

Ministère de l'enseignement supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Laarbi Tebessi - Tébessa

Faculté des lettres et des langues

Département des lettres et langue françaises

Mémoire de Master2

En vue de l'obtention de Master en Français Langue Etrangère

Option : Littérature générale et comparée.

**La photolittérature : La transdisciplinarité entre la
littérature et la photographie dans « *Nadja* » André
Breton.**

Présenté par :

NACER Chahinez

Sous la direction du :

Dr. Zaidi Ridha

Septembre2020

Ministère de l'enseignement supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Laarbi Tebessi - Tébessa

Faculté des lettres et des langues

Département des lettres et langue françaises

Mémoire de Master2

En vue de l'obtention de Master en Français Langue Etrangère

Option : Littérature générale et comparée.

**La photolittérature : La transdisciplinarité entre la
littérature et la photographie dans « *Nadja* » André
Breton.**

Présenté par :

NACER Chahinez

Sous la direction du :

Dr. Zaidi Ridha

Septembre2020

Remerciements

Avant d'entamer la présentation de ce travail je tiens à dire

Elhamdulillah Allah wa choukrou lil'Allah.

*Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de mémoire,
Monsieur ZAIDI Ridha. Je le remercie de m'avoir encadré, orienté, aidé et
conseillé.*

*J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs et toutes les
personnes qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont
guidé mes réflexions.*

*Je remercie mes très chers parents, qui ont toujours été là pour moi. Je remercie
ma sœur, et mes frères, pour toute présence chaleureuse et aide précieuse.*

*Mes vifs remerciements vont également à mon futur mari Souhail, qui m'a
épaulé et encouragé tout au long de la préparation de ce mémoire, merci à toi
Souhail.*

*Toute personne ayant, de près ou de loin, contribué à ma formation, trouve ici
l'expression de ma gratitude et de ma profonde considération.*

Sommaire :

Remerciements.....	04
Introduction.....	06
Chapitre I : concepts et contextes.	
1. La notion de « transdisciplinarité » dans le champ de la critique littéraire.....	11
2. Le rapport littérature/arts.....	15
3. Patrimoine culturelle surréaliste.....	19
4. Clin d’œil à la théorie de réception.....	27
Chapitre II : Zoom sur la photolittérature	
1. La photolittérature.....	29
2. Le territoire photolittéraire.....	34
3. La photographie dans l’autobiographie.....	40
4. La photographie bartienne.....	42
5. L’image et le coran : l’histoire de « Moïse et le serviteur de Dieu »	45
Chapitre III : La photolittérature « Nadja »	
1. Conception de l’image chez Breton.....	48
2. Corpus à identifier : <i>Nadja</i>	50
3. Le style d’écriture photographique automatique : <i>Nadja</i>	54
4. Une illustration photographique du hasard objectif.....	55
5. <i>Nadja</i> : Panorama surréaliste.....	56
6. Le cadre spatio-temporel de <i>Nadja</i>	66
7. Les images :26% de volume de <i>Nadja</i>	68
Conclusion.....	71
Bibliographie.....	78

INTRODUCTION

« Rien ne donne autant raison au
surréalisme que la photographie »

Salvador Dali¹

À l'ère où la photographie de l'image est en pleine d'expansion, ce n'est pas du tout étonnant que les critiques littéraires se soient intéressés à l'histoire de la culture visuelle qui a toujours accompagné les lettres.

En effet l'illustration amène à la fois une compréhension et éclaircissement du texte et rend plus réel une scène, un décor, une atmosphère, un état d'âme c'est pour cela il existe le néologisme Photo-littérature pour couvrir l'étude transdisciplinaire de relation photographie/Littérature et nommer les œuvres hybrides.

De plus, la photographie est très importante dans l'histoire littéraire, en réalité cette culture visuelle a accompagné la modernité dont elle évoque la culture écrite, le lecteur, le livre, la bibliothèque et les ouvrages.

D'ailleurs la photographie peut montrer ce que les lettres ne le peuvent pas et pour mettre en valeur la relation « Texte/Image » il faut analyser l'image avant le texte, dans le texte et comme un effet de texte ce qui amène à comprendre le texte.

Ainsi les écrivains surréalistes sont fascinés par la rigueur et l'objectivité froide de l'appareil c'est pourquoi ils donnent l'impression que la photographie est une mémoire et ils ont déclaré également que la photographie est le meilleur instrument pour percevoir les relations entre réalité et surréalité.

Le chef de file du mouvement surréaliste, André Breton, ce grand poète et écrivain français est considéré comme une figure majeure de l'art et de la littérature française de XXe siècle grâce à ses écritures liées aux arts plastiques.

Lors de sa création de son œuvre *Nadja*, la célèbre autobiographie, Breton sans déguisement du réel et de manière quasi documentaire en utilisant des photographies raconte des événements quotidiens entre lui et une belle jeune fille rencontrée le 4 octobre 1926 à Paris, Léona Delcourt, qui se surnommait elle-même « Nadja ».

¹ Salvador Dali est un peintre, sculpteur, graveur, scénariste et écrivain catalan de nationalité espagnole. Il est considéré comme l'un des principaux représentants du surréalisme.

André Breton prend soin à l'authenticité de son œuvre *Nadja*, par le regard photographique, en effet la révolution photographique résulte un bouleversement esthétique, stylistique et formel sur la littérature.

La relation de la littérature et arts est un thème traité en thèse de doctorat à l'université de Montréal, mais non pas précisément l'interaction littérature/photographie qui donne naissance aux œuvres hybrides parmi lesquelles *Nadja* d'André Breton qui mérite d'avoir le statut d'un chef-d'œuvre c'est un roman percutant qui nous a donné l'inspiration de travailler sur ce thème-là.

De cela, notre problématique de recherche est :

- Est-ce que la photo a une influence sur l'écriture ? Est ce qu'il s'agit d'une complémentarité ou d'une concurrence ?
- De même pourquoi André Breton a fait appel à la photographie dans son œuvre littéraire « *Nadja* » ? Comment est-il pensé le lien entre les mots et les images ? Comment les écrivains intègrent-ils à leur pratique d'écriture, des figures, des portraits, des motifs ou des procédés venus des arts visuels ?

Nous avons formulé cette problématique en partant de l'hypothèse que ce rapport transdisciplinaire entre littérature et photographie est un rapport de complémentarité et de changement de rôle étant donné qu'un texte fait voir et que la photo narre c'est-à-dire que : « *La photographie peut se mêler de littérature* »².

Ce qui fait découvrir que la photo-littérature est une discipline indépendante et ce qui donne effectivement une valeur et importance à la photographie et qu'elle n'est pas un simple accessoire.

« *La photographie ne doit en aucun cas être simplement considérée comme accessoire ou outil et que son emploi conjointement au texte afin d'illustrer certains ouvrages littéraires, dépasse la simple fonction ornementale que l'on serait tenté de lui attribuer de prime abord [...]* »³.

Et qu'André Breton utilise l'illustration pour éviter la description et pour donner un aspect scientifique et documentaire au texte. « *De même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description* »⁴.

²Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (éd.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2008, 576 p. <https://www.fabula.org/revue/document5017.php>

³ Ibid.

⁴ BRETON (André) « *NADJA* ». P6.

Raison pour laquelle, nous aurons formulé trois chapitres :

Tout d'abord, un premier chapitre qui s'intitule « **concepts et contestes** » nous aurons évoqué une définition des concepts de base dont la transdisciplinarité qui est un terme « *virginal* » et n'est pas très connu de plus qui est appropriée à notre étude de rapport de la littérature à la photographie ainsi que la genèse du rapport entre la littérature et les arts.

Ensuite, nous aurons éclairé les grands axes de surréalisme ce qui nous permet de bien appréhender notre corpus, enfin nous aurons fini ce premier chapitre par un clin d'œil à la théorie de réception.

Dans le deuxième chapitre qui s'intitule « **Zoom sur la photolittérature** » nous traiterons ce néologisme et également cette nouvelle discipline qui est « la photolittérature », ses courants et son territoire en plus nous aurons évoqué la photographie et dans l'autobiographie et selon Roland Barthes à l'aide de *La chambre claire*⁵, nous aurons aussi traité l'image selon la religion d'*Islam* en donnant l'exemple de Moïse et le serviteur de dieu pour savoir l'opinion d'*Islam* sur l'image.

Enfin, un troisième chapitre qui s'intitule « **la photolittérature « Nadja »** », consacré à notre corpus d'étude *Nadja* là où nous l'aurons l'identifié, l'analysé pour arriver à confirmer ou infirmer notre hypothèse de départ.

⁵ BARTHES (Roland), « *La chambre claire* », Paris, 1980.

PREMIER CHAPITRE

Concepts et contextes

1. La notion de « *Transdisciplinarité* » dans le champ de la critique littéraire

1.1. Conflits « inter, pluri, trans-disciplinarité »

Au Moyen Age, le terme transdisciplinarité est liée à la création, il est considéré comme synonyme de l'universalité et de l'unité de la connaissance :

« *La croissance sans précédent des savoirs à notre époque rend légitime la question de l'adaptation des mentalités à ces savoirs [...] l'harmonie entre les mentalités et les savoirs présuppose que ces savoirs soient intelligibles, compréhensibles* »⁶.

Au XXème siècle, L'émergence de la pluridisciplinarité était pour répondre au besoin de liens entre différentes disciplines. Par exemple : « *La philosophie marxiste peut être étudiée par le regard croisé de la philosophie avec la physique, l'économie, la psychanalyse ou la littérature* »⁷. C'est-à-dire que l'objet étudié fait appel à plusieurs disciplines d'où vient le terme « pluridisciplinarité ». Ce qui ajoute une valeur à la discipline en jeu.

D'ailleurs l'existence de préfixe « pluri » fait comprendre qu'il y en a plusieurs disciplines, une discipline fait appel à d'autres. Contrairement à l'interdisciplinarité, inter ou interaction, qui veut dire régulièrement un transfert ou « *influence réciproque* »⁸ de deux ou plusieurs disciplines.

Or la « *transdisciplinarité* » Trans ou transcendance, « *En philosophie Hors de portée de l'action ou la connaissance ou bien ce qui dépasse un certain niveau* »⁹.

Cette démarche de transdisciplinarité concerne ce qui est « entre, à travers et au-delà » de toute discipline.

Le mot transdisciplinarité qui est d'une « *beauté virginale* », il reste souvent confondu avec les deux autres termes pluridisciplinarité et interdisciplinarité. Mais elle a une valeur ajoutée : « *C'est une transgression jubilatoire des frontières entre les*

⁶ Voir « l'interdisciplinarité et l'application en chantier, Réflexion sur des expériences en cours en science humaines », Édité par Lucie Gélinau avec la collaboration de Carole Mailloux. P.219

⁷ Ibid. p.219

⁸ Le petit Larousse 1998.P.553

⁹ Voir « l'interdisciplinarité et l'application en chantier, Réflexion sur des expériences en cours en science humaines », Édité par Lucie Gélinau avec la collaboration de Carole Mailloux. P.220

disciplines »¹⁰. C'est-à-dire que la transdisciplinarité est un dépassement des frontières des disciplines, ce dépassement crée une nouvelle vision, ou même une nouvelle discipline. Ce qui prouve que la recherche disciplinaire se nourrit de la complexité et vice versa c'est-à-dire que la complexité se nourrit elle-même de la recherche disciplinaire et elle accélère la multiplication des disciplines.

Or, elle n'a pas seulement le droit de dépasser les frontières et les limites de toute discipline mais elle a aussi le devoir également de « répondre à », elle a la responsabilité de lutter contre l'obscurantisme et montrer son utilité pour la société et au changement sociaux : « *La transdisciplinarité, selon ANNE CHALARD-FILLAUDEAU ne se définirait pas uniquement par la liberté à dépasser les limites, mais elle a une responsabilité à « répondre à », de s'ouvrir à d'autres disciplines afin de faire face à la complexité du monde* »¹¹.

Tout court, l'interdisciplinarité, pluridisciplinarité et transdisciplinarité sont les trois flèches d'un seul et même arc : celui de la connaissance.

1.1.1. Méthodologie transdisciplinaire

« *La pratique transdisciplinaire expose les failles de chacune de deux disciplines.* »¹²

C'est-à-dire que la transdisciplinarité est mieux que les deux autres (pluridisciplinarité et interdisciplinarité) parce qu'elle a l'avantage d'exposer toutes les failles des deux disciplines en jeu c'est parce qu'elle va un peu plus loin et au-delà de chacune de deux disciplines.

1.2. La recherche transdisciplinaire

La recherche transdisciplinaire n'est pas antagoniste, au contraire elle est complémentaire de la recherche pluri et interdisciplinaire, bien que la finalité de cette

¹⁰ BASARAB (Nicolescu), « la transdisciplinarité », Manifeste, édition du ROCHER, Jean-Paul Bertrand. Collection "Transdisciplinarité" 1996.

¹¹ Voir Colloque international « De l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité ? Nouveaux enjeux, nouveaux objets de la recherche en littérature et sciences humaines » Université Paris-Est Créteil, 27-29 novembre 2014

Anne Garcia, Laura Gentilezza, Mélanie Grué et Hilary Sanders.

¹² Isabelle Matamoros (Université Lumière Lyon 2 et Paris Descartes), voir colloque international « Méthodologies transdisciplinaires ».

recherche transdisciplinarité est faire comprendre le monde présent qui est impossible d'inscrire dans la recherche interdisciplinaire ou même pluridisciplinaire, mais toutes ces approches partagent le même objet de déborder les disciplines.

La vision scientifique transdisciplinaire propose une nouvelle réalité multidimensionnelle qui comporte un certain nombre de niveaux dont il existe une cohérence entre eux bien sûr, ce qui remplace la pensée classique de réalité unidimensionnelle.

De plus, il existe Un premier degré de transdisciplinarité concerne les disciplines elle-même, c'est l'esprit d'un chercheur dans telle ou telle discipline qui le surcroît, peut-être transdisciplinaire, parce que toutes les disciplines peuvent être animées par l'attitude transdisciplinaire. Par conséquent il n'y a pas une discipline qui soit favorisée par rapport à une autre du point de vue de la transdisciplinarité. Par ailleurs il y a des degrés de transdisciplinarité, mais il ne peut pas y avoir des disciplines à caractère transdisciplinaire.

La transdisciplinarité est une nouvelle approche scientifique, culturelle, spirituelle et sociale, il s'adresse à tous les hommes et toutes les femmes qui croient encore malgré tout et contre tout, au-delà de tous dogme et de toute idéologie, à un projet d'avenir. « *Edgar Morin*¹³ (1997) considère la transdisciplinarité comme une nécessité pour la recherche contemporaine en raison de l'évolution des contenus de la connaissance »¹⁴.

Selon lui c'est l'utilisation des connaissances les plus divers qui construit un savoir scientifique réactif et pratique répondant aux problématiques complexes de nos contemporains.

En effet, il peut être déduisant pour le chercheur de se laisser entraîner dans la découverte de connaissances nouvelles au-delà de son seul domaine d'expertise. Il peut alors prendre le risque, conscient ou inconscient de « *faire confiance* » à des résultats n'ayant jamais été confrontés à l'épreuve de la validation scientifique.

Enfin, la recherche transdisciplinaire doit fixer dès le commencement un objectif qu'elle cherche à atteindre et légitimer en quoi la transdisciplinarité apporte un plus à l'objet de sa recherche, cette approche est complexe, très complexe.

¹³ Edgar Morin : est un sociologue, médiologue et philosophe français et Penseur de la complexité.

¹⁴ « Vers une méthodologie transdisciplinaire » Gaël Le Boulch, oct-2002. P.3

1.2.1. Transdisciplinarité et art

La mise en œuvre de savoir artistique dans des espaces transdisciplinaires : La transdisciplinarité fait appel aux apports qu'elle rend possible le croisement des disciplines, en même temps permet la rencontre des modes de connaissance. Comme les disciplines se distinguent par leur mode d'appréhender la connaissance, d'habitude l'art est un mode d'expression que mode de connaissance mais aujourd'hui il se caractérise par un mode de connaissance raisonnable et expérientiel et prend place dans le réel, ainsi que la création artistique est un mode de connaissance :

« Quand il est pleinement engagé dans une pratique de création, l'artiste éprouve souvent le sentiment d'accéder à un type particulier de connaissance ; il se sent « connaissant » et, en ce sens, il comprend qu'il participe à l'élaboration de savoirs d'un ordre particulier »¹⁵.

C'est vrai que l'art obéit à une logique poétique, esthétique et plus ou moins métaphorique, mais il est matériel et « *le travail de la création confronte aux lois physiques* »¹⁶. Donc il peut être étudié comme les savoirs scientifiques et se plier à des approches tel que l'approche transdisciplinaire.

¹⁵ GOSSELIN (Pierre), LAURIER (Diane), « Tactiques insolites : Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique » (Guérin Éditeur, 2004).

¹⁶ Art, connaissance et transdisciplinarité : quelques idées. Danielle Boutet, Ph. D.

2. Le rapport Littérature/arts

2.1.Littérature et arts

Le rapport entre littérature et arts n'est plus de nos jours, il remonte à l'antiquité, ses liens inscrits dans la formule d'Horace¹⁷ « Ut Picture poeisis » qui signifie « la peinture comme la poésie », en réalité la relation est à la fois d'équivalence et de concurrence : « *La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette* »¹⁸, Ainsi que la musique qui a pris au dix-neuvième siècle une place prédominante parmi les arts : « *La différence avouée entre les arts devient le garant d'une mise à distance qui permet de les comparer sans pour autant les confondre ou les mettre en concurrence.* »¹⁹.

C'est ce qui fait développer les arts et compléter les uns aux autres et comme il a proposé Barthe de passer de l'art à la littérature comme l'on passe d'un code littéraire à un autre c'est-à-dire qu'ils sont complémentaires. Et quand il interroge : « *Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des « arts », pour mieux affirmer celle des textes.* »²⁰.

Par exemple si on parle de Littérature et photographie entre autres, la question qui se pose ici, est ce qu'il s'agit d'une comparaison ou bien évidemment une complémentarité avec les arts ce qui peut produire des « *textes hybrides* », ou même des textes qui unifient plusieurs disciplines artistiques, soit photographie ou peinture, soit de l'art visuel ou plastique, cette hybridité vise à transgresser les catégories disciplinaires.

En fait, c'est une sorte de Littérature « *continué par d'autre moyen.* »²¹ dont l'image peint ou photographiée fait écrire, c'est cette écriture-là qui devient la condition de lisibilité du texte. Comme c'était le cas au Moyen Age, l'image participe comme étant le texte dans le livre sacré « Bible des illettrés ».

« *L'image porte alors un message, au même titre que le texte accessible seulement à la frange très réduite de la population qui sait lire, elle transcrit du lisible dans l'ordre du visible* »²².

¹⁷ Horace est un auteur latin du Ier s., contemporain de l'empereur Auguste. Dans son Art Poétique (Ars poetica = technique de création poétique), écrit sous forme d'une lettre en vers à ses amis les Pison, il tente d'expliquer ce que doivent être un bon poète et un bon poème.

¹⁸ Le parallèle arts et Littérature, dans Revue de littérature comparée.2011.

¹⁹ Ibid.

²⁰ BARTHES (Roland), « S/Z », Paris, Le seuil 1970, P.62

²¹ BELHAJ KACEM (Mehdi), « Esthétique du chaos », Auch, Tristram, 2000.

²² BERGEZ (Daniel), « la littérature et peinture ». Édition Armand Colin.

C'est-à-dire que l'image est la transcription du texte, elle peut parler de ce que le texte apporte et rend le texte accessible à ce qui ne sait même pas lire.

Comme c'était le cas au XIX siècle, les pratiques littéraires et arts visuels dont on a la photographie, s'inspirent les unes aux autres, des sujets et thèmes.

2.2.Brève histoire de la photographie

Au XVIème siècle, L'ancêtre de l'appareil photo, autrement dit La chambre noire (Camera obscura), il est considéré comme une drôle d'invention, là où il y a un petit trou qui s'appelle « *Sténopé* »²³, pour la pénétration de la lumière du jour. Et du coup l'image de l'extérieur se reflète à l'envers de l'intérieur de la boîte

C'est Léonard de Vinci le premier à s'en servir pour réaliser des dessins très fidèles à la réalité en décalquant l'image projetée. Et puis la camera obscura s'évolue et devient « *une machine à dessiner* » qui aide les peintres à réaliser une copie fidèle des décors et des paysages, mais le problème qui se pose, c'est que l'image ne dure pas, c'est pour cela il faudra faire recours au dessin.

Puis en 1827, la naissance de photographie là où il y a eu l'héliographie, ce qui signifie en grecque « *écriture par le soleil* », c'est Nicéphore Niepce qui l'inventa, c'est grâce à lui l'apparition de la première photo en noir et blanc de l'histoire.

Ensuite en 1839, l'apparition du Daguerriotype, c'est l'invention de Louis Daguerre, qui est inspiré de l'héliographie 1827, qui demande un temps de pose très long, donc on ne pourrait pas prendre des gens en photo, cette révolution diminue le temps de pose en 20 à 30 minutes pour obtenir un portrait.

D'ailleurs l'arrivée de la couleur c'était en 1877, c'est Louis Ducos qui a réussi à intégrer la couleur sur les photos et les frères lumière inventèrent l'autochrome, appelé « *La plaque Etiquette bleue* ».

C'est ce qui a fait la fortune des frères Lumière car cet appareil photo permet d'avoir des images en couleurs avec un temps de pose d'une seconde, ce qui a fait un grand succès dans le monde.

²³ Petit trou percé dans une plaque très mince, faisant office d'objectif photographique. (Larousse)

Par ailleurs en 1925, c'est l'arrivée des appareils photos à soufflet, qui se sont des appareils moins volumineuses et faciles à transporter.

Ainsi, en 1935 c'est l'arrivée des pellicules²⁴ qui remplacent les plaques de verre, ce qui permet de réduire la taille des appareils, et le développement se réalise dans une pièce sans lumière « chambre claire » ainsi apparaissaient les images positives.

En 1972, le polaroid, là où l'image se développe en quelques secondes après avoir pris la photo.

Enfin en 1982, le tout premier appareil numérique, et même l'apparition des cartes mémoires remplacent les pellicules, les appareils sont équipés d'écrans affichant les photos prises, c'est absolument une véritable invention.

2.2.1. Patrimoine photographique

La photographie est un support majeur de la description, à égalité avec le texte. Elle est à la fois documentaire et source d'information, elle doit rendre compte d'un objet et fait comprendre un objet d'étude.

Par conséquent, cette importance explique pourquoi le poète fait recours à la photographie dans ses ouvrages, l'apport de la photographie est très essentiel parce qu'elle nous fait voir ce que nous ne voyions pas, en effet c'est le photographe qui a le devoir d'imaginer ce qui pourrait devenir un « patrimoine » et avoir une telle valeur symbolique.

C'est également la photographie qui a changé le regard de patrimoine par ce qu'elle donne à voir et amène à la découverte.

2.2.2. La photographie comme une trace

Pour fixer une trace, il fallait quelque chose de non-littéraire, c'est la photographie qui est un type de représentation opposé à celui de la littérature. Le premier livre français illustré par la photographie est considérée comme un champ intellectuel qui impose un

²⁴ Les pellicules sont des petites bobines de film souple qui se met à l'appareil et sur lesquelles s'imprime l'image en négatif.

éclairage sur des œuvres littéraires connus et ce qui permet de comprendre la place de la photographie dans l'histoire littéraire et culturel.

De plus, le motif photographique traverse le corpus du texte et amène à celui de « faire vivre ». Ce dernier régit stylistiquement un genre que la photographie renouvelle, c'est "l'ekphrasis."

2.2.2.1. L'ekphrasis

D'abord, l'ekphrasis est un terme grec qui veut dire une description détaillée ou une représentation d'une œuvre d'art par le biais d'écriture c'est-à-dire une représentation verbale qui touche la peinture, la sculpture ou la photographie. « *Tout autre propos oublie l'image, tandis que l'ekphrasis y revient aussi tôt que possible. Elle va de l'image à l'image* »²⁵.

C'est-à-dire que l'ekphrasis s'intéresse à l'image plus que tout autre propos, c'est parce que l'image invite à dire ou dit d'elle-même sans devenir un support d'un texte. Elle répond à quoi l'image fait voir et qu'est-ce qu'elle donne au premier regard.

Ce concept a évolué jusqu'à arriver à l'Ekphrasis romanesque, d'ailleurs les grands mouvements artistiques du XXe siècle ont favorisé la mise en œuvre des connections entre le domaine littéraire et les arts plastiques. De plus, elle est liée à la vivacité c'est-à-dire elle met sous les yeux de lecteur un discours descriptif vivace, qui porte en lui des personnes, des lieux, des temps ou des choses faites, là où le lecteur devient un témoin.

Exemple d'une ekphrasis :

« *Le chasseur occupe la droite de la partie médiane du tableau. Il est sanglé dans une veste d'un vert presque noir, à gros boutons dorés, serrée par une ceinture à large boucle. Dessous, on aperçoit les manchettes d'une chemise blanche, le col ouvert sur un cou de catcheur [...]* ».²⁶

²⁵ Revues, Études françaises, Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis, Jean-Luc Nancy.

²⁶ Voir ROLIN (Olivier), « Un chasseur de lions », Paris, Seuil, 2008. P.7

3. Patrimoine culturelle surréaliste

3.1. Vers une définition de surréalisme

André Breton est un romancier, poète et essayiste, né à Tinchebray, dans l'ombre, en 1896, il est connu pour avoir fondé le mouvement surréaliste, en 1991 il a créé avec ses amis Philippe Soupault et Louis Aragon la revue littérature et y publie le premier texte surréaliste.

En 1924, il publie le manifeste du surréalisme, qui l'impose comme chef de file de ce mouvement, Breton est l'auteur de *NADJA* 1928 et de *l'AMOUR FOU* 1937 il est mort en 1966.

Breton voulait expérimenter « *l'écriture automatique* », dans le Manifeste de surréalisme 1924, dont il a rédigé : « *Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée, Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.* »²⁷

Il désigne tout mode d'expression automatique, l'écriture entre autres, entièrement libre de conformisme.

Le surréalisme est un mouvement d'avant-garde littéraire et artistique c'est à dire qu'il défende « *des idées et des formes d'expression en rupture avec l'idéologie et l'esthétique dominantes* »²⁸, né après la première guerre mondiale, il a regroupé des écrivains et des artistes qui souhaitaient : « *S'éloigner du rationalisme afin de libérer la vie de l'esprit et de capter le merveilleux de la vie quotidienne* »²⁹.

3.1.1. L'invention du surréalisme

D'abord, le terme de « *Surréalisme* » est un hommage à Apollinaire 1880-1918 Breton a défini le surréalisme comme une technique d'écriture automatique, et comme une philosophie surréaliste.

²⁷ BRETON (André), « Manifeste du surréalisme », 1924.

²⁸ Le dictionnaire de littérature. P.40

²⁹ Ibid. P.598

En outre, les artistes qui font preuve le « *Surréalisme absolu* », se font « *appareil enregistreur* » de l'inconscient. La règle de base laisser s'écouler nos pensées en un flux ininterrompu, de libérer tous les discours intérieurs sans arrêt, qui est la pensée la plus riche selon Breton, porteuse des trésors que la pensée rationnelle nous dissimule.

« *Les images surréalistes s'imposent au poète et ne congédient pas facilement* »³⁰. C'est-à-dire que l'image au surréalisme, elle a sa valeur et son importance et l'écriture automatique selon les surréalistes est le seul moyen le plus propice à la création de telles images, qui donnent accès à une réalité supérieure.

Enfin, le poète surréaliste est incompris bien sûr à cause de son écriture automatique qu'elle fait recours à l'inconscient et il doit l'accepter, car l'écoute de l'inconscient et renouer avec des pensées profondes engendre automatiquement un bouleversement de la morale.

3.2. Contexte d'émergence historique et culturel

Le surréalisme est révolutionnaire, et est apparu comme réaction au traumatisme de la guerre, c'est-à-dire qu'il est un « *mouvement engagé* », une réaction contre la première guerre mondiale.

Après 1916, Breton étudiant en médecine, il découvre les travaux de Freud ; il se passionne alors pour les expériences sur la libération de la parole.

Au départ, c'était un mouvement flou avec seulement Breton, Aragon et Soupault. Ils révoltent contre les valeurs de la société bourgeoise, ensuite la vision ou l'orientation Freudienne de ce groupe de poètes se précise après avoir contacté Tzara, chef de file dada.

D'ailleurs, ils se basent sur l'exploitation de l'inconscient et l'expérimentation de la libération que théoriserait Breton dans son manifeste 1924.

En 1925 apparut la revue *Révolution surréaliste* qui confirme l'orientation révolutionnaire de ce mouvement qui n'est pas seulement artistique et qui ne le comprend pas que la littérature, c'est-à-dire qu'elle n'est pas le seul champ d'action surréaliste.

³⁰ BRETON (André), « Manifeste du surréalisme », 1924.

Ainsi sa finalité c'est : « *Transforme le monde a dit Marx, changer la vie a dit Rimbaud, c'est deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un* »³¹.

C'est-à-dire qu'il s'agit de redéfinir l'homme, la vie, le monde, la morale et de le revoir d'une autre façon, d'une nouvelle vision.

Enfin, Breton s'exile à New-York durant la deuxième guerre mondiale le mouvement prend peu à peu son importance et le grand mouvement surréaliste historique s'éteint avec la mort de Breton en 1966.

3.3.Les fondements du surréalisme

Enfance, folie, inconscient, rêve, merveilleux, imagination, c'est tous ce qui font le départ de surréalisme.

Breton donne toute l'importance au rêve et à l'imagination en sorte de déclaration d'amour « Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi ... »³² et ce qui concerne l'orientation freudienne, l'homme doit ouvrir les portes habituellement fermées de son inconscient ce qui « Réconcilier le rêve et la réalité »³³, et ces rêves et désirs font partie de la personnalité ce qui influence les actes. Ce que Breton souhaite transformer en « *Surréalité* » : « *Je crois à la résolution future de ces deux états [...] que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue de surréalité [...].* »³⁴.

Bien évidemment Breton donne l'importance au rêve et à l'imagination et pour passer au-delà de tout ce qui est rationnel il croit à réunir le rêve et la réalité ce qui nous donne la surréalité. C'est-à-dire que le rêve et la réalité se sont les deux faces d'une seule et même pièce : celui de la surréalité.

³¹ BRETON (André), « Second Manifeste du surréalisme », 1930.

³² BRETON (André), « Manifeste du surréalisme », 1924. P 14.

³³ Ibid. P.24

³⁴ Ibid. P.24

3.3.1. Méthode surréaliste

Les techniques de l'écriture automatique :

- Se concentrer.
- Ecrire rapidement sans contrôle.
- Abolir toute pensée rationnelle.
- Recourir à l'arbitraire.

Première étape pour accéder au flux de la parole intérieure consiste à capter une phrase qui se présente à notre esprit dans un état de demi-sommeil.

La création d'image est le moteur de l'art surréaliste les images doivent surgir d'un rapprochement fortuit entre deux réalités, ce dernier est favorisé par l'automatisme plus le degré d'arbitraire est grand, plus la force de l'image le sera, elle plonge celui qui la découvre dans un état stupéfiant qui lui ouvre l'accès d'une autre réalité.

3.4. Surréalisme et art

Le surréalisme est un mouvement artistique, c'est bien que littéraire en premier temps, mais il s'est intéressé aux beaux-arts, cinéma, peinture, sculpture, ainsi que la photographie. Selon la typologie de Breton la production surréaliste se divise en deux ensembles :

3.4.1. La peinture élémentaire

Masson, Miro, Arp, donne une importance à la matière, qui forme une sorte de soupe primordiale, de magma premier d'où va émerger des lignes, des formes et des couleurs.

Selon le protocole mis en place par l'artiste, cette peinture élémentaire peut plus facilement se comparer à l'écriture automatique.

3.4.2. La figuration décalée

Qui s'inspire de la peinture métaphysique dont Ernst, Man Ray, Magritte, Tanguy, Dali, sont des représentants où les images sont associées de manière à créer des effets visuels et psychiques qui peuvent être décrites dans la méthode freudienne et qui déclenchent des émotions, plongeant l'esprit dans un monde onirique et merveilleux, une « *émotion poétique* » qui entraîne une « *émotion érotique* ». En fait, c'est une sorte de trompe d'œil, une fenêtre qui s'ouvre sur le continent de l'imaginaire.

3.5. Surréalisme et photographie

« *La photographie ? Je n'y vois pas d'inconvénient* »³⁵

Le surréalisme touche tous les arts de la littérature jusqu'aux arts plastiques et visuels (photographie, peinture, sculpture...etc.) car il est un mouvement artistique, il n'a pas de limite.

La photographie est encore jeune quand le surréalisme s'empare d'elle, jusqu'à là, la photographie capturait le visible, le surréalisme va lui ajouter et donner l'accès à l'invisible, à l'imaginaire, donc les surréalistes vont mettre en image leurs rêves en exprimant leurs inconscients.

Cela a une importance capitale chez les artistes surréalistes puisque « *voir* » est au centre de leurs préoccupations.

L'automatisme et le mécanisme de la photographie fascinent les surréalistes qui cherchent toujours à reproduire les mécanismes du rêve, c'est pour cela qu'ils vont expérimenter des nouvelles techniques en photographie et il fallait être ingénieux, inventif avant l'arrivée de l'ère numérique.

Les artistes photographes devaient anticiper l'effet surréaliste lors de la prise de vue ou le travailler dans la chambre noire, il allait utiliser des techniques comme les

³⁵ Ibid. P.24

rayogrammes³⁶, la solarisation³⁷, la surimpression, la double exposition, le coupage et collage³⁸, le photomontage.

Enfin l'ère numérique relance la production d'œuvres photographiques surréalistes, les programmes de post-traitement (à l'instar de Photoshop) en facilitent la création, mais ne replacent en rien l'imaginaire et la sensibilité des artistes et pour qu'ils puissent changer le monde il fallait « changer *la vue* ».

- Quelques pionniers de la photographie surréaliste :
 - Man Ray (1890-1976), Maurice Tabard (1897-1984), Raoul Ubac (1910-1985).

3.5. La notion surréaliste « *hasard objectif* »

« *La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité* »³⁹. Le « *hasard objectif* » est une expression explorée par André Breton dans sa trilogie : *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1938). Et c'est une forme de manifestation de la nécessité selon Breton,

Une véritable « physique de la poésie », comme l'énonce Paul Eluard. Le hasard objectif caractérise les coïncidences qui intéressaient André Breton.

« *Le hasard est par essence imprévisible et fortuit [...], Cette notion-clé synthétise sa poétique et sa conception de l'art et du monde, unissant ainsi les plans esthétiques et philosophiques. De plus, elle occupe une place prépondérante dans l'ensemble de son corpus : en structurant sa vision des choses, elle sous-tend ses écrits et leur assure une cohérence – entre eux et à l'intérieur de chacun. [...], et pénètre déjà l'esprit de Breton à l'époque où il publie des poèmes* »⁴⁰.

Donc il ne s'agit pas de hasard scientifique, logique ou même philosophique. Breton n'était pas d'accord avec l'appellation de « raison bornée » ou « une voie logique ordinaire » mais c'est une forme de manifestation de la nécessité extérieure selon lui, ce qui reproduit l'inconscient humain.

³⁶ Technique qui consiste à placer un objet sur du papier photographique et d'exposer l'ensemble à la lumière, ainsi apparaissent après développement, des formes noires ou blanches.

³⁷ Technique qui consiste à exposer les photos à la lumière blanche lors du développement.

³⁸ Il s'agit d'un assemblage des images issues de multiples domaines dans le but de provoquer des rencontres insolites.

³⁹ BRETON (André), « Les Vases communicants », collection Folio essais (n° 287), Gallimard 1996.

⁴⁰ BASTIEN (Sophie), « LA PHOTOGRAPHIE CHEZ BRETON : UNE ILLUSTRATION DU HASARD OBJECTIF », Collège militaire royal du Canada.

« *Le surréalisme est un moyen de libération totale de l'esprit* » comme il annonce Breton, le surréalisme est caractérisé par une écriture dite automatique qui est évidemment inspirée des théories freudiennes et qui est liée à différentes techniques hasardeuses comme les rêves éveillés, les dessins automatiques, les sommeils hypnotiques qui valorisent l'expérimentation de l'inconscient chez les surréalistes.

Au surréalisme le hasard n'est pas un simple accident de la création, mais il est lié à l'envie d'introduire dans les œuvres qu'ils soient littéraires ou artistiques ou même hybrides, les effets de surprise, d'étonnement, provoqués par le rêve, ce qui confirme l'influence par le psychanalyste Freud.

Enfin, le hasard ouvre la voie à la création automatique photographique et la photographie elle-même sollicite toujours ce hasard objectif, la photographie offre un potentiel de création à la fois automatiste et éclectique, elle rend le hasard plus réel.

3.6. La notion du merveilleux surréaliste

« *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau*
»

André Breton

Le merveilleux est une notion littéraire, qui est existée même avant l'arrivée de surréalisme de deux siècles, XIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, les surréalistes intéressaient à cette notion ce qui donne aussi richesse au surréalisme, parce que ça donne intérêt aussi au para-science (l'alchimie, la magie ...etc.)

En effet le positivisme donne une vue plus scientifique au merveilleux par exemple (les récits de Jules Verne...), mais elle est reprise par les surréalistes qui font rejeter le fantastique comme genre romanesque, qui est considéré par Todorov une irruption surnaturelle au sein d'un monde dominé par la raison dont le surnaturel doit être expliqué. « *Alors que les surréalistes recherchent la confusion du réel et du merveilleux, le fantastique ne fait qu'exacerber ce qui les sépare* »⁴¹.

Donc, le merveilleux pour les surréalistes est une expérience de l'existence avant même d'être artistique et il s'agit de : « *Faire voir les objets familiers sous un aspect*

⁴¹ Collani (Tania), « Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne », Paris : Éditions Hermann, coll. « Savoirs lettres ».2010. P.506

merveilleux »⁴². Le merveilleux est partout dès André Breton le décrit au surréalisme : « *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau* »⁴³.

En effet, parmi les grands principes fondateurs de la théorie de « merveilleux » c'est l'image, là où l'image est définie contre le symbole qui est abstrait et qu'il a pour but d'exprimer autre chose ce qu'il est, contrairement à l'image surréaliste qui est concrète.

*« La nature du merveilleux surréaliste est précisément une image qui, outre qu'elle occupe une fonction essentielle dans la poétique surréaliste, fonctionne comme un symbole : l'image de la porte ou de la fenêtre, qui représente le passage vers le surréel par le merveilleux »*⁴⁴.

Tout court, le merveilleux est un appel au surréel, il est toujours en l'homme et autour de lui et le merveilleux surréaliste est un regard actif sur le monde comme il revêt bien les formes concrètes.

⁴² LEIRIS (Michel), *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p 29, cité dans *Merv.* P.128

⁴³ BRETON (André), « Manifeste du surréalisme ».1924. P24-25

⁴⁴ Collani (Tania), « Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne », Paris : Éditions Hermann, coll. « Savoirs lettres ».2010. P.506

4. Clin d'œil à la théorie de réception

C'est aux années soixante-dix que les théories de réception ont été développées et qu'elles ont mis en relief le rôle de lecteur dans la plurivocité de sens dans le texte ou autrement dit la production du sens des œuvres littéraires.

Wolfgang Iser avance que : « *Le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit* »⁴⁵, c'est-à-dire que le lecteur est également comme l'auteur dans le jeu d'imagination. Ainsi, pour Umberto Eco la lecture est comme « *coopération interprétative* »⁴⁶ ou même « *interprétation critique* »⁴⁷.

L'interprétation ou l'analyse littéraire qui est liée à l'intention de l'auteur ou au contexte d'émergence textuelle qu'il soit historique ou culturel promeut l'acte de la lecture, dont le lecteur soit un lecteur virtuel « implicite » ou un lecteur « modèle »⁴⁸. Selon les écrits de Proust en ce qui concerne la lecture⁴⁹, nous reconnaissons que le lecteur réel est présent :

*« Au cœur de toute expérience vivante de la littérature, de toute appréhension sensible, éthique et esthétique des œuvres, (...) Il n'est pas exceptionnel que lors d'une séance d'analyse littéraire, une exclamation, une hésitation, une soudaine concentration, un rire, un silence, l'éclat d'une émotion, manifestent discrètement les réactions subjectives de lecteurs réels. »*⁵⁰

Pour Roland Barthes⁵¹, toute lecture traite un sujet qu'elle n'est pas séparée de lui que par quelques méditations, telle que les protocoles théoriques ou les apprentissages des lettres, ainsi les recherches contemporaines à ce sujet mettent en évidence le sujet lecteur et ce lecteur comme un sujet par exemple Antoine Compagnon souligne que :

⁴⁵ Wolfgang (Iser), « *L'Acte de lecture* », trad. Fr Bruxelles, Mardaga, 1976, p 49.

⁴⁶ ECO (Umberto), « *Lector in fabula* », 1979.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Selon Umberto Eco, Le texte construit un Lecteur Modèle capable d'actualiser les divers contenus de signification de façon à décoder les mondes possibles du récit.

⁴⁹ PROUST M, « *Sur la lecture* », 1905, Actes Sud, 1988.

⁵⁰ Annie Rouxel & Gérard Langlade : Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature. Actes du colloque Sujets lecteurs et enseignement de la littérature. Rennes, janvier 2004.

⁵¹ BARTHES (Roland), « *Sur la lecture* », Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris, « Point », Seuil, 1984.

« L'expérience de la lecture, écrit-il dans Le Démon de la théorie, comme toute expérience humaine, est immanquablement une expérience double, ambiguë, déchirée : entre comprendre et aimer, entre la philologie et l'allégorie, entre la liberté et la ontrainte, entre l'attention à l'autre et le souci de soi. Cette situation moyenne répugne aux vrais théoriciens de la littérature. »⁵².

Enfin, le texte sans lecteur n'existe pas, car c'est lui qui donne une valeur.

⁵² COMPAGNON (Antoine), « *Le Démon de la théorie* », littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998, p194.

DEUXIEME CHAPITRE
Zoom sur la photolittérature

« L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie »⁵³.

1. La photolittérature

1.1. Néologisme « photolittérature »

Le néologisme photolittérature a eu lieu en 1988, dans la revue des sciences humaines et sociales dirigé par Charles Grivel, pour couvrir la relation entre la littérature et la photographie, ce qui ouvre un nouvel engagement artistique, celui des textes hybrides ou textes littéraires illustré par la photographie.

C'est un mariage forcé de prose et image qui donne naissance à ce nouvel domaine, celui de la photolittérature.

C'est en effet ces relations croisées qu'elles entretiennent la littérature et la photographie qui ont marqué leurs usages dans les pratiques culturelles.

1.2. Les interactions photolittéraires

Dans « *les inventions littéraires de la photographie* » de Jérôme Thélot⁵⁴, évoque la relation de « invention réciproque » :

« D'un côté la littérature invente la photographie : elle en imagine les fictions vraies, elle l'érige en question subjectives et lui attribue des valeurs ; et, d'un autre côté, la photographie invente la littérature : elle la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite, la somme de se ressaisir à nouveaux frais devant elle »⁵⁵.

D'une part, les poètes évoquent la photographie, c'est-à-dire ils lui attribuent des significations, des fonctions et des valeurs particulières, d'autre part la photographie réinvente la littérature, en lui faisant concurrence sur le terrain de la représentation.

⁵³ BRETON (André), « Les Pas perdus », [1924], Œuvres complètes, t. 1, Pléiade, Gallimard, 1992. P.245

⁵⁴ Jérôme Thélot est un professeur de littérature française à l'université de Lyon, il a notamment publié dans la collection « Encre marine » une rédaction philosophique (Au commencement était la faim, 2005) et un ouvrage sur la photographie (Critique de la raison photographique, 2009). Après Poétique d'Yves Bonnefoy (Droz, 1983), Baudelaire. Violence et poésie (Gallimard, 1993), et La Poésie précaire (Puf, 1997), c'est ici le quatrième livre qu'il consacre à la poésie.

⁵⁵ THÉLOT J « Les Inventions littéraires de la photographie », Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003. P.3

Mais l'interaction artistiques entre eux ce n'est pas la même, car l'influence de la littérature sur la photographie n'est pas celle de la photographie sur la littérature.

« Ces relations n'ont rien d'une correspondance bi- univoque : la photographie touche à la littérature d'une façon qui ne recoupe guère la façon dont la littérature affecte la photographie. D'un côté, cette dernière apporte à la littérature de nouvelles possibilités d'illustrations et de figurations [...], De l'autre, la littérature incarne pour la photographie une histoire et une légitimité qu'elle n'a certes pas à ses débuts car ces deux pratiques culturelles ne jouent pas dans la même cour [...], ainsi que leurs axiologies sont souvent distinctes, voire parfois antagonistes »⁵⁶.

En fait, c'est la considération de la photographie comme un élément nouveau dans l'ère culturelle, qui déséquilibre cette relation, parce qu'elle a une nouvelle vision à la physionomie de l'image et quand la réflexion de cette relation a évolué, la diffusion des photographies des poètes apparaissent comme une sorte de « vecteur de mutations profondes »⁵⁷.

De plus, cette relation a une dimension anthropologique et sociologique, quand « la production de l'image permet également aux écrivains de se représenter eux-mêmes ».

1.3. L'impact de la photographie

La question qui se pose, c'est évidemment l'impact de la photographie sur l'imaginaire littéraire, ainsi que sur les proses des écrivains : « *Qui les a conduits à redéfinir les formes et les valeurs de leur pratique littéraire au regard du photographique* »⁵⁸.

Il y en a évidemment des relations plus spécifiques, celle du recours de l'autobiographie à la photographie, du Roman-photo et les usages de la métaphore de la photographique⁵⁹. Donc les images de l'écrivain constituent « la face cachée des livres »⁶⁰.

Il s'agit d'examiner comment la littérature fait recours à des images et les soumet à ses finalités propres et la maîtrise exercée par les écrivains sur les images qui les utilisent mais l'image a changé de place, elle a pris une place importante dans le fait littéraire et est intégrée la vision de l'écrivain.

⁵⁶ L'écrivain vu par la photographie – David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.) ISBN 978-2-7535-5215-9 — Presses universitaires de Rennes, 2017, www.pur-editions.fr

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Thème du premier numéro de la revue de photolittérature.

⁶⁰ Ibidem.

Donc ils les utilisent pour sortir de la notion traditionnelle de l'œuvre littéraire, de plus la photographie rend plus lisible le discours ou bien l'œuvre dans son ensemble.

1.4. Le voyage : origine, patrimonialisation

Nous arrivons à la patrimonialisation de la littérature à travers les images par exemple des lieux emblématiques de l'écrivain, il s'agit d'une sorte de mettre une vie en image.

« Le voyage est constitutif de la photolittérature. Il fonde, au XIXe siècle, au moment où la photographie et son ancêtre, le daguerréotype, bouleversent l'univers technique et imaginaire de la représentation, un territoire apaisé et consensuel [...], la photographie offre au récit de voyage une garantie de réel [...], mais aussi, probablement, la garantie de ne pas prétendre à autre chose que le réel »⁶¹.

À partir des images photographiées le lecteur peut visiter des pays lointains par la vision sans bouger ou déplacer, assis dans sa place grâce à la réalité et à l'authentification que donne la photographie, dont Marta Caraion constate : *« Elle ouvre une fenêtre sur le réel (autre métaphore ressassée) et vient compléter avec bonheur un genre qui a besoin d'ancrage référentiel »⁶².*

De même la photographie permet à l'écrivain de penser à son rapport à la réalité, et les voyageurs avant de photographier les paysages, ils veulent montrer les ruines de la tradition culturelle, en fait pour : *« S'octroyer une légitimité et de construire une réflexion autoréférentielle sur les rapports entre la photographie, le temps, la mémoire et la transmission »⁶³.*

Ces ruines deviennent des documents pour les historiens, et une trace de réalité pour éviter de disparaître.

C'est au XXe siècle que la photolittérature s'ouvre au roman, à la poésie, à l'autobiographie et à d'autres genres inclassables dont le voyage est dominant, portrait de pays, paysages, cherchant une réflexion sur l'espace.

⁶¹ PHOTOLITTÉRATURE, MONTRICHER 14 OCTOBRE -30 DÉCEMBRE 2016, FONDATION JAN MICHALSKI POUR L'ECRITURE ET LA LITTÉRATURE, VOYAGES ET PORTRAITS DE PAYS LE VOYAGE, DES ORIGINES DE LA PHOTOLITTÉRATURE AU XXIÈME SIÈCLE MARTA CARAIION.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

1.5. L'entre deux

La littérature et la photographie sont deux domaines complètement distincts, en effet c'est la formule d'Horace « *Ut Picture poesis* » qui signifie « la peinture comme la poésie » et la réédition contemporaine de Léonard de Vinci « *paragone* », qui étudient les relations entre les deux arts visuelles et verbaux, il s'agit d'une relation conflictuelle ou d'existence des points communs entre eux. « *Si le poète doit écrire de manière à donner à voir, le peintre quant à lui doit réaliser des images qui content une histoire ; si la poésie est une peinture parlante, la peinture une poésie muette* »⁶⁴.

Jérôme Thélot annonce une hypothèse évidente dans ce questionnement : « *La photographie est une affaire trop sérieuse pour laisser ses seuls historiens et ses seuls sémiologues en parler tranquillement* »⁶⁵.

De plus, elle a la nécessité d'articuler certaines démarches de la critique telle l'herméneutique littéraire et la théorie esthétique.

Mais le problème de relation entre la prose et la production photographique dépasse le cadre méthodologique, il est bien évidemment philosophique, car elle donne une nouvelle métaphysique de l'image prenant en compte la vision esthétique.

C'est pour cette raison, de donner un seul concept, unifié et unifiant, pour couvrir cette relation entre le fait littéraire et la production photographique, c'est celui de « *photolittérature* » et de substituer la notion du parallèle par « *diagonales photolittéraires* » comme il mentionne Jean Pierre Montier : « *à se donner l'objectif d'étudier non pas un rapport en vis-à-vis, mais un ensemble de va-et-vient que nous appellerons des « diagonales photolittéraires »* »⁶⁶.

En fait, c'est parce que la conception du parallèle n'a amené qu'à la dissymétrie lorsqu'il existe une domination entre prose et image, c'est-à-dire qu'il n'y a pas une symétrie absolue.

⁶⁴ MONTIER (Jean-Pierre), « De la photolittérature », introduction à Transactions photolittéraires

⁶⁵ THELOT (Jérôme), « Critique de la raison photographique », Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009. P.17

⁶⁶ MONTIER (Jean-Pierre), « De la photolittérature », introduction à Transactions photolittéraires. P.6

En effet, la photographie reconduit et reconfigure la vision des querelles traditionnelles de texte/image⁶⁷.

Le double rapport des écrivains à la photographie et des photographes à la littérature est vraiment polymorphe mais plus constant, la photographie devient un rival pour la littérature par exemple dans la préface de Sartre d'une chine à l'autre de Cartier Bresson : « *Les photos de Cartier-Bresson ne bavardent jamais. Elles ne sont pas des idées : elles nous en donnent* »⁶⁸.

Contrairement à cette idée de rivalité, dans les genres mineurs comme celle du roman policier, le rôle du rapport littérature et photographie est un rapport illustratif, il s'agit d'une simple illustration.

⁶⁷ Cette idée est largement développée dans l'article de MONTIER (Jean-Pierre), « De la photolittérature », introduction à Transactions photolittéraires.

⁶⁸ Ibidem.

2. Le territoire photolittéraire

Ce concept de « photolittérature » désigne également les conjonctions entre littérature et photographie, dès 1840 jusqu'aujourd'hui, qui ont lié le fait littéraire avec la production photographique, il s'agit de productions littéraires illustrées par des photographies et des œuvres dans lesquelles l'imaginaire est lié à la révélation et à l'idée de description en équivalant d'instantané.

Raison de lier la notion de « territoire photolittéraire » à la notion du *genre*, c'est Daniel Grojnovski⁶⁹ qui a proposé la notion *genre* pour appréhender l'idée de « photos-récit » dont le fait littéraire et la production photographique sont sur le même plan.

La littérature désigne aussi les productions éditoriales dont l'image photographique joue un rôle important, elle s'impose comme vecteur principal ou exclusif de la narration.

La photolittérature est considérée comme un opérateur qui permet de repenser les liens traditionnels entre le texte et l'image dont László Moholy-Nagy⁷⁰ déclare : « *L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, mais celui qui ignore la photographie* » (1928).

L'image dans la conception de modernité a déclassé le texte comme le seul moyen à distribuer le savoir pour prendre une place, d'ailleurs la production photographique a été un des principaux emblèmes de XXe siècle.

Or, les œuvres hybrides se sont le résultat de production où le texte et l'image se côtoient selon une certaine logique qui renouvelle la structure de la textualité même, c'est-à-dire que la photographie est un dispositif qui peut animer le texte.

Réciproquement la photographie, une image muette, a besoin de verbalisation, cette image reproductible s'inscrit dans la réalité, la photographie pour la littérature, depuis le surréalisme, est « *un partenaire féconde* »⁷¹.

Déjà l'utilisation de l'adjectif « féconde », qui veut dire le pouvoir ou la capacité d'avoir des petits, ici la fécondité de ce partenariat donne naissance à la photolittérature.

⁶⁹ GROJNOVESKI (Daniel), « Des récits-photos aux photos-récits », in Photographie et littérature, frictions de réel.

⁷⁰Un peintre, un sculpteur, un designer, un photographe plasticien et théoricien de la photographie hongrois, naturalisé américain en 1946, il a participé aux mouvements d'avant-garde dans l'entre-deux guerres.

⁷¹ PHOTOLITTÉRATURE, MONTRICHER 14 OCTOBRE -30 DÉCEMBRE 2016, FONDATION JAN MICHALSKI POUR L'ÉCRITURE ET LA LITTÉRATURE, INTRODUCTION PHOTOLITTÉRATURE MARTA CARAION JEAN-PIERRE MCNTIER.

En effet le résultat de l'interaction de la photographie et la littérature s'incarne dans diverses formes :

« Des dialogues photographes-écrivains, des écrivains photographes, des photographes écrivains ; des textes illustrés de photographies anonymes ; et des livres sans illustrations dans lesquels la photographie est un thème, et l'image, absente, un embrayeur de récit »⁷².

2.1. La littérature de voyage

« La littérature de voyage n'est pas véritablement un genre littéraire, tant la relation de voyage ou son récit traverse objectivement tous les genres existants, sans même évoquer le fait que les dits voyages peuvent être réels ou imaginaires, pérégrins ou sédentaires, de même ce territoire de la photolittérature ne se cantonne pas à la recension exhaustive – à supposer qu'elle soit réalisable – des livres à visée littéraire accompagnés de photographies »⁷³.

En effet, le questionnement c'est la relation des écrits à visée littéraire au réel, qui est spécifique à la photographie. C'est-à-dire que cette dernière donne une preuve visible de l'existence réel des lieux et des personnages.

Ce qui confirme que la photolittérature n'est pas qu'un genre qui fait accompagner des photographies à des œuvres littéraires, mais qu'il a des finalités. De même la photographie a le pouvoir de rendre plus structure un texte littéraire.

Par ailleurs, la photographie et la littérature se trouvent dans une relation de mitoyenneté :

« François Moureau parle ainsi de la littérature de voyage comme d'un « genre métoyen » – du fait que la photographie est, comme l'écriture littéraire, un mode de relation et de représentation des choses en tant qu'elles sont-là, un mode de construction de ce que Pierre Campion appelle « la réalité du réel » »⁷⁴.

C'est-à-dire que l'écriture littéraire comme la photographie, sont des représentations du réel qui existe ce que veut dire la réalité de réel parce qu'elles le représentent telle qu'il est, du fait la littérature de voyage est un sous genre de la photolittérature.

De plus, les deux disciplines, la littérature et la photographie, sont des voisines, du fait qu'elles produisent du récit, la littérature peut faire recours à la photographie

⁷² Ibidem.

⁷³ MONTIER (Jean-Pierre), « De la photolittérature », introduction à Transactions photolittéraires. P.11

⁷⁴ Ibid.

comme document ou même illustration et vice versa, la photographie peut même faire recours à la littérature :

« Il existe aussi un voisinage ou une même parenté entre photographie et littérature, du fait qu'elles sont l'une et l'autre des dispositifs mimétiques, du fait qu'elles pointent des référents ou produisent du récit, du fait que la littérature peut utiliser la photographie comme document, que réciproquement la photographie peut convoquer la dimension du discours pour se gloser en l'absence même de texte, ou mieux encore former une tresse florale avec le signifiant littéraire »⁷⁵.

Les photographies ont développé comme des « déclencheurs de l'écriture », par exemple dans les récits de soi, elles ne sont pas considérées simplement comme *documents*, du fait que l'importance qu'elles ont donnée à la mémoire mécanique, ainsi les psychologues qui s'intéressent aux mécanismes de la mémorisation « *l'hypermnésie* », autrement dit la mémorisation par sensations, à la base visuelle, c'est-à-dire « *mémoire photographique* ».

D'ailleurs, l'acte mémoriel passera à l'aide de la photographie, par conséquent cette dernière comble un vide et fait satisfaire le besoin de voir les lieux ou personnages fictifs et de restituer la partie manquante de la mémoire. Donc elle complète le texte, alors qu'elle joue un rôle de témoin : « *Mais un pas est franchi : qu'on le déplore ou pas, il n'y aura plus de voyageurs dont on pourra douter s'ils ont vraiment vu ce qu'ils rapportent, car nul ne se déplacera plus sans son appareil* »⁷⁶.

Aussi, il y a des écrivains qui voyagent avec des photographes comme par exemple Gustave Flaubert, pour combiner production textuelle et production photographique.

La photographie dépasse l'idée d'être une trace, un document ou un support descriptif pour devenir un modèle poétique. Et elle est considérée comme la lumière qui allume l'ombre, l'écriture littéraire.

Elle devient de nos jours un art vernaculaire, qui est à la portée de tout, il suffit d'appuyer sur un bouton pour réaliser une trace « une photo ».

Enfin, la photographie est un monde visuel et culturel convoqué par les souvenirs du narrateur surtout dans l'autobiographie, donc la photolittérature est une juxtaposition du fait littéraire et son complément visuel, ce qui place les deux dans une relation de

⁷⁵ Ibid. P.14

⁷⁶ Ibid. P.16

complémentarité que de polémique. « *Le résultat d'interactions entre le moi et le monde [...] la trace que le monde laisse chez qui le contemple, et que le texte développe* »⁷⁷.

2.2. Expansion de la photolittérature

La photolittérature a été toujours reliée à la connaissance de la littérature et la photographie de l'époque donnée des artistes intéressés, par exemple au XXe siècle, les recherches consacrées à la photographie comme les œuvres de Roland Barthes⁷⁸ en ce qui concerne la sémiologie de l'image ont amené à approfondir les connaissances même dans son domaine littéraire, ainsi que les écrivains de XXIe siècle qui interrogent le rapport figure et texte.

En outre, deux parutions de XXIe siècle font la différence, l'une de Paul Edward *Soleil noir* là où il y a des bases historiques et théoriques de l'idée de la photolittérature et *littérature et photographie*, Montier, Louvel, Méaux & Ortel, qui a exploré d'autres pistes théoriques sur la situation de l'image photographique et de la sémiologie et des œuvres pratiquent cette combinaison entre la littérature et la photographie comme Victor Hugo également qui a voulu faire le premier œuvre de poésie illustrée par la photographie *les Contemplations* 1856

Toutes ces études grâce à Grivel qui a créé le concept de « *Photolittérature* » : « *En réalité, en parlant de Photolittérature, c'est sur tout un territoire, même un continent culturel et artistique à explorer, qu'ouvrira Grivel [...], tout un mouvement d'investissement de l'espace du livre par la photographie* »⁷⁹.

L'invention photographique fait exploser le fait littéraire lui-même en créant une œuvre propre du fait de dialogue entre l'écriture littéraire et la production photographique. Ce qui était tendance dès le XIXe siècle jusqu'à notre époque et que le statut de l'image redéfinit le discours lui-même.

Elle a apporté un changement dans la réception de l'œuvre et a reflété l'art moderne et industrielle dans le changement de la société et l'époque moderne. En effet la raison

⁷⁷ ANTOINE (Philippe), « *Voyages photobiographiques* », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*. P.253

⁷⁸ BARTHES (Roland), « *La chambre claire* » : Note sur la photographie, Paris, Seuil, 1980. *L'Aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.

⁷⁹ MONTIER (Jean-Pierre), « *De la photolittérature* », introduction à *Transactions photolittéraires*. P.25

photographique a fait bouleverser la critique traditionnelle de l'image même et de la représentation.

Au surréalisme, les poètes français et belges également ont favorisé l'image pour son caractère de fantastique et de l'écriture automatique, c'est grâce à la photographie également qu'a apparu un nouvel type de livre qui combine les deux arts d'expression, par exemple : *Le « photopoème » Facile*, de Paul Éluard et Man Ray, paru en 1935 chez Guy Lévis

Elle a la compétence d'assumer l'essentiel de la narration c'est pour cela le texte est considéré comme un système d'expression complémentaire à l'image. Ce qui veut dire un type de narration différent, une narration visuelle, qui focalise sur une succession des images autour d'un contexte précis. Ces productions sont celles de couple écrivain-photographe ou même écrivain-poète.

Par conséquent la photolittérature envisage un vaste champ culturel, et l'image a sa place dans la distribution de savoir non seulement le texte qui a ce pouvoir absolu, et la combinaison entre eux donne soi-disant des genres différents :

« Globalement, les études couvrant les productions photolittéraires oscillent à présent entre le roman-photo (Jan Baetens, 2010), le journal ou le récit de voyage (Danièle Méaux, 2009), l'autofiction (une forme, sinon un « genre » auquel elles sont profondément liées, Magali Nachtergaele, 2012) »⁸⁰.

Mais ce mariage est souvent marqué par une dimension narrative et plus précisément autobiographique, et lors de l'apparition du concept « livre d'artiste » au XXe siècle c'était la preuve que le dispositif photolittéraire n'est pas seulement pour les écrivains mais aussi les artistes peuvent investir dans l'espace littéraire et textuel.

En réalité la conception « photolittérature » permet la réflexion historique du rapport *littérature et photographie*, elle constitue une étude théorique de rapport *image/texte*, d'ailleurs le territoire photolittéraire se construit des conséquences culturelles de ces interactions, c'est en fait la réarticulation de deux cultures celle de l'art visuel et de l'écriture littéraire, qui restent confondus plus qu'indissociable.

Le model transactionnel proposé pour la photolittérature permet de décrire les interactions, les échanges et les transferts qui marquent la relation du fait littéraire et du

⁸⁰ Ibid. P.30

réel esthétique qui lui donne la photographie. Ce qui fait de toute interaction entre eux une *transaction*.

2.3. Le réel en jeu

L'image est considérée comme un miroir de la réalité et le statut de la photographie est lié toujours à sa valeur de vérité, elle est identifiée par la lumière qui est l'origine de tout, cette essence de tout donne sa valeur à la photographie.

Or, c'est la dimension scientifique de la photographie qui permet de capter des images surplace, soi-disant des reflets à la réalité, selon Barthes⁸¹ l'image est un « message sans code » c'est-à-dire une transposition d'une scène telle qu'elle est.

Pourtant, dans la *Rhétorique de l'image*⁸², pour comprendre comment le sens vient à l'image, d'une part, il distingue trois types de l'image dont il y a le message iconique non codé qui correspond à une réception qui focalise sur une simple reconnaissance des objets c'est-à-dire qu'il n'existe plus un sens codé et culturel contrairement au message iconique codé, d'autre part il trouve que le message iconique codé et non codé sont indissociable c'est-à-dire que le spectacle perçoit les deux à la fois.

Ensuite, c'est Henri Van Lier⁸³ qui a mis en cause l'objectivité de l'image dont il souligne que le cadrage produit un écart entre l'image et la réalité.

« Même sur l'image la plus riche en détail il reste toujours un espace où les photons ne seront réfléchis que partiellement, à cause de la distance qui sépare l'appareil de la source de lumière (...), En même temps, selon Van Lier, l'image photographique amène à la fois une perte d'information et un surplus d'information car, dans l'image immobile, notre œil toujours en mouvement peut capter plus d'éléments que ce qui s'offre à la vue directe »⁸⁴.

Enfin l'effet de la réalité dans la coprésence de texte et medium photographique est toujours présent, et que le sens qu'apporte l'œuvre est au-delà de descriptible.

⁸¹ BARTHES (Roland), « Le message photographique », Œuvres complètes, 1942-1965, édition présentée par Éric Marty, Seuil, 1993.

⁸² BARTHES (Roland), « *Rhétorique de l'image* », Œuvres complètes, 1942-1965, édition présentée par Éric Marty, Seuil, 1993.

⁸³ VAN LIER (Henri), « *Philosophie de la photographie* », Paris – Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983.

⁸⁴ Gyöngyi Pal. Ledispositifphoto-littéraireenFrance dans la seconde moitié du XX^e siècle : analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche. Littératures. Université Rennes 2; Université Européenne de Bretagne; University of Szeged, 2010. Français. Tel-00481329

3. La photographie dans l'autobiographie

« Photographie ! Biographie ! [...] *Filles siamoises de la même vanité* ».

Jules Barbey
d'Aurevilly.⁸⁵

La remise en cause de la vérité qu'apporte la photographie et son interprétation a influencé également le champ de la vérité d'autobiographie ce qui dépasse la photolittérature, car elle touche l'identité.

Par conséquent la photo devient un champ d'expérimentation de l'identité et de valeur de la réalité par exemple l'effet miroir de la partie d'enfance qui est toujours complété par la phase photographique, cette dernière enrichit et nourrit les récits de vie et la littérature de l'identité.

Ce qui a également une influence sur l'apparition des œuvres hybrides, la combinaison des objets hétérogènes, l'écriture et le médium photographique.

L'image est à la fois protagoniste et antagoniste aux récits de vie, elle peut compléter comme elle peut bloquer les événements réels :

« En plus d'être d'emblée incomplet et imprécis, l'album photo peut bloquer ou remplacer les vrais souvenirs. La photographie est considérée tantôt comme un support, tantôt comme un obstacle dans les récits de vie. Sa consultation certes ravive la mémoire, mais l'image figée a tendance à se superposer aux images mentales fragiles et éphémères, et à bloquer l'accès à la remémoration d'instant et de passages de vie non enregistrés »⁸⁶.

En tous les cas la photographie est la preuve d'une réalité instantanée, mais elle n'est pas un souvenir elle le déclenche. Serge Tisseron⁸⁷ a distingué deux approches de photographie en ce qui concerne son rôle dans les autobiographies et les souvenirs, l'une qui focalise sur le médium photographique comme nostalgie prenant l'exemple de la chambre claire⁸⁸, Roland Barthes définit la photographie comme « ça a été », il la considère comme la nostalgie de passé, l'autre approche est centrée sur le mouvement du monde et considère la photo comme une action posée.

Tandis que l'autofiction c'est-à-dire l'identité plus ou moins virtuelle n'utilise pas la photographie pour sa valeur de réalité, ça dépend du goût de l'écrivain lui-même et son rapport avec le réel ou le fictif. Loin de conflit de l'autobiographie et l'autofiction, il existe

⁸⁵ BARBEY D'AUREVILLY (Jules), « *Les Ridicules du temps* », 1883.

⁸⁶ Ibid. P.68

⁸⁷ TISSERON (Serge), « *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient* », Paris, Les Belles Lettres, 1996.

⁸⁸ BARTHES (Roland), « *La chambre claire* », Edition Gallimard, Paris, 1980.

toujours une part d'autofiction, car l'imagination est une partie importante de l'identité et il existe toujours une opinion qui peut changer avec le temps et les récits autobiographiques contiennent nécessairement une coté fictive de l'identité, ou la photographie joue le rôle de la narration et la description⁸⁹.

Le lecteur-regardeur a la liberté d'interpréter et l'image et son sens, mais aussi l'effet visuel qui a une part comme les techniques d'impression. Ainsi que la lecture visuelle se fait inconsciemment.

4. Illustration photographique

Dans les œuvres photolittéraires l'écriture se trouve en juxtaposition avec les photographies ou s'imbriquent les unes dans les autres ou même se trouve séparées, nous pouvons considérer ce positionnement des images photographiées ou peintes dans la littérature : une illustration.

Cette illustration noue une relation étroite avec la réalité, car elle représente bien évidemment et les personnages et la microsociété lesquelles l'écriture définit, autrement dit c'est la mise en scène des personnages ou de décor.

C'est au lecteur-regardeur de trouver le lien entre le texte et l'image, car les photographies ne sont pas toujours une transposition littérale de ce qui est décrite, mais elles dialoguent avec la narration ce qui fait : le tissage autobiographique. « *Photographier devient une pratique pour transcrire le roman que chaque être porte en soi, et écrire sur les photos participe à la transformation romanesque de la photo* »⁹⁰.

Dans l'autobiographie ces illustrations se sont des souvenirs et deviennent une preuve, d'ailleurs c'est une sorte de transcription poétique ou romanesque, donc nous pouvons dire que cette relation d'écriture littéraire et production photographique est une symphonie qui fait danser le texte et l'image ensemble, et devient un espace de création.

⁸⁹ La présence de la photo rend inutile la description mais cette dernière n'est pas seulement pour la fonction de rendre visible un objet mais plutôt de mettre l'accent sur cet objet visible.

⁹⁰ Gyöngyi Pal. Ledispositifphoto-littéraireenFrancedanslasecondemoitiéduXXèmesiècle : analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche. Littératures. Université Rennes 2 ; Université Européenne de Bretagne ; University of Szeged, 2010. Français. Tel-00481329.

5. La photographie barthienne

Dans la chambre claire Roland Barthes a essayé de comprendre la photographie comme « *un génie propre* » en cherchant les traits qui la distinguent des autres techniques d'image.

Il s'est intéressé à la photographie parce qu'elle répète d'une façon mécanique ce qui existe et que ne peut être répéter que par la photographie dont il déclare : « *Répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement* ».

Il n'existe plus une photo s'il n'y a pas de quelque chose ou de quelqu'un c'est pour cela il traite la photographie à partir du « référent », car le regardeur ne voit pas la photo, elle invisible pour lui, il met l'accent sur ce qui est dedans c'est-à-dire l'objet ou le référent.

Barthes distingue trois points de vue pour comprendre les photos, Operator⁹¹, Spectator⁹², Spectrum⁹³, l'auteur comme photographe, ils ne mettent pas en considération le point de vue de Spectrum.

La photographie est socialement utile et au-delà d'être une simple représentation, elle donne des informations ou une culture, elle a une signification et elle surprend.

La photographie a du mal à délivrer du sens, mais elle fait réfléchir cherchant un autre sens qu'une simple lecture à la lettre, elle est donc subversive comme il constate Barthes : « *Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révolte ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive* »⁹⁴.

5.1. Le concept Barthien « Ça a été »

« *Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là (...) et puisque que cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème⁹ de la Photographie (...) ce que j'intentionnalise dans une photo, ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ça-a-été » (...) cela que je vois (...) a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé* »⁹⁵.

⁹¹ Selon Roland Barthes, c'est le photographe qui a pris la photo.

⁹² C'est le regardeur ou celui qui regarde la photo faite.

⁹³ Celui dont l'image est prise, (le spectre).

⁹⁴ BARTHES (Roland), « *la chambre claire* » 1980, Edition Gallimard, paris.

⁹⁵ Ibidem.

Roland Barthes a développé l'idée de l'existence et la présence de l'objet représenté par la photographie, c'est-à-dire la photographie comme une trace, le « ça a été ».

Ainsi il confirme le rapport de cet art mécanique au temps, plus précisément au passé au souvenir et à la mémoire.

De même, le « ça a été » atteste une réalité : « *La Photographie ne remémore pas le passé [...] L'effet qu'elle produit sur moi [...], d'attester que cela que je vois, a bien été* »⁹⁶.

D'ailleurs l'auteur a lié l'idée de l'essence avec la folie dont il assure la vérité au niveau du temps et bien sûr que le passé est aussi sûr que le présent :

*« Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « ça a été. » (...) mais telle évidence peut être sœur de la folie (...) : L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. C'est ici qu'est la folie ; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais (...) La Photographie devient alors pour moi un médium bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps (...) (d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, frottée de réel »*⁹⁷.

Enfin Barthes confirme le pouvoir d'authentification qui prime le pouvoir de représentation du fait que la photographie authentifie l'existence de l'être ou de l'objet « ça a été », mais il l'a aussi qualifié d'art peu sûr du fait que le sentiment du n'avoir pu admirer qu'une partie de l'œuvre d'un artiste, une seule photo dans une série, rend la photographie un art peu sûr.

5.2. L'image surréaliste

L'image et le surréalisme fonctionnent de façon automatique, car le surréalisme utilise l'image comme un mode d'expression favorisé, elle est considérée comme matière première de la poésie, car elle existe depuis toujours loin de tout mouvement littéraire.

L'image dite surréaliste sert à transcrire le monde intériorisé de l'auteur, son état psychique et son inconscient, elle doit évidemment mettre en place un sens mais aussi une sensation.

En fait, elle ne soumet pas sous la conception classique du vraisemblable de l'invention, mais sous l'*onirique*.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

Par ailleurs, c'est la notion du « hasard » qui donne un caractère spécifique et remarquable à l'image surréaliste sinon : « *L'image ne présente plus alors un objet réel, elle est l'objet même* »⁹⁸.

En réalité, les écrivains surréalistes donnent une importance primordiale à l'image verbale comme il a déclaré Aragon⁹⁹, elle ne respecte plus la logique rationnelle ou la raison parce qu'elle est née de l'inconscient.

En principe, l'image contribue à la concrétisation de la réalité mais non pas l'image surréaliste, cette dernière établit un lien entre les deux, la logique et l'émotion, ce qui donne accès au *surréal*, grâce à l'écriture automatique qui vient de la pensée pure.

De plus : « *L'originalité de l'image surréaliste repose non seulement sur la littérature mais sur l'enivrement des sens* »¹⁰⁰.

Enfin l'image surréaliste transpose l'émotion, l'intuition et la pensée pure.

⁹⁸ DESSONS G, « *Introduction à l'analyse du poème* », Nathan 2000, p64.

⁹⁹ ARAGON (Louis), « *Une Vague de rêves* », Paris, Seghers 1990, p.14.

¹⁰⁰ http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part=143720.

6. L'image et le Coran : l'histoire de « Moïse et le serviteur de Dieu »

L'image peut être trompeuse et transforme la réalité ou fabrique une autre vérité dite « artificielle », ou plus précisément elle peut faire recours à l'ambiguïté afin d'atteindre la réalité après avoir dévoilé la manipulation pour les images qui vont donner un « effet réel ».

Nous faisons appel à l'histoire coranique de « Moïse et le serviteur de Dieu » dans sourate

« La Caverne » (*al-kahf*).

D'abord, elle raconte certaines histoires, celle des sept dormants (*'as'h'âb alkahf*) d'où vient le nom de la sourate, ensuite celle du Moïse et le serviteur de Dieu, enfin celle de *Dhû l-Qarnayn*.

Cette histoire se décompose de deux parties, l'une quand Moïse et son jeune serviteur

(*fatâ-hu*) se trouve en route pour « Confluent des deux mers » (*majma' al-bah'rayn*) Lieu qu'ils atteignent, puis « dépassent » (*jâwazâ*), avant d'y retourner, ayant en effet oublié « au Rocher » (*al-s'akhra*) le poisson qui devait leur servir de repas et qui a repris le chemin de la mer.

Au retour qu'ils rencontrent « un serviteur de Dieu », qui n'est pas nommé, mais que les musulmans nomment : c'est le fameux al-Khid'r.

Au début, Moïse demande au serviteur de Dieu s'il peut le suivre, afin d'apprendre de lui « en rectitude » (*rushd*). Le serviteur de Dieu lui réplique qu'il ne sera pas assez « patient » (*s'abr*), mais après il accepte à la condition qu'il ne pose pas de questions jusqu'à ce qu'il l'y autorise.

Puis, Moïse et le serviteur de Dieu se mettent en mouvement jusqu'à ce qu'ils embarquent sur un bateau, rencontrent un adolescent, arrivent dans une ville. Le serviteur de Dieu accomplit alors une action étrange : il fait un trou dans le bateau ; il tue l'adolescent ; il redresse un mur de la cité dont les habitants lui ont refusé l'hospitalité. Cette action suscite une réaction d'étonnement de la part de Moïse, doublé d'indignation dans les deux premiers cas, où il s'agit d'un méfait : « Tu as troué le bateau pour en noyer les occupants ? Tu as fait une chose grave ! » v. 70 : « Tu as tué une personne pure sans meurtre d'un autre ? Tu as fait une chose infâme ! » v.73, dans le troisième, où il s'agit d'un bienfait en réponse à un méfait « Si tu l'avais voulu, tu aurais pris pour cela un salaire

») v.76. Par deux fois, le « serviteur de Dieu » lui rappelle ce qu'il lui avait dit : « Ne t'ai-je pas dit que tu ne serais pas capable avec moi de patience ? ») v.71 et, par deux fois, Moïse répond à son tour, la première fois en demandant au serviteur de Dieu de lui pardonner son oubli et de ne pas le soumettre à trop rude épreuve, la seconde en présentant ses excuses, enfin, le serviteur de Dieu se contente d'observer que « c'est [le moment de] la séparation entre toi et moi, Je vais te faire part de ce pourquoi tu n'as pas été capable de patience »v.77.

Finalement, le serviteur de Dieu donne à Moïse l'explication de ses trois comportements apparemment étranges : il a endommagé le bateau, non pour en noyer les occupants, mais pour en amoindrir la valeur et ainsi le mettre à l'abri de la convoitise du souverain ; il a tué l'adolescent, fils de deux croyants, pour qu'il ne leur impose pas rébellion et infidélité et le remplace par un meilleur fils ; il a consolidé le mur afin que les deux jeunes orphelins, dont c'est la maison, n'y trouvent pas avant leur majorité le trésor qui est enfoui dessous.

Nous constatons d'après cette histoire coranique que l'image peut être trompeuse et a besoin d'explication pour dévoiler la réalité qui se cache derrière. Et si nous projetons cet exemple sur notre étude nous constatons que la littérature complète la photographie et vice versa, car l'ambiguïté de la réalité que fait l'image il est éclairé par l'explication.

TROISIEME CHAPITRE

La photolittérature : *NADJA*

« L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie »¹⁰¹.

1. Conception de l'image chez Breton

Nous ne pouvons pas évoquer l'image surréalistes sans avoir recours à la définition du chef de file André Breton :

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image [...] les deux termes de l'image [...] sont les produits simultanés de l'action que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux »¹⁰².

André Breton constate que la raison est loin d'être origine de l'image surréaliste, mais cette dernière provient d'au-delà de la raison, car elle ne peut pas être comprise par la logique ainsi que « l'atmosphère surréaliste est créée par l'écriture mécanique »¹⁰³.

L'image surréaliste a évidemment plusieurs caractères, il y en a plusieurs catégories, mais elle peut mettre en considération qu'une seule, selon André Breton c'est :

« celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé [...] ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement [...], soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire »¹⁰⁴.

Par ailleurs, elle n'accepte plus l'interprétation logique et raisonnée, car elle est « Une création propre à un esprit actif »¹⁰⁵, c'est pour cela elle reste ambiguë et elle garde toujours le caractère énigmatique.

Le but de cette production est de surprendre, ce dernier est considéré comme l'un des fondements de l'esthétique surréaliste¹⁰⁶.

¹⁰¹ BRETON (André), « Les Pas perdus » [1924], Œuvres complètes, t. 1, Pléiade, Gallimard, 1992, p. 245.

¹⁰² BRETON, « Manifeste du surréalisme », Paris 1924. P.46

¹⁰³ Ibid. P.46

¹⁰⁴ Ibid. P.47

¹⁰⁵ http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part=143721.

¹⁰⁶ Comme prétend Breton dans le « Manifeste du surréalisme ». Paris 1924.

Cette image est le produit de Hasard, le hasard surréaliste, loin de toute préméditation, ce qui valorise la réflexion automatique, du fait que l'image, elle n'est pas une simple figure de style.

« Elle se propose de réunir des éléments que la logique ordinaire ne rapproche pas, ce qui lui donne l'efficacité d'un révélateur des aspects cachés de la réalité et fait d'elle un mode de résolution des contradictions »¹⁰⁷.

Parmi les mécanismes utilisés par Breton dans l'image poétique c'est « l'un dans l'autre », « *En tant que moyen efficace de création des représentations les plus osées* »¹⁰⁸, en effet c'est :

« L'application d'une théorie des correspondances qui rend possible la transformation de toute chose en toute autre, ainsi que le maintien d'une effervescence partagée des sens et des images, en tant qu'éléments constitutifs de l'esprit. »¹⁰⁹.

En réalité, l'image pour les surréalistes vise à réaliser leur activité entre (le rêve et la veille, la raison et la folie, le bien et le mal, le conscient et l'inconscient, etc...).

¹⁰⁷ PRETA-DE BEAUFORT (Aude), « *Le Surréalisme* », Paris, Ellipses 1997, p226.

¹⁰⁸http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part=143721.

¹⁰⁹ Ibid.

2. Corpus à identifier : Nadja

2.1. Contexte d'émergence

André Breton a publié trois textes illustrés de photographies, ce qui constitue une trilogie, En 1928 *Nadja*, puis *Les Vases communicants* en 1932 et enfin *L'Amour fou* en 1937.

C'est *Nadja* qui a eu un succès plus marquant que les autres œuvres de Breton car il l'a donné une attention très particulière par rapport aux autres, d'ailleurs il a révisé l'édition originale en 1962, Dans *L'Amour fou* et *Les Vases communicants*, André Breton fait recours à multiples références : à Freud, Marx, Engels et le réalisme révolutionnaire, ce qui leur rend très loin du caractère « romanesque » qui structure *Nadja*.

Le statut de *Nadja* est charnière, car le livre est apparu après quatre ans de *Manifeste surréaliste* et avant deux ans de sa nouvelle édition.

Il y avait des crises et des ruptures qui marquent l'atmosphère au sein du groupe des surréalistes avec un certain nombre d'écrivains et surtout avec le parti communiste, raison à l'émergence du *Second manifeste 1930*, dont Breton a retracé le cadre du mouvement surréaliste.

Par ailleurs, *Nadja* est la dernière rédaction surréaliste qui va changer de visage dès 1929 et se regroupe en deux à cause de la crise de 1929¹¹⁰, elle est une autobiographie qui dépasse le simple cadre de la fiction narrative.

La rédaction de *Nadja* est très rapide, dans une durée précise, entre le mois d'Aout et la fin de l'année, mais après une interruption de quelques temps à cause de la rencontre de Suzanne, la personne qui se cache derrière le pronom personnel « toi » dans les dernières pages de *Nadja*.

En effet, l'intention de Breton d'illustrer le livre de *Nadja* par des photographies est de créer tout un réseau de significations pour compléter le sens, pour rendre son livre « étonnant ».

« Je vais publier l'histoire que vous connaissez en l'accompagnant d'une cinquantaine de photographies relatives à tous les éléments qu'elle met en jeu

¹¹⁰ NADEAU (Maurice) « *Histoire du surréalisme* », Points Essais, Seuil, 1964, p. 118.

l'hôtel des Grands Hommes, la statue d'Etienne Dolet, et celle de Becque, une enseigne 'Bois-Charbons', un portrait de Paul Eluard, de Desnos endormi, [...] la femme du musée Grévin. Il faut aussi que j'aie photographier l'enseigne 'Maison Rouge' à Pourville, le Manoir d'Ango. Me permettez-vous, Lise, de faire photographier le gant de bronze et ne pouvez-vous, j'y tiendrais essentiellement, tâcher d'obtenir une reproduction du tableau de Mordal, vu de face et de profil. Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela. Voulez-vous me dire si c'est possible ? Je crois que cela ferait un livre beaucoup plus troublant. »¹¹¹.

Breton met l'accent sur l'importance du sens qui sera présent à la présence des photographies c'est-à-dire l'absence de ces photographies causera une perte marquante de sens, « *Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela* »¹¹².

En ce qui concerne cette combinaison, la vision de Breton est claire dès le début et sans ces photographies qui sont présentes, le texte ne sera jamais publié, elles sont liées au récit dans son globale dès le début.

Ensuite, dans la réédition de Nadja, André Breton ajoute quatre autres photographies, car il y avait des photos qu'il n'été pas possible de le prendre, or le nombre des illustrations dans Nadja augmente de quarante-quatre à quarante-huit.

Enfin, Nadja sans illustrations devient une narration pure moins novatrice que les autres œuvres. Comme le dispositif photographique pour Breton rend visible sa philosophie des signes là où ces éléments hétérogènes, la production photographique comme l'écriture littéraire, les deux fonctionnent comme « les fragments d'un grand puzzle ». Ainsi, selon Breton : seul le récit permet la mise en contact des éléments hétéroclites.

2.2. Deux personnages principaux

Nadja : personnage féminin qui existe dans la réalité sous le nom Léona Delcourt, Nadja porte une passion à l'auteur à la fin internée à l'hôpital psychiatrique, une femme mystérieuse et merveilleuse qui entraîne l'auteur à Paris pour une expérience profonde.

André Breton : c'est l'auteur, il est tout au long de l'œuvre à la recherche de lui-même, sa rencontre avec Nadja fait activer sa mémoire et de prendre des notes afin de tracer leur histoire pour satisfaire le désir de Nadja suite à sa demande.

¹¹¹ « Lettre à Lise Meyer, 16 septembre 1927 », Œuvres complètes, t. 1, revue *Commerce.*, p 1505.

¹¹² Ibid.p.1505.

2.3. Les thèmes abordés en bref

L'inconscient, la folie, l'amour, le hasard et le non contrôle sont les plus forts thèmes du mouvement surréaliste et qui sont présentes à Nadja, ce sont des manifestations spontanées et authentique de l'esprit humain.

Le thème d'amour s'incarne dans une relation d'amour entre Breton et Nadja et il est évident qu'elle cherche à séduire Breton et réciproquement il a ressenti son intérêt à elle, mais l'amour « *le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour* »¹¹³ qui manque Breton, ce n'a eu lieu qu'à la fin avec « toi », cet amour est défini dans *L'Amour fou* en 1937.

Le hasard est un principe d'écriture surréaliste, ce *hasard* modifie carrément la fin de *Nadja* pour avoir *L'Amour fou* comme une prolongation.

De plus, « Paris » ce thème est bien abordé dans *Nadja* et est vu comme un mythe individuel moderne de surréalisme, un lieu particulier dans lequel Nadja évolue quotidiennement et par là s'ouvre le champ d'investissement d'un lieu réel par l'imaginaire.

2.4. Résumé

Tout d'abord, *Nadja* est une sorte de triptyque se compose de trois parties, Breton débute le tout de son ouvrage par l'expression d'ouverture « Qui suis-je ? » qui est suivi par une langue préambule dont Breton évoque le sens de sa vie c'est-à-dire il est à la recherche de lui-même, sa vie est pleine d'accidents, de *hasard* et des coïncidences qui assurent l'inéluctabilité de sa rencontre avec Nadja.

Ensuite, la deuxième partie là où Breton rencontre cette femme mystérieuse Nadja le 12 octobre 1927, ils discutent, il lui raconte toute sa propre histoire, ses amours, sa famille et lorsqu'elle lui avoue qu'elle « une âme errante », Breton est fasciné par sa personnalité.

Un jour après, Breton lui rapporte deux de ses ouvrages et Nadja se fascine par l'esthétique surréaliste qui lui attribue une inspiration des voyances ce qui rend réciproquement André fasciné surtout par l'extrasensorialité de Nadja.

¹¹³ BRETON André « *Nadja* », Paris, Gallimard, 1928. P.159

Le lendemain, Breton s'intrigue par son attirance à cette jeune femme et son intérêt exagéré par elle et il fait lier les coïncidences troublantes entre sa rencontre avec Nadja et des faits de sa propre existence.

Un jour, le 12 octobre 1927, Breton avec Nadja, attendent ensemble le train Gare Saint-Lazare.

Puis, Breton s'interroge sur cette jeune femme Nadja, qui est insaisissable et qui donne l'image d'une femme à la fois parfaite et vagabonde, en effet la personnalité de cette jeune femme Nadja est caractérisée par ces dessins spontanés.

Enfin, Breton décrit sa relation avec Nadja par Faute d'amour, après cette fameuse séparation Nadja est internée dans un hôpital psychiatrique, il attaque la société conformiste et nihiliste et les hôpitaux psychiatriques qui forcent à la folie. Finalement, André Breton se trouve seul avec ses souvenirs.

Breton dans la rupture qu'il a faite après la rédaction des deux premières parties, il rencontre une femme, dont l'épilogue de Nadja lui évoque, Breton enfin éprouve l'amour fou et il arrive à réaliser ses espoirs extravagants et bien évidemment l'amour et la femme adorée fait détourner Breton des mystères. D'ailleurs c'est hommage à une beauté vécue et ressentie qu'André Breton achève son ouvrage. Sa définition de la beauté qui ferme le livre propose une réponse au « Qui suis-je ? »¹¹⁴ et au « Qui vive ? »¹¹⁵ : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas. »¹¹⁶

Enfin, une dernière page clôt l'ouvrage contient une coupure d'un journal, un message qui d'un avion avant de se tomber, les derniers mots avant le silence.

¹¹⁴ Ibid. P159

¹¹⁵ Ibid. P159

¹¹⁶ Ibid. P159

3. Le style d'écriture photographique automatique : Nadja

Breton fait une association d'écriture automatique à photographie de la pensée, en effet l'apparence de la pensée dans son état brute nécessite toujours la liberté de ton dans une écriture qui a toujours l'intention de se libérer de toute entrave stylistique.

Raison de se libérer de toute ambition personnelle dans l'écriture comme il vient d'affirmer Breton dans son « avant dire » de la réédition de 1962 :

« Le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale entre toutes neuropsychiatriques, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style »¹¹⁷.

Breton voulait arriver à abandonner le souci stylistique, et la production photographique participe à un souci esthétique, celui « d'éliminer toute description »¹¹⁸ dans le cas de Breton, de même d'attribuer une dynamique moderniste qui influence sur l'esthétique du récit.

C'est vrai que la photographie est un moyen d'enregistrement, mais aussi d'objectivité c'est en fait une : « Nouvelle exploration du réel et du moi fondée sur une capture rapide et saisissante »¹¹⁹. Du coup, Breton encourage tous les langages spontanés et incontrôlés.

D'une part, l'apogée de l'écriture automatique est de traduire directement la fonctionnalité et les mécanismes de la pensée, d'autre part la photographie apporte une trace pure et brute du *réel*, une sorte de principe *ready-made* basé sur le réel, une trace n'est pas modifié par la main humaine.

Nous remarquons que les illustrations de *Nadja*, manque un style particulier et qu'ils sont neutres, d'ailleurs cette neutralité c'est le choix de l'assistant et l'apprenant de Man Ray c'est Jacques-André Boiffard, pour réaliser les clichés pour l'œuvre de Breton. Cette scientificité et neutralité valorise l'aspect documentaire de l'œuvre. Par conséquent, cette : « Objectivité neutre répond à l'exigence de l'objet surréaliste trouvé par hasard »¹²⁰. Enfin, les photographies de *Nadja* réclament un style pur et également dur, c'est l'objectivité.

¹¹⁷ Ibid. Dans l'avant dire.

¹¹⁸ Ibid. Dans l'avant dire.

¹¹⁹ Magali Nachtergaele. Esthétique des mythologies individuelles Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle. Littérature. Université Paris-Diderot - Paris VII, 2008. French. <Tel00640863>. P.126

¹²⁰ Ibid. P.127

4. Une illustration photographique du hasard objectif

Breton exploite le matériau photographique dans sa trilogie : la fameuse *Nadja* 1928, *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1937). Nous devons explorer *Nadja* à la lumière du concept *hasard* objectif. « *Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain* »¹²¹.

Ce concept-clé synthétise la poétique de l'art et du monde chez les surréalistes, plus précisément chez Breton, il joue un rôle supérieur dans la cohérence entre ses productions et l'intérieur de chacun.

Tout d'abord, *Nadja* est un discours hybride, une autobiographie écrite à la première personne « je », dont l'utilisation des données photographiques et la temporalité précise donne un aspect d'authenticité de l'œuvre. André Breton évoque le thème de la relation homme et monde, de la beauté et du merveilleux par le biais du *hasard*, c'est une pratique vraiment innovée, il veut transmettre son point de vue et son émotion à partir des photographies des quelques lieux, personnes et objets présentés, donc c'est une sorte d'investissement de sa subjectivité.

Or, Breton déclare dans son « avant dire » de la dernière édition que l'« *illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description* »¹²², la photographie élimine la description certes, mais pas toute car généralement la narration s'adonne à la description et cette dernière travaille la narration. De plus, ces photographies servent à présenter la vie propre à l'auteur.

Ce support photographique inscrit d'une façon ou d'une autre à élaborer le concept de *hasard* objectif, d'une part le *hasard* objectif bretonien concerne « *les rapports qui existent entre la 'nécessité naturelle' et la 'nécessité humaine'* »¹²³, d'autre part la photographie considérée comme une coexistence de deux éléments paradoxaux celui de l'objectivité et de la subjectivité, de là nous constatons qu'elle est liée au concept de *hasard* objectif : « *Elle comme lui concilient les domaines interne et externe à l'humain, le subjectif et l'objectif* »¹²⁴.

¹²¹ BRETON (André), « *L'Amour fou* », Paris, Gallimard, 1937.

¹²² BRETON (André), « *Nadja* », Paris, Gallimard, 1964.

¹²³ Breton (André), « Entretien radiophonique X », Entretiens, dans Œuvres complètes III, éd. M. Bonnet (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999). P.515

¹²⁴ « *LA PHOTOGRAPHIE CHEZ BRETON : UNE ILLUSTRATION DU HASARD OBJECTIF* » Sophie Bastien, Collège militaire royal du Canada.

5. *Nadja* : Panorama surréaliste

La création *Nadja* est considérée comme *showcase* c'est-à-dire une vitrine qui expose toutes les pratiques et principes du mouvement surréaliste, d'ailleurs toutes les personnes impliquées sont des personnes réelles qui ont un lien avec le surréalisme, en effet :

« La première partie du récit fait participer le lecteur au quotidien de la Centrale Surréaliste à travers les entrées et sorties d'une galerie de personnages : Louis Aragon, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, le mécène Jacques Doucet, etc. qui côtoient Victor Hugo avec Juliette Drouet, Arthur Rimbaud, Joris-Karl Huysmans ou encore Guillaume Apollinaire au détour d'une phrase ou d'une anecdote (...), Les nombreuses figures qui traversent le récit en prélude à la rencontre avec *Nadja* laissent un nom au hasard d'une porte, d'une rue ou d'un souvenir. »¹²⁵.

Pour l'incipit de Breton : « Qui suis-je ? » qui relève une problématique autobiographique et est remplacée à la fin de l'histoire par « Qui vive ? », avant que le livre ne s'ouvre pas sur la déficience de la littérature au regard de la vie.

Breton crée une atmosphère de fascination autour de ses personnages, surtout ceux qui dévoilent la part obscure de la réalité, comme elle a fait la photographie qui peut être considérée documentaire, car elle représente un effet visuel de ce qui déroule dans l'esprit de Breton. De plus, c'est bien de « faire un livre beaucoup plus troublant » comme annonce l'auteur.

5.1. Fonctions de la photographie dans *Nadja*

Comme nous avons avancé, c'est vrai que Breton illustre son récit de photographies pour éliminer les descriptions, mais ce n'est pas le seul but, mais aussi pour établir un réseau de significations, de même l'intention de l'auteur est claire dès le début il veut « faire un livre beaucoup plus troublant », il veut étonner le destinataire, de plus il est conscient de la valeur significative des illustrations qu'il les ajout, car il insiste sur la perte de sens que fait leur absence lorsqu'il avoue « *Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela, voulez-vous me dire si c'est possible je crois que cela ferait un livre beaucoup plus troublant* »¹²⁶.

¹²⁵ « *Nadja. Images, désir et sacrifice* ». Magali Nachtergaele.

¹²⁶ « Lettre à Lise Meyer, 16 septembre 1927 », Œuvres complètes, t. 1, revue Commerce.

Il existe évidemment quatre catégories de photographies dans *Nadja*, il y en a « des lieux », « des portraits », « des documents » et « des objets d'art », par exemple la première catégorie « les lieux » représente presque de tous les vues de Paris.

Ces photographies ajoutent une part importante que nous ne pouvons pas l'ignorer, « une part non négligeable d'indices personnels à valeur autobiographique »¹²⁷. En effet c'est la concrétisation des événements mémoriels par des référents qu'ils soient des lieux ou des objets.

En fait, il s'agit d'une sorte d'« *investigation visuelle* »¹²⁸ pour arriver à répondre à la question de départ « Qui suis-je ? »¹²⁹, ou une quête d'un « *document pris sur le vif* »¹³⁰.

Enfin, les images photographiées sont des équivalents visuels de l'écriture automatique qui vient de demi-sommeil.

5.2. Les dessins de Nadja

La serpente apparaît pour la première fois dans *Nadja*, pour donner la signification que la femme-serpent, devenue carrément une sirène, est présente sur les dessins de Nadja¹³¹, ces dessins constituent un élément important d'illustration, ils apparaissent qu'à la fin de l'œuvre, se sont que des traces matérielles pour son passage dans la vie de Breton, après leur séparation et son internement dans le centre neuropsychiatrique : « *Si vous vouliez, pour vous, je ne serais rien, ou qu'une trace* »¹³².

Ce sont des dessins difficiles à déchiffrer, à décoder, comme il mentionne Breton il s'agit de l'art brut ou « sauvage », en effet *Nadja* est l'incarnation de rapport tragique de l'homme avec l'Esprit, c'est une sorte de Morale, est un vrai salut à l'imaginaire, enfin les dessins de Nadja représente le mariage entre l'imaginaire et la réaction.

¹²⁷ « Nadja. Images, désir et sacrifice ». Magali Nachtergaele. P.8

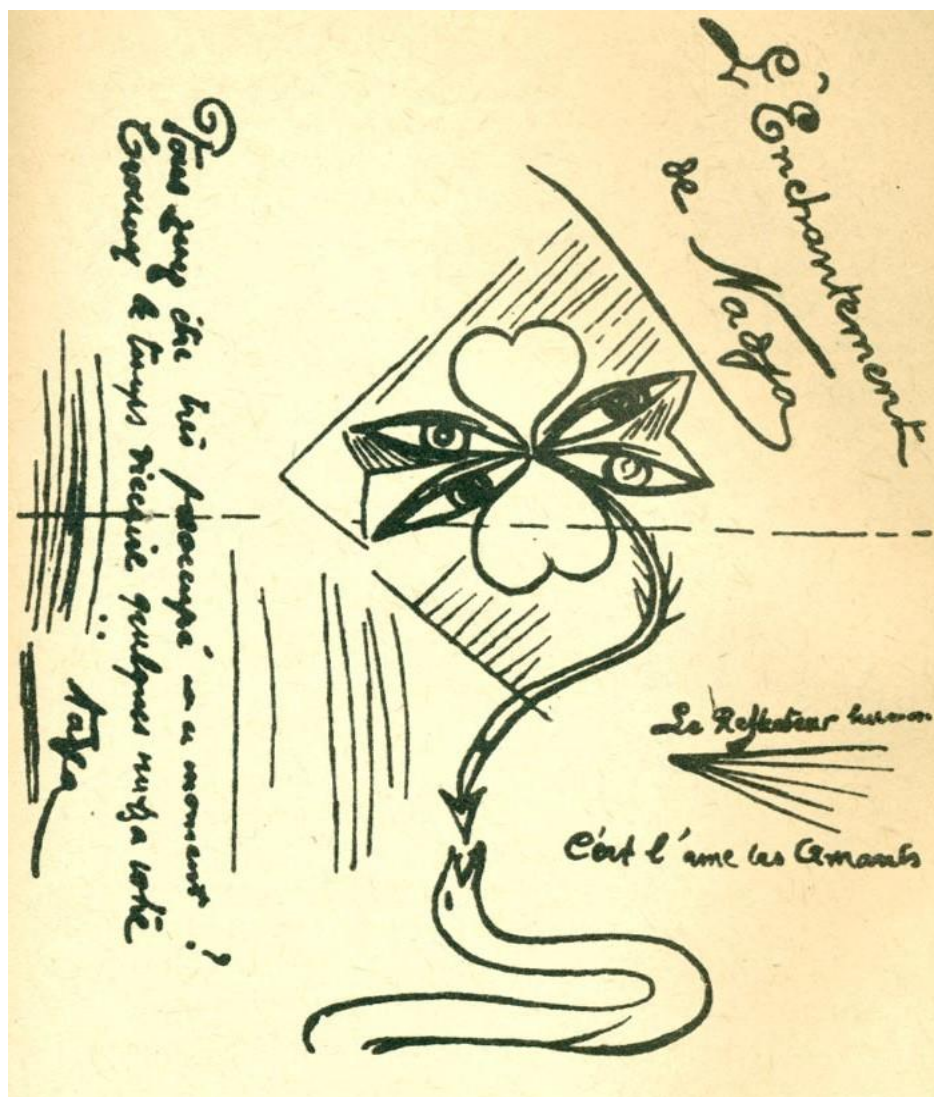
¹²⁸ Ibid. P.9

¹²⁹ André Breton « Nadja », Paris, Gallimard, 1964.

¹³⁰ Ibidem. Dans l'avant dire. P.6

¹³¹ Ibid. Voir les pages suivantes.

¹³² BRETON (André), « Nadja », Paris, Gallimard, 1964.



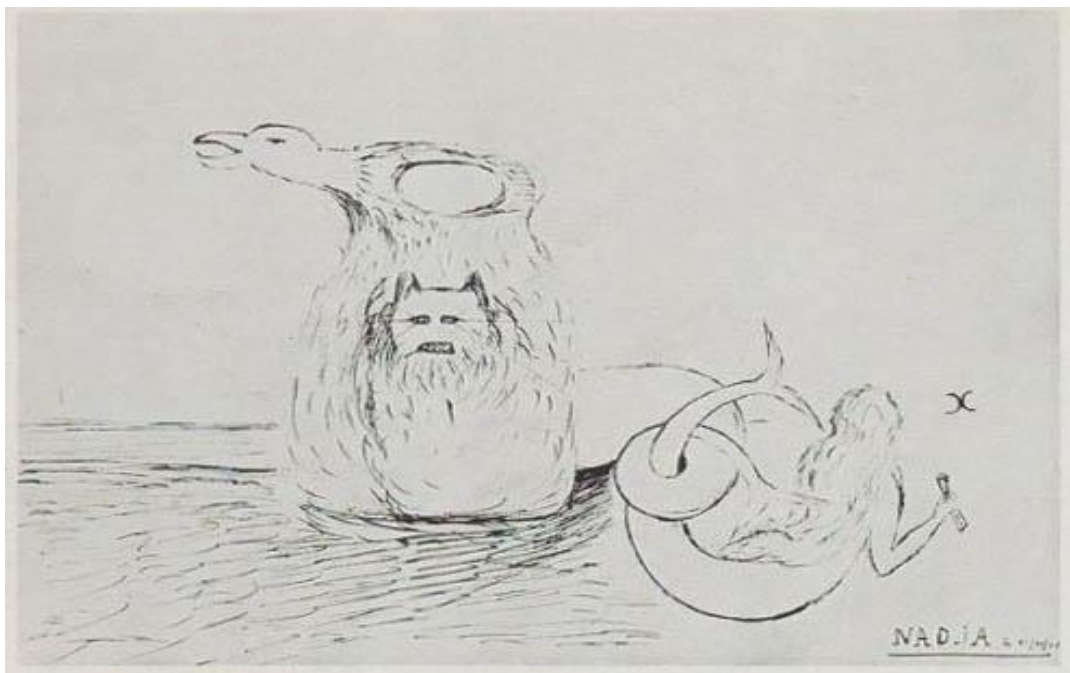
- « La fleur des amants » ... (p.138)



- Un vrai bouclier d'Achille ... (p.146)



- Au dos de la carte postale ... (p.146).



- Un portrait symbolique d'elle et de moi ... (p.140).

5.3. Le rôle de l'image photographiée/peinte dans *Nadja*

➤ L'image photographiée : Breton s'en prend à la description :

« Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci, ce n'est que superpositions 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... »¹³³.

C'est pour cela les descriptions sont remplacées par des photographies dans sa trilogie. La photographie est comme le cinéma, est une source de culture moderne qui intéresse et fascine les surréalistes comme Man Ray et Paul Eluard ces grands artistes surréalistes dont leurs œuvres sont caractérisées par le caractère « poétique ».

Le rôle principal de l'utilisation des photographies dans *Nadja* est d'attester la vérité de ce qui est raconté, ce qui valorise l'authenticité de récit, parce que le lecteur de *Nadja* a le pouvoir de voir ce qui est écrit. Par exemple le Manoir d'Ango, p24 :

¹³³ BRETON (André), « *Manifeste de surréalisme* »1924.

« Le Manoir d'Ango ou l'on m'a offert de me tenir, quand je voudrais ne pas être dérangé, dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand-duc. (Était-il possible qu'il en fut autrement, dès lors que je voulais écrire Nadja ?) »¹³⁴

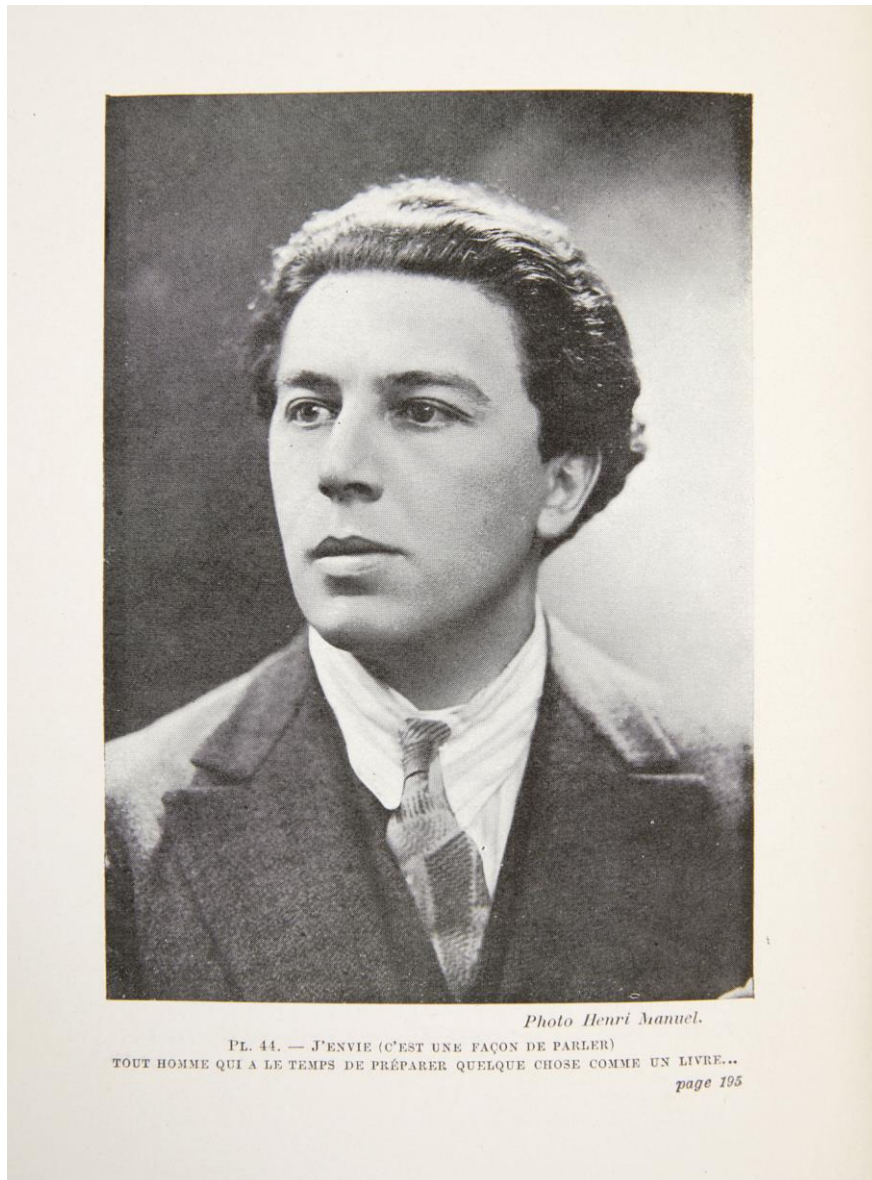


- Manoir d'Ango, le colombier ... (p.24).

¹³⁴ BRETON (André), « Nadja », Paris, Gallimard, 1964.

Ou son portrait pris par Henri Manuel, p173 :

« J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait... »¹³⁵.



- André Breton en 1924.

¹³⁵ Ibid.

Ou même, le gant de femme :

« Gant de femme aussi, au poignet plié, aux doigts sans épaisseur, gant que je n'ai jamais pu m'empêcher de soulever, surpris toujours de son poids et ne tenant à rien tant, semble-t-il, qu'à mesurer la force exacte avec laquelle il appuie sur ce quoi l'autre n'eut pas appuyé. ».



- Gant de femme ... (p.65).

- L'image peinte : la tendance de la peinture surréaliste c'est celle de la production d'images étonnante et énigmatique et d'images équivalentes à l'écriture automatique c'est-à-dire qu'elles sont difficiles à déchiffrer et à identifier. Par exemple p143 :

« Découpage également, mais en deux parties, de manière à pouvoir varier l'inclination de la tête, l'ensemble constitué par un visage de femme et une main. « Le salut du diable », comme « le rêve du chat », rend compte d'une apparition »¹³⁶.



- De manière à pouvoir varier l'inclination de la tête ... (p.143).

¹³⁶ Ibid.

6. Le cadre spatio-temporel de *Nadja*

6.1. La temporalité

D'abord, Dans la première partie (dès le début jusqu'à la page23) l'auteur utilise les temps du passé. Pour le présent il s'agit tout simplement du présent de la narration : par exemple dans la page 23 : « *Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Vareneville-sur-Mer, où je me trouve en août 1927.* »¹³⁷.

Ensuite, la deuxième partie (à partir la page23) se déroule entre le 4 et le 12 octobre de l'année 1926, cette partie est caractérisée par un usage particulier du présent, c'est évident que Breton raconte des évènements qu'ils sont passés mais l'utilisation de présent là est justifiée par le revivre de ces événements et ça dépasse la simple actualisation des événements. Par exemple : « *Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme [...]* »¹³⁸.

Puis, la troisième partie (à partir la page 109) le temps dominant est le passé composé prenant l'exemple : « *rien de tout cela [...] n'a été oublié* »¹³⁹, ainsi « *J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un esprit libre* »¹⁴⁰, ou même : « *Nadja a inventé pour moi une fleur merveilleuse* »¹⁴¹.

Enfin, dans la conclusion (à partir 147) : la réutilisation du présent « *Puisque tu existes, comme toi seule sais exister* »¹⁴², En réalité l'objectif de l'écriture surréaliste est de fixer l'instant de « merveille », de plus l'ouvrage se colore par le futur : « *La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.* »¹⁴³.

¹³⁷ Ibid. P.23

¹³⁸ Ibid. P.63,64

¹³⁹ Ibid. P.109

¹⁴⁰ Ibid. P.111

¹⁴¹ Ibid. P.118

¹⁴² Ibid. P.159

¹⁴³ Ibid. P.190

6.2. L'espace

6.2.1. L'espace réel

Nadja est une célébration de la ville dont la rue est le lien entre Nadja et Breton c'est l'endroit de rencontre entre eux le 4 octobre 1926, et leurs lieux de rendez-vous dans les jours suivants sont des cafés.

Tout cela déroule à Paris, ce lieu était pour les surréalistes une origine de fascination dont Aragon écrit « *le paysan de Paris* »¹⁴⁴, d'ailleurs l'espace influence sur l'état psychologique de Breton : « *La seule ville de France où il a l'impression que peut lui arriver quelque chose qui en vaut la peine* »¹⁴⁵.

6.2.2. L'espace imaginaire

Paris pour Breton et sa jeune femme est un lieu mystérieux et onirique, en effet les couleurs expliquent le trouble d'un ancien interne d'un centre neurologique, et elles peuvent métamorphoser l'espace : « *Une fenêtre devient rouge, le vent bleu* »¹⁴⁶, Seule la vision du surréalisme peut rendre compte de la magie des lieux, pour que nous pouvions comme Nadja ouvrir les yeux : « *J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur* »¹⁴⁷.

7. Les images :26 % de volume de *NADJA*

Les documents visuels, les photographies et dessins dans *Nadja* sont très variés : nous trouvons des portraits, des lieux, des dessins, des objets, des tableaux et des statues « voir graphique complémentaire, placé en annexe ». Ces documents rompent la narration et la description en voyant le réel. Tous ces documents sont accompagnés d'une citation renvoyant au texte et à sa page, ce qui permet au lecteur de lire et voir.

L'existence des photographies dans l'œuvre de *Nadja* compte 26 % de volume de toute l'œuvre c'est-à-dire que la photographie est très essentielle, elle complète l'œuvre dans son sens et son absence causera une perte marquante de sens.

¹⁴⁴ ARAGON (Louis), « *le paysan de paris* » 1926.

¹⁴⁵ BRETON (André), « *Nadja* », Paris, Gallimard, 1964. P33.

¹⁴⁶ Ibid.p82.

¹⁴⁷ Ibid. P130.

Conclusion

Conclusion

Ce mémoire avait pour ambition de déterminer la relation entre la photographie et la littérature, en se demandant s'il s'agit de relation de complémentarité ou de polémique et pourquoi le surréaliste André Breton a fait recours aux photographies dans son œuvre *Nadja*.

Il a fallu dans un premier temps définir la notion même de la photolittérature, examiner ses courants et son territoire en utilisant la transdisciplinarité. Il a été possible de se lancer dans ce travail minutieux que la photolittérature est une juxtaposition du fait littéraire et son complément visuel, ce qui place les deux dans une relation de complémentarité.

La démarche de la transdisciplinarité concerne ce qui est « entre, à travers et au-delà » de toute discipline, c'est-à-dire que la transdisciplinarité est un dépassement des frontières des disciplines, ce qui crée une nouvelle discipline, cette approche est mieux que les deux autres (pluridisciplinarité et interdisciplinarité) parce qu'elle a l'avantage de transgresser les limites des deux disciplines en jeu, elle va un peu plus loin et au-delà de chacune de deux disciplines.

Ensuite, la photographie est un art visuel et c'est vrai que l'art obéit à une logique poétique, esthétique et plus ou moins métaphorique, mais il est matériel. Donc, il peut être étudié comme les savoirs scientifiques et se plier à l'approche transdisciplinaire.

Nous pouvons dire que l'image est la transcription du texte, elle peut parler de ce que le texte apporte, d'ailleurs, les pratiques littéraires et les arts visuels dont la photographie, s'inspirent les unes aux autres.

L'apport de la photographie est très essentiel parce qu'elle nous fait voir ce que nous voyions pas, en effet c'est le photographe qui a le devoir d'imaginer ce qui pourrait devenir un « patrimoine » et avoir une telle valeur symbolique, c'est pour cela le poète fait recours à la photographie. C'est elle qui a changé le regard de patrimoine par ce qu'elle donne à voir et amène à la découverte.

Surtout pour les surréalistes qui donnent une très grande importance pour la photographie, car ce mouvement du surréalisme qui est un mouvement artistique, il touche tous les arts de la littérature jusqu'aux arts plastiques et visuels (photographie, peinture, sculpture...etc.), il n'a pas de limite, du coup, les surréalistes vont mettre en image leurs

rêves en exprimant leurs inconscients, puisque « voir » est au centre de leurs préoccupations.

Alors que tout dépend de la réception ou autrement dit de l'interprétation critique de lecteur ou même de regardeur, car c'est lui qui donne la valeur du texte ou de l'image.

La relation entre la littérature et la photographie donne naissance à un nouvel engagement artistique et littéraire, celui des textes hybrides qui sont renommés « textes photolittéraires », là où l'image a pris une place importante dans le fait littéraire et est intégrée la vision de l'écrivain.

La photographie rend plus lisible le discours ou bien l'œuvre dans son ensemble. Le texte et l'image se côtoient selon une certaine logique c'est-à-dire que cette production peut animer le texte. Réciproquement, l'image est muette, donc elle a besoin de verbalisation, alors la photographie pour la littérature est « un partenaire féconde », selon le point de vue surréaliste. Ce qui donne naissance à la photolittérature. Cette relation d'écriture littéraire et production photographique est une symphonie qui fait danser le texte et l'image ensemble.

L'image pour les surréalistes vise à réaliser leur activité (le rêve, la folie, l'inconscient, etc.). En effet le but de cette production visuelle est de surprendre, ce qui est l'un des fondements de l'esthétique surréaliste.

Pour les surréalistes, l'image n'est pas une simple figure de style, elle est le produit de Hasard, ces photographies ajoutent une part importante que nous ne pouvons pas l'ignorer, « une part non négligeable d'indices personnels à valeur autobiographique.

Enfin, après avoir pratiqué l'approche transdisciplinaire sur la photographie et la littérature dans Nadja d'André Breton, nous constatons que l'intention de Breton d'illustrer le livre de Nadja par des photographies, est de créer tout un réseau de significations pour compléter le sens. Donc, l'absence de ces photographies causera une perte marquante de sens, car elles sont liées au récit dans son globale. Ce qui prouve la complémentarité de ce rapport.

Ce travail de mémoire se voulait principalement littéraire, mais dans cette nouvelle perspective, il serait pertinent de procéder à une étude transdisciplinaire qui investirait des champs tels que la photographie et la littérature, ou encore les beaux-arts.

Table des matières

Table des matières :

Remerciements	04
Introduction	06

Chapitre I : concepts et contextes.

1. La notion de « transdisciplinarité » dans le champ de la critique littéraire ... 11	11
1.1. Conflits « inter, pluri, trans-disciplinaire ».....	11
1.1.1. Méthodologie transdisciplinaire.....	12
1.2. La recherche transdisciplinaire.....	12
1.2.1. Transdisciplinarité et arts.....	14
2. Le rapport littérature/arts	15
2.1. Littérature et arts	15
2.2. Brève histoire de la photographie.....	16
2.2.1. Patrimoine photographique.....	17
2.2.2. La photographie comme une trace.....	17
2.2.2.1. L'ekphrasis.....	18
3. Patrimoine culturelle surréaliste	19
3.1. Vers une définition de surréalisme	19
3.1.1. L'invention du surréalisme.....	19
3.2. Contexte d'émergence historique et culturel.....	20
3.3. Les fondements du surréalisme.....	21
3.3.1. Méthode surréaliste.....	22
3.4. Surréalisme et arts.....	22
3.4.1. La peinture élémentaire.....	22
3.4.2. La figuration décalée.....	23
3.5. Surréalisme et photographie.....	23
3.5.1. La notion surréaliste « hasard objectif ».....	24
3.5.2. La notion du merveilleux surréaliste.....	25
4. Clin d'œil à la théorie de réception	27

Chapitre II : Zoom sur la photolittérature

1. La photolittérature	30
1.1. Néologisme « photolittérature ».....	30
1.2. Les interactions photolittéraires.....	03
1.3. L'impact de la photographie.....	13
1.4. Le voyage : origine, patrimonialisation.....	32
1.5. L'entre deux.....	33
2. Le territoire photolittéraire	35
2.1. La littérature de voyage.....	36
2.2. Expansion de la photolittérature.....	38
2.3. Le réel en jeu.....	40
3. La photographie dans l'autobiographie	41
3.1. Illustration photographique.....	42
4. La photographie barthienne	43
4.1. Le concept barthien « Ça a été »	43
4.2. L'image surréaliste	44
5. L'image et le coran : l'histoire de « Moïse et le serviteur de Dieu »	46

Chapitre III : La photolittérature « *Nadja* »

1. Conception de l'image chez Breton.....	49
2. Corpus à identifier : <i>Nadja</i>	51
2.1. Contexte d'émergence.....	51
2.2. Deux personnages principaux.....	52
2.3. Les thèmes abordés en bref.....	52
2.4. Résumé.....	53
3. Le style d'écriture photographique automatique : <i>Nadja</i>	55
4. Une illustration photographique du hasard objectif.....	56
5. <i>Nadja</i> : Panorama surréaliste.....	57
5.1. Fonctions de la photographie dans <i>Nadja</i>	57
5.2. Les dessins de <i>Nadja</i>	58
5.3. Le rôle de l'image photographiée/peinte dans <i>Nadja</i>	62
6. Le cadre spatio-temporel de <i>Nadja</i>	67
6.1. La temporalité.....	67
6.2. L'espace.....	68
6.2.1. L'espace réel.....	68
6.2.2. L'espace imaginaire.....	68
Conclusion.....	70
Bibliographie.....	75
Annexes	81

Bibliographie

- **Corpus littéraire étudié**

- BRETON (André), « Nadja », Paris, Gallimard, 1964.

- **Ouvrages théoriques**

- BARTHES (Roland), « *La chambre claire* », Paris, 1980.
- GOSSELIN (Pierre), LAURIER (Diane), « *Tactiques insolites : Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* », (Guérin Éditeur, 2004).
- BARTHES (Roland), « *S/Z* », Paris, Le seuil 1970.
- BELHADJ KASSEM (Mehdi), « *Esthétique du Chaos* », édition Tristram 2000.
- BERGEZ (Daniel), « *la littérature et peinture* », Édition Armand Colin, 2011.
- BRETON (André), « *Manifeste du surréalisme* », 1924.
- BRETON (André), « *Second Manifeste du surréalisme* », 1930.
- BRETON (André), « *Les Vases communicants* », Collection Folio essais (n° 287), Gallimard, 1932.
- COLLANI (Tania), « *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne* », Paris, éditions Hermann, coll. « Savoirs lettres », 2010.
- ISER (Wolfgang), « *L'Acte de lecture* », (1976), trad.fr. Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 1997.
- ECO (Umberto), « *Lector in fabula* » 1979.
- PROUST M, « *Sur la lecture* », 1905, Actes Sud, 1988.
- BARTHES (Roland), « *Sur la lecture* », Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris, « Point », Seuil, 1984.
- COMPAGNON (Antoine), « *Le Démon de la théorie* », littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998.
- BRETON (André), « *Les Pas perdus* » 1924, Œuvres complètes, t. 1, Pléiade, Gallimard, 1992.
- Jérôme Thélot, « *Critique de la raison photographique* », Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009.
- BARTHES (Roland), « *Le message photographique* », Œuvres complètes, 1942-1965, édition présentée par Éric Marty, Seuil, 1993.
- BARTHES (Roland), « *Rhétorique de l'image* », Œuvres complètes, 1942-1965, édition présentée par Éric Marty, Seuil, 1993.
- VAN LIER (Henri), « *Philosophie de la photographie* », Paris – Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983.

- DESSONS G, « *Introduction à l'analyse du poème* », Nathan 2000, édition Armand Colin. 4^{ème} édition.
- ARAGON (Louis), « *Une Vague de rêves* », Paris, Seghers 1990.
- NADEAU (Maurice), « *Histoire du surréalisme* », Points Essais, Seuil, 1964.
- Ouvrage collectif, « *L'interdisciplinarité et l'application en chantier, Réflexion sur des expériences en cours en science humaines* ». Édité par Lucie Gelineau avec la collaboration de Carole Mailloux.
- BASARAB Nicoluscu, « *la transdisciplinarité* », Manifeste, édition du ROCHER, Jean-Paul Bertrand. Collection "Transdisciplinarité" 1996.
- LE BOULCHE Gaël, « *Vers une méthodologie transdisciplinaire* ». Oct 2002.Ffhalshs-00140268f.

● **Articles**

- Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (éd.), : Rennes presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2008, 576 p. <https://www.fabula.org/revue/document5017.php>.
- Colloque international « De l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité ? Nouveaux enjeux, nouveaux objets de la recherche en littérature et sciences humaines » Université Paris-Est Créteil, 27-29 novembre 2014. Anne Garcia, Laura Gentilezza, Mélanie Grué et Hilary Sanders.
- Art, connaissance et transdisciplinarité : quelques idées. Danielle Boutet, Ph.D.
- « LA PHOTOGRAPHIE CHEZ BRETON : UNE ILLUSTRATION DU HASARD OBJECTIF » Sophie Bastien, Collège militaire royal du Canada. Avril 2009.
- Annie Rouxel & Gérard Langlade : Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature. Actes du colloque Sujets lecteurs et enseignement de la littérature. Rennes, janvier 2004.
- THÉLOT J., Les Inventions littéraires de la photographie, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.
- L'écrivain vu par la photographie – David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.) ISBN 978-2-7535-5215-9 — Presses universitaires de Rennes, 2017.
- PHOTOLITTÉRATURE, MONTRICHER 14 OCTOBRE -30 DÉCEMBRE 2016, FONDATION JAN MICHALSKI POUR l'écriture ET LA LITTÉRATURE,

VOYAGES ET PORTRAITS DE PAYS LE VOYAGE, DES ORIGINES DE LA PHOTOLITTÉRATURE AU XXE SIÈCLE MARTA CARAIÓN.

- MONTIER (Jean-Pierre), « De la photolittérature », introduction à Transactions photolittéraires.
- TRACES PHOTOGRAPHIQUES, TRACES AUTOBIOGRAPHIQUES, JEUDI 15 ET VENDREDI 16 MAI 2003, MAISON DE LA CULTURE D'AMIENS, COLLOQUE ORGANISÉ PAR L'IUFM DE L'ACADEMIE D'AMIENS ET LE CIEREC (Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne), EN PARTENARIAT AVEC LA MAISON DE LA CULTURE.
- BRETON (André), « Entretien radiophonique X », Entretiens, dans Œuvres complètes III, éd. M. Bonnet (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999).
- Le parallèle arts et littérature Nella Arambasin Dans Revue de littérature comparée 2001/2 (n o 298), pages 304 à 309.
- Le parallèle arts et Littérature, dans Revue de littérature comparée.2011.
- Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis, Ekphrasis, Jean-Luc Nancy.
- « Lettre à Lise Meyer, 16 septembre 1927 », Œuvres complètes, t. 1, revue Commerce., p. 1505.
- « Transactions photolittéraires », Jean-Pierre Montier (dir.) ISBN 978-2-7535-4070-5 Presses universitaires de Rennes, 2015, www.pur-editions.fr.

- **Dictionnaires et encyclopédies**

- Le petit Larousse 1998.
- Le dictionnaire de littérature.

- **Mémoires et Thèses**

- Magali Nachtergaele. Esthétique des mythologies individuelles Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle. Littérature. Université Paris-Diderot - Paris VII, 2008. French. <Tel00640863>.p126.
- GyöngyiPal Le dispositif photolittéraire en France dans la seconde moitié du XXème siècle : analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche. Littératures. Université Rennes 2 ; Université Européenne de Bretagne ; University of Szeged, 2010. Français. Tel-00481329.

- La littérature à l'ère photographique mutations, novations, enjeux. De l'argentique au numérique par Servanne Monjour Thèse réalisée en cotutelle Au Département de littératures et de langues du monde Faculté des arts et des sciences Université de Montréal Et À l'école doctorale 506 C ALL.
- Lucie GOUJARD, Le 12 décembre 2005, L'illustration des œuvres littéraires par photographie d'après nature en France une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912), Université Lille 3 Charles de Gaule.

- **Webographie et sitographie**

- <http://philo-lettres.fr/litterature-francaise/litterature-francaise-20e-siecle/andre-breton-nadja-1928/>. (Consulté le 02/02/2020, 18 :00min).
- http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part=143720. (Consulté le 04/04/2020, 18 :55min).
- http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part=143721. (Consulté le 15/04/2020, 01 :30min).
- http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part=143721. (Consulté le 06/08/2020, 19 :00).
- <https://www.fabula.org/revue/document5017.php>. (Consulté le 05/03/2020, 05 :00min).
- <https://www.site-magister.com/nadja1.htm#axzz6W9EHoqva>. (Consulté le 20/05/2020, 16 :45min).

Annexes

Annexes N°01 :

Tableau des documents visuels dans NADJA André Breton.

LES LIEUX	LES STATUES	LES PORTRAITS	TEXTES & AFFICHES
<ul style="list-style-type: none"> • Hôtel des grands hommes p. 23 • Colombie r manoir d'Ango p. 25 • Boutiques bois-charbon p. 30 • Porte Saint-Denis p. 37 • Intérieur du théâtre moderne p. 50 • Marché aux puces de Saint-Ouen p. 60 • Librairie de l'Humanité p. 70 • Hôtel "la Nouvelle France" p. 86 	<ul style="list-style-type: none"> • Etienne Dolet p. 27 • Henri Becque p. 170 • Mannequin du Musée Grévin, p. 178 	<ul style="list-style-type: none"> • Paul Eluard p. 28 • Benjamin Péret p. 32 • Robert Desnos p. 34 (photomontage de Man Ray) • Blanche Derval p. 56 • Mme Sacco p. 91 • Les yeux de Nadja (photomontage) p. 129 • Professeur Claude p. 162 • André Breton p. 174 	<ul style="list-style-type: none"> • L'Étreinte de la Pieuvre p. 39 • Lettre de L. Mazon à propos du théâtre moderne p. 41 (recto) et p. 42 (verso) • Texte de Berkeley p. 101 • Images populaires de l'Histoire de France p. 112

<ul style="list-style-type: none"> • Restaurant place Dauphine p. 95 • Jet d'eau des Tuileries p. 99 • Boutique des "camées durs" p. 119 • Sphinx hôtel p. 121 • Château de Saint-Germain p. 131 • Enseigne lumineuse Mazda p. 156 • "Les Aubes" à Avignon p. 181 			
TABLEAUX	OBJETS	DESSINS DE NADJA	

<ul style="list-style-type: none"> • La Profanation de l'hostie, de Paolo Ucello p. 110 • Tableau de Braque p. 150 • Tableau de Chirico p. 151 • Tableau de Max Ernst p. 153 	<ul style="list-style-type: none"> • Objets surréalistes : <ul style="list-style-type: none"> ○ Le cylindre p. 61 ○ Le gant de bronze p. 66 • Objets d'arts premiers : <ul style="list-style-type: none"> ○ "Chimène" p. 152 ○ "je t'aime" p. 154 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 123 • p. 139 • p. 141 • p. 142 • p. 144 • p. 145 • p. 147 • p. 148 • p. 163 : "l'âme du blé", sans référence au texte. 	
--	---	---	--

Résumé

Le mariage forcé entre la littérature et la photographie donne naissance à un nouvel engagement artistique, celui des textes hybrides qui ont l'appellation de « textes photolittéraires », en effet la photolittérature est une juxtaposition de la prose et l'image là où l'image n'est pas un simple accessoire mais « un partenaire féconde », ce qui place les deux dans une relation de complémentarité que de polémique.

L'objectif de cette étude est de déterminer la relation entre ces deux domaines différents, s'il s'agit d'une relation de complémentarité ou de concurrence. La problématique est par conséquent la suivante: Est-ce que la photo a une influence sur l'écriture? Est ce qu'il s'agit d'une complémentarité ou d'une concurrence?

Pour répondre à la problématique en utilisant l'approche transdisciplinaire, qu'elle rend possible le croisement des deux disciplines, prenant le chef-d'œuvre surréaliste Nadja d'André Breton comme corpus d'étude qui est une œuvre hybride. Les réponses récoltées montrent que la photographie rend plus lisible le discours et l'absence de photographie causera une perte de sens, surtout pour les surréalistes.

Mots clés: Transdisciplinarité, photolittérature, Littérature, Photographie, Surréalisme.

Abstract

The forced marriage between literature and photography gives birth to a new artistic commitment, that of hybrid texts which are called "photoliterary texts", in fact photoliterature is a juxtaposition of prose and image where the image is not a simple accessory but "a fruitful partner", which places the two in a relationship of complementarity rather than controversy.

The objective of this study is to determine the relationship between these two different areas, whether it is a complementary or competitive relationship. The problem is the following: Does the photo have an influence on the writing? Is this complementarity or competition?

To respond to the problem using a new little-known approach, the transdisciplinary approach, which it makes possible the crossing of the two disciplines, taking the surrealist masterpiece Nadja by André Breton as a body of study which is a hybrid work. The responses collected show that photography makes speech more readable and the absence of photography will cause a loss of meaning, especially for surrealists.

Key words: Transdisciplinary, photoliterature, Literature, Photography, Surrealism.