MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Travail du négatif : Nadja et ses photographies

Basile Pallas

10.58048/2263-7664/4323

Vertiges du texte et de l'image

Cet article analyse le rôle des photographies dans *Nadja*, tout en essayant de les replacer dans le contexte élargi qui est celui du projet poétique de Breton. Il apparaît alors que, loin d'être seulement assignées à leurs fonctions illustrative et documentaire, elles participent pleinement d'une poétique du manque, de l'inachèvement et de la négativité mise en place par le texte. Le texte et les photographies ne visent en effet non pas tant à attester l'expérience vécue qu'à révéler, en creux, les mécanismes obscurs qui la gouvernent, proposant ainsi au lecteur une expérience du déchiffrement fondée sur un renouvellement du regard porté sur la réalité.

Abstract

This article analyses the role of photographs in *Nadja*, while attempting to place them in the broader context of Breton's poetic project. It then becomes apparent that, far from being assigned to illustrative and documentary functions, they fully participate in the poetics of absence, incompleteness and negativity established by the text. The text and photographs do not so much aim to attest to lived experience as to reveal, implicitly, the obscure mechanisms that govern it, thus offering the reader an experience of deciphering based on a renewed way of looking at reality.

Si certains éléments de la genèse[1] de *Nadja* montrent que les photographies qui accompagnent le texte lui sont intimement liées et qu'elles résultent d'un choix concerté, ils indiquent également que le livre, tel qu'il sera publié en 1928 puis en 1963, n'a pas exactement la composition qui avait été prévue au départ. Dans une lettre à

Louise Meyer (qui deviendra « la femme au gant » dans le récit), Breton, alors en pleine rédaction de *Nadja*, lui fait part de ce qu'il envisage pour la partie illustrée de son livre :

> 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 : l'hôtel des Grands Hommes, la statue d'Étienne Dolet, et celle de Becque, une enseigne « Bois-Charbon », un portrait de Paul Éluard, de Desnos endormi, la porte Saint-Denis, une scène des *Détraquées*, le portrait de Blanche Derval, de Mme Sacco, un coin du marché aux puces, l'objet blanc en écrin, la librairie de l'Humanité, le marchand de vins de la place Dauphine, la fenêtre de la Conciergerie, la réclame de Mazda, le portrait du professeur Claude, la femme du musée Grévin. Il faut aussi que j'aille 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. Je crois que cela ferait un livre beaucoup plus troublant[2].

La plupart des photographies envisagées ici seront effectivement collectées ou réalisées, par Breton ou par d'autres, puis intégrées à l'édition de 1928. Dans la seconde édition, certaines photographies, qui n'avaient pu être obtenues, seront publiées, tandis que certaines d'entre elles subiront quelques modifications[3]. De nombreuses photographies envisagées dès le projet initial, en revanche, ne seront jamais données à voir. C'est le cas, par exemple, de l'enseigne « Maison Rouge », de la fenêtre de la Conciergerie ou du « tableau de Mordal », mentionnés dans la lettre, mais aussi de toutes les photographies et reproductions que Breton regrette de n'avoir pu obtenir et dont il fait la liste dans la dernière partie de *Nadja*[4], malgré les ajouts de l'édition de 1963 qui n'est cependant pas parvenue à toutes les réunir. Au corpus définitif qui est celui de la deuxième édition s'en ajoute donc un autre, invisible, constitué de toutes les photographies qui n'auront pu être obtenues, pour différentes raisons, en partie conjoncturelles.

Ce constat pourrait sembler anecdotique, résultant des aléas de l'histoire éditoriale du livre, si Breton, au moment du retour critique qu'il accomplit sur son texte à la veille de la publication, ne prenait soin de le soumettre à son lecteur, comme s'il en prenait son

parti. Plus encore, tout se passe comme si ces manques étaient partie intégrante du projet poétique dans son ensemble. De ce point de vue, le constat exprimé d'une réticence de certains lieux ou de certains objets à être photographiés, conduisant à l'aveu d'une « partie illustrée » « insuffisante[5] », résonne de manière significative avec les nombreux passages dans lesquels Breton se demande ce que son texte serait devenu s'il avait sacrifié à un travail patient de relecture et de mise en forme[6], ou celui dans lequel, de manière plus radicale, il remet en question l'existence du livre tout entier, du fait de la rencontre imprévue avec celle qui devait éclipser, sans autre forme de procès, Nadja[7]. L'acte de relecture que constitue l'« Avant-Dire » de 1962, rédigé *a posteriori*, témoigne quant à lui d'un changement de perspective, puisque les photographies ne seront plus considérées comme les produits d'un regard singulier, comme énoncé à la fin du livre[8], mais comme de purs « documents », ce qui ne va pas sans contradictions. *Nadja*, dont le texte comme les images gardent trace de leur genèse – du projet initial aux différentes publications, de l'écriture aux relectures et corrections –, fait coexister, au sein du livre, ses divers états successifs, et laisse à penser que l'œuvre finale aurait pu être tout autre ou qu'elle aurait pu ne pas exister. L'œuvre s'inscrit ainsi dans une tension constante entre l'actuel et le virtuel : elle donne au lecteur la conscience simultanée de ce qu'elle a été, de ce qu'elle est devenue et de ce qu'elle aurait pu être.

Ces remarques nous invitent donc à considérer que le manque, la précarité et l'inachèvement s'inscrivent au cœur même du projet poétique, ce qui constitue, pour le lecteur, des sources innombrables de *vertiges*, tant l'œuvre porte la conscience de ses propres limites, ces « espacements brusques » et ces « intervalles » qui semblent, à la fin du livre, décourager l'auteur lui-même[9]. Dans son texte et dans ses images, l'œuvre semble ainsi être profondément travaillée, à plusieurs niveaux, par une dynamique négative dont la présente étude souhaiterait exposer quelques-unes des modalités. Nous nous attacherons d'abord à montrer comment l'aventure entreprise par Breton, qui est autant l'expérience vécue que la tentative d'en rendre compte, est marquée par les incertitudes et les remises en question, pour ensuite nous intéresser au statut problématique du « document », qui, dans *Nadja*, se trouve reconfiguré, en faisant porter l'attention non pas tant sur ce qu'il montre que sur ce qu'il est capable de révéler. Enfin, nous examinerons le statut du visible qui, dans l'œuvre, se trouve fragilisé, notamment par l'exercice d'un regard particulier qui cherche à déjouer les apparences et qui propose

une nouvelle manière de voir, et donc un nouveau type de savoir.

Précarité et vanité de l'entreprise

La précarité et la vanité se manifestent dès l'élaboration du livre et structurent l'ensemble du projet qui est celui de Breton, dans ses dimensions éthique, esthétique et poétique. Dans l'« Avant-Dire », Breton justifie la présence d'une « abondante illustration photographique » en la plaçant sur le même plan que le « style sans apprêt » de l'écriture, ce qui traduit la volonté de réduire l'écart entre les événements et leur restitution, et de se situer, pour ne pas le trahir, au plus près du vécu. Dans cette perspective, les photographies, tout comme le style employé pour la retranscription du journal tenu lors de la rencontre avec Nadja, sont chargés de la même valeur descriptive et documentaire. Breton fait ici fond sur une définition ancienne et largement répandue de la photographie, dont la nature d'empreinte mécanique lui assure, croit-on, un statut de preuve et d'image auto-authentifiante. La photographie, qui souscrit pour Breton aux « impératifs » « anti-littéraires », lui permettrait donc de se prémunir du risque de la fiction et de l'affabulation, mais aussi d'établir comme vrais des faits qui pourraient paraître au lecteur invraisemblables.

Si cette exigence d'authenticité se lie à la dimension autobiographique du projet, le dispositif mis en place, qui est un dispositif de monstration qui suppose la révélation, par la preuve, de l'enjeu qu'il s'est fixé, ne semble pas pouvoir tenir toutes ses promesses. Les photographies frappent en effet par leur caractère énigmatique, et certaines d'entre elles ne semblent entretenir avec le récit principal qu'un rapport très éloigné. Si le portrait de Breton[10], qui constituait la dernière photographie de la première édition, pouvait laisser supposer une réponse à la question inaugurale « Qui suis-je[11] ?», l'ajout, dans la seconde édition, de la photographie du panneau « Les Aubes[12] », relance la quête de soi, et la dirige résolument vers l'avenir[13]. De ce point de vue, il n'est pas indifférent que cette dernière photographie donne à voir un panneau indicateur, dont le motif est redoublé, dans le texte, par celui d'un geste ostensif, celui de la main qui montre, qui indique un chemin[14], et résonne avec les motifs de la quête et de l'enquête, du parcours, ou encore de la navigation qui traversent tout le récit depuis son commencement. La quête autobiographique, ainsi, ne semble pas pouvoir aboutir, et son enjeu se voit relégué dans un futur indéterminé. Le portrait photographique de Breton,

produit dans le même atelier photographique que celui du Professeur Claude[15], semble donc n'être qu'un masque, et la posture que lui fait prendre la pose, artificielle et codée – celle d'un *auteur* – paraît dès lors bien ironique. Parallèlement, cette quête de soi, déplacée dès son titre vers celle de la femme aimée, se soldera par un échec et la rencontre d'une nouvelle femme remettra en question toute l'entreprise : « Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée[16]. »

Totalement évacuée dans les dernières pages du livre, la figure de Nadja paraît, d'un bout à l'autre du récit, insaisissable[17]. Placée, au moment de son apparition[18], sous le signe de la théâtralité, de l'ostentation et du masque[19], Nadja est donnée à voir dans une unique photographie, « ses yeux de fougère » [20], qui constitue un *hapax* dans l'ensemble du corpus photographique. Ce photo-montage, ajouté au moment de la seconde édition, isole une partie du visage de Nadja et en propose la reconfiguration, l'extrayant ainsi de la valeur documentaire assignée par Breton aux photographies de son livre. L'être de Nadja s'efface ici au profit d'une figure, entièrement recréée par le regard, celui de Breton, et devient tout à la fois objet fétichisé (par l'isolement des yeux), objet esthétisé (par l'opération du photo-montage) et, en vertu de son caractère énigmatique, objet de curiosité. La fragmentation du portrait semble faire écho à ce que le texte laisse subsister de Nadja : un montage de souvenirs resserrés dans le temps, des bribes de paroles prononcées[21], quelques dessins, mais aussi et surtout une identité incertaine, comme l'indique sa désignation même – pseudonyme issu d'un substantif étranger, dont n'est conservé que le « commencement[22] ».

D'autre part, c'est l'entreprise tout entière qui est sujette à caution, l'écriture et la publication d'un livre étant qualifiées de « vanités » dans les premiers mots de l'« Avant-Dire », ce qui constitue un rappel des considérations que développe Breton dans la dernière séquence du livre[23]. L'acte d'écrire, en effet, tout comme l'acte de photographier, y sont renvoyés à une forme d'impuissance, en tant qu'ils procèdent d'une même opération, celle de revenir sur des événements, des lieux, des pensées ou des affects qui ont nécessairement disparu. La précarité du projet semble être la dette de l'écart, irréductible, entre le temps des événements et le temps de leur restitution. C'est peut-être dans cette perspective qu'il faut comprendre la contradiction entre le rôle

et la nature qu'assigne Breton aux photographies dès l'édition de 1928, où elles sont considérées comme les relais d'un regard singulier (« une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont *je les avais moi-même* considérés[24] ») et ceux exprimés dans l'« Avant-Dire » de 1962, où les photographies deviennent des « documents » ayant valeur d'objectivité. Le recul du temps (« Au bout de trente-cinq ans (c'est sérieux la patine)[25] ») permet sans doute à Breton de reconsidérer son œuvre de cet « œil patient et en quelque sorte désintéressé[26] » qui serait celui du relecteur attentif, de revenir sur les événements consignés, tel le « fantôme[27] » auquel il s'identifie dès l'ouverture du livre.

Conscient de la part d'« incommunicabilité[28] » de cette expérience éminemment singulière, Breton prend également le risque, en la racontant, « de déméríter de la vie telle qu'[il] l'aime et qu'elle s'offre : de la vie *à perdre haleine*[29] ».

La littérature, et plus généralement l'art, parce qu'ils supposent toujours un travail de reconfiguration de la réalité, sont dans la pensée de Breton considérés comme suspects et lui apparaissent, de fait, comme secondaires par rapport à la vie vécue, qui reste le creuset de l'expérience surréaliste. C'est ainsi qu'il faut comprendre les choix « anti-littéraires » qui sont ceux de Breton au moment de rédiger *Nadja* : la photographie et l'écriture médicale, deux formes d'expression aptes à réduire les médiations même si, on l'a vu, elles restent sujettes à caution. De ce point de vue, *Nadja* s'inscrit contre les codes et les conventions qui sont ceux de la littérature : refus de la fiction, fil narratif ténu et fragilisé par de multiples digressions, élision des chaînes causales qui donnent au récit sa cohérence, mise sous silence d'innombrables éléments contextuels à la période que couvre le récit, hétérogénéité du texte (retranscription d'un journal tenu au jour le jour, récits de souvenirs, prises de position polémiques, collage d'un article de journal, passages lyriques, passages réflexifs, notes de bas de page, commentaires métatextuels, etc.) et, enfin, choix de l'illustration photographique, traditionnellement considérée comme esthétiquement « pauvre »[30]. Ce qui importe à Breton, ce n'est pas l'art, ni la littérature (« Peinture, littérature, qu'est-ce là, ô Picasso [...][31] ! ») mais la capacité des formes d'expression, dans leur ensemble, à manifester l'état intérieur de celui qui les produit. Ces productions, dans leur diversité de formes et au-delà de leur dimension esthétique, ont dès lors avant tout la valeur de documents, aptes à informer un *ethos* particulier. De ce point de vue, il n'est pas étonnant que Breton compare, dans *Les Pas*

perdus, la photographie et l'écriture automatique, comparaison qui vaut autant dans leur fonctionnement que pour le dépassement des usages et des enjeux traditionnellement alloués aux formes d'expression : « L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^{e} siècle est une véritable photographie de la pensée [32]. » Ainsi toute production, pour être la forme matérielle de l'esprit qui les engendre, serait porteuse d'un sens profond, toujours en attente de révélation, ce qui implique par là-même son incomplétude essentielle. Ainsi en va-t-il notamment, dans *Nadja*, des dessins de la jeune femme, comme celui, par exemple, du masque rectangulaire[33] dont Nadja ne saisit pas le sens : « Mais ce qui, pour Nadja, fait l'intérêt principal de la page, sans que j'arrive à lui faire dire pourquoi, est la forme calligraphique des L.[34] » Il reviendra alors à l'observateur attentif de découvrir ce que ce dessin énigmatique détient en puissance : un savoir relatif à l'être et à l'identité, et qui ne se manifeste ni dans le texte ni dans l'image. On pourra en effet reconnaître dans les « L » du dessin la première lettre du véritable prénom de Nadja – Léonie – et ainsi révéler ce qui se dérobe derrière les apparences. La valeur documentaire des textes et des images ne tiendrait alors non pas tant à ce qu'ils manifestent – témoignant ainsi de l'être-là des choses et des lieux à un moment donné – que de cet « angle spécial » selon lequel ils ont été considérés et qui manifesterait, de manière toujours implicite, du savoir occulte dont ils sont porteurs, ce qui nous invite à nous interroger sur les usages du document, tels que *Nadja* les met en œuvre.

Des documents aux images intérieures

Texte et photographies sont définis dans l'« Avant-Dire », on l'a vu, comme les témoins d'une aventure réelle, et sont donc censés avoir les qualités du document « pris sur le vif [35] ». Le document se définit par sa dimension informationnelle et par sa puissance d'évidence. En tant que tel, il a pour fonction de fournir une information et de constituer une preuve. Le caractère transitif de la photographie, image produite par une machine qui enregistre tout ce qui se présente devant son objectif, sans discrimination, l'a historiquement définie comme document. Image-trace, elle passe pour être un témoignage de l'être-là des choses, de leur présence et de leur aspect à un moment précis[36] : les lieux arpentés par Breton, les personnes qu'il rencontre ou qu'il évoque, les

objets trouvés, ont bel et bien existé et leur photographie constitue la preuve de leur existence.

La difficulté cependant, est que l'image photographique, parce qu'elle ne hiérarchise pas les éléments qui la constituent, n'oriente pas son interprétation, qui est laissée « ouverte [37] ». L'intérêt documentaire d'une image photographique, en effet, est toujours inféodée aux intentions qu'on lui prête et peut dès lors difficilement se passer d'un contexte (qu'il soit discursif ou éditorial). Le contexte dans lequel s'inscrit la photographie du manoir d'Ango[38], par exemple, en oriente la « lecture » : le lecteur y verra le lieu d'écriture de *Nadja* et pourra en tirer toutes les conséquences. Mais cette même photographie pourrait tout aussi bien, dans un autre contexte qui en réorienterait l'intention, être un document offrant des informations sur le style architectural propre à la Renaissance normande. Le surréalisme, dans ses œuvres, dans ses revues, a souvent utilisé les images documentaires pour tirer parti de leur potentiel interprétatif. Souvent publiées sans nom d'auteur ni légende, ces images, ainsi décontextualisées, pouvaient ainsi donner lieu aux interprétations les plus diverses, souvent inattendues ou incongrues, ce qui rappelle par ailleurs la pratique qu'observe Nadja devant l'objet décontextualisé que constitue le masque de Nouvelle Bretagne en lui attribuant une identité surprenante : « Tiens, Chimène[39] ! ». Clément Chéroux rappelle, à propos de l'usage des images documentaires par les surréalistes, qu'elles étaient le plus souvent choisies pour « leur caractère d'irrésolution, leur capacité à susciter un questionnement » : « Ce qui semble avoir interpellé les surréalistes dans l'immense production de la photographie documentaire, c'est, en somme, sa capacité à produire des énigmes visuelles, ou des " images devinettes", comme les appelait Breton[40]. » C'est à partir de telles images que Salvador Dalí proposera sa méthode d'interprétation paranoïaque, fondée sur la focalisation arbitraire d'un détail apparemment insignifiant d'une image, forme d'interprétation non rationnelle qui procède par associations d'idées et analogies de formes et de sens[41]. Cet usage particulier du document, entièrement paradoxal, – puisque d'une image purement descriptive et objective se lèvent les images les plus personnelles et subjectives – éclaire le pouvoir de révélation dont il est porteur et permet de mettre au jour le fonctionnement de la pensée. Cette méthode d'interprétation n'est pas étrangère à Breton qui, devant l'enseigne « Bois-Charbon », fixe son attention sur le détail du dessin du rondin de bois en coupe, ce qui suscite associations en cascade de

formes et de sensations, toutes liées à des réminiscences d'ordre personnel[42]. L'expérience, grâce aux photographies, devient ainsi transmissible au lecteur, qui est invité par là-même non plus seulement à voir ce que Breton a vu mais aussi et surtout à *voir comme il a vu*. Les photographies détiendraient alors un surplus de sens, que la focalisation sur certains détails permettrait de révéler. Dans *Nadja*, c'est le texte qui, en général, joue le rôle de guide pour le lecteur et c'est la raison pour laquelle, quoi qu'en dise Breton dans l'« Avant-Dire », certaines photographies sont assez précisément décrites. Ainsi, les différents éléments de l'affiche « Mazda »[43] ne prennent leur sens qu'à partir de ce qu'énonce Breton à propos du rapprochement phonique de Nadja et de Mazda, du motif de la lampe, sous les traits de laquelle Nadja se représente habituellement, mais aussi des cornes de bélier, qui rappellent la forme de la coiffure de Nadja. De ce point de vue on notera, avec Jean Arrouye[44], que le texte revêt bien souvent une « fonction d'ancrage » par rapport aux images en offrant au lecteur des points de repère lui permettant d'orienter son attention. Si la vie, selon Breton, se définit comme un « cryptogramme » dont le déchiffrement permettrait de découvrir une vérité d'ordre personnel, il devient alors nécessaire, comme le dira Breton dans *L'Amour fou*, de « s'orienter dans le dédale » afin d'éviter « le délire d'interprétation » qui « ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette forêt d'indices[45]. » Le lecteur est ainsi invité non plus seulement à voir les photographies, mais à les déchiffrer pour que s'y révèle ce que le texte ne fait que suggérer. Il pourra ainsi être attentif, par exemple, à la présence, discrète mais récurrente, du motif de la spirale, que l'on retrouve dans la photographie de l'affiche Mazda (avec les cornes de bélier), mais aussi à l'arrière-plan de la photographie de la statue de Becque ou encore dans le bijou de la coiffe de Mme Sacco. Ce motif apparaîtrait alors comme un révélateur de ce qui travaille en profondeur le rapport au monde de Breton à ce moment précis de sa vie, marqué par la figure obsédante de Nadja. Si certains rapprochements de cet ordre sont explicités dans le texte, d'autres, au contraire, restent latents et sont de l'ordre du virtuel. Le lecteur est ainsi invité à déployer au maximum les possibilités qu'offrent les multiples détails des images, même si l'entreprise revêt un caractère nécessairement hasardeux. Mais le hasard, précisément, n'est-il pas ce qui guide l'aventure de Breton ?

En vertu de l'attention particulière que réclame Breton face à la réalité, et donc face aux « documents » (texte et images) qui en rendent compte, on remarquera que ceux-ci

changent de nature : une banale affiche publicitaire aperçue dans la rue peut ainsi devenir le miroir déformé de préoccupations intérieures et, dans ce cas précis, devenir le portrait symbolique de la femme aimée. C'est ce qu'affirmera à nouveau Breton, mais de manière plus explicite, dans *L'Amour fou* : « Je suis intimement persuadé que toute perception enregistrée de la manière la plus involontaire comme, par exemple, celle de paroles prononcées à la cantonade, porte en elle la solution, symbolique ou autre, d'une difficulté où l'on est avec soi-même[46]. » La fonction de renvoi de l'image, qui la lie toujours à son référent (à ce qu'elle montre) s'en trouve ainsi perturbée à partir du moment où le regard la charge d'un contenu symbolique particulier[47]. De ce point de vue, le corpus photographique de *Nadja*, puisqu'il rend compte à la fois de la vie vue et vécue et de l'état intérieur de celui qui en fait l'expérience, pourrait être considéré comme un ensemble de documents-symptômes, révélant, indirectement, ces préoccupations profondes. Plus encore, ces photographies pourraient être appréhendées comme des images entièrement intériorisées[48], c'est-à-dire comme des images mentales issues des différentes strates de la conscience. Si la photographie de la fontaine du jardin des Tuileries[49] s'apparente à l'image d'une idée, puisque ce à quoi elle réfère dans la réalité importe moins que ce à quoi elle renvoie métaphoriquement, à savoir, précisément, les pensées de Nadja et de Breton (« Ce sont tes pensées et les miennes[50] »), les photographies de lieux, tout comme les portraits, s'apparentent davantage à des images de souvenirs, qui surgissent dans la mémoire de Breton au moment où il les évoque, en particulier dans la première séquence du livre, qui fait se succéder les souvenirs des « pétrifiantes coïncidences ». Ainsi Breton « revoit » Robert Desnos (« Je revois maintenant Robert Desnos[51] ») dont la figure apparaît dans le livre, *via* sa photographie. Images du souvenir et photographies semblent ainsi étroitement liées, comme le confirme la notation, située à la fin du livre, au sujet du choix de l'illustrer, alors que Breton finissait de l'écrire : « J'ai commencé par *revoir* plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire ; je tenais, en effet tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés[52]. » Le surgissement du souvenir et l'opération photographique semblent être compris dans le même acte de vision rétrospective. Certaines photographies s'apparentent davantage à des images de rêve qui fonctionnent, selon la théorie freudienne bien connue de Breton, par condensation, déplacement, substitution et retouches[53]. C'est le cas, par exemple, de

l'affiche Mazda, des dessins de Nadja, ou de la photographie de l'Hôtel des Grands-Hommes qui opère un déplacement métonymique vers cet autre lieu qu'est le Panthéon, point aveugle de l'image, vers lequel tout conduit, alors que Breton construit, dans les premières pages de son livre, son propre Panthéon, prêt à accueillir les membres du groupe surréaliste qu'il évoque au début du livre[54]. La photographie du gant de bronze, celle de la statue du musée Grévin ainsi que la photographie des « yeux de fougère » peuvent quant à elles s'apparenter à des images fantasmatiques ou hallucinatoires, qui sont liées au désir (sexuel) de Breton et qui procèdent par fétichisation du corps féminin. La photographie du colombier du manoir d'Ango, qui a remplacé dans la seconde édition la photographie de l'ensemble du bâtiment, peut également se prêter à une telle lecture. Sans que le texte l'explicite, cette tour est liée à Nadja : « Enfin, voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang[55] ! » Le lien entre le colombier et Nadja peut être rétabli par une lettre que la jeune femme envoie à Breton le 30 janvier 1927 et dans laquelle elle écrit : « Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle ». De fait, la photographie du colombier devient une évocation fantasmatique de Nadja, qui ne serait pas dépourvue de motifs freudiens (la forme de la tour pourrait alors évoquer un phallus ou un sein)[56].

Ainsi les photographies, parce qu'elles témoignent d'une réalité reconfigurée par un regard singulier et parce qu'elles s'inscrivent dans un contexte particulier, donnent toujours à voir davantage que ce qu'elles montrent, ce qui, de fait, les frappe d'incomplétude. Elles sont la manifestation paradoxale d'un manque qu'il reviendra au lecteur de combler. Cette caractéristique, essentielle, est celle-là même à laquelle Breton souhaite rendre sensible son lecteur vis-à-vis de la réalité, qui n'est jamais que *l'ombre projetée* de ce qui travaille intérieurement et intensément le sujet, à partir du moment où celui-ci accepte de concevoir la vie « *hors de son plan organique* » et de pénétrer ainsi « dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes correspondances, des réflexes primant tout autre essor du mental [...][57] ». Dans ce contexte, la réalité est conçue comme chargée d'un double fond, dont la partie visible et sensible devient le symptôme de ce qui la travaille en profondeur et qui reste en attente de révélation. Celui qui en fait l'expérience est ainsi invité à se perdre dans

cette « forêt d'indices » et à déchiffrer le « cryptogramme » qui est celui de la vie même. Le texte, tout comme les photographies, laissent ainsi « surnager ce qui surnage[58] », ce qui implique que la représentation (verbale et visuelle) ne se suffit plus à elle-même : la photographie d'une vue architecturale peut recouvrir le portrait fantasmé de la femme aimée, tout comme les mots peuvent recouvrir des sens insoupçonnés, comme le verbe « hanter » qui, dès l'ouverture du livre, est dévié de sa signification première, « égarant » ainsi significativement celui qui tente de le comprendre, et dont Breton précise qu'« il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire ».

Mais cette expérience, cependant, qui est porteuse de toutes les promesses pour celui qui souhaite découvrir *qui il est*, se heurte bien souvent à ses propres limites et semble contenir sa propre négation. Les multiples signes que déploie la réalité ne se laissent en effet pas toujours saisir : « il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal[59]. » La perte de sens, tout comme l'absence de sens, sont constitutives de l'aventure, comme semble l'indiquer de manière emblématique la photographie de l'objet en forme de demi-cylindre, cet objet trouvé parfaitement illisible et qui se présente comme un défi à l'interprétation[60]. De ce point de vue, il n'est pas indifférent que l'un des motifs récurrents des photographies, soit celui, comme le relève Jean Arrouye[61], de la porte obscure, dont la répétition semble insister sur l'existence d'un seuil qui s'ouvre (ou qui se ferme ?) sur le mystère et l'inconnu. On notera, également, que l'aventure prendra un tour plus inquiétant lorsque les indices deviendront de plus en plus incompréhensibles. Nadja, qui faisait office de « guide » pour Breton, devient, à la fin de leur relation, plus difficile à suivre, et lui fait perdre et la carte et la boussole : « Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe ? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie, objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d'attentions singulières, spéciales[62] ? » Les « faits-glissades » laissent alors place aux « faits-précipices » qui menacent de faire totalement perdre le sens de la réalité et de conduire à la déraison.

Ainsi, ce à quoi renvoie le document n'est-il jamais évident. Le contexte dans lequel il s'inscrit s'emploie à déjouer les apparences et à faire sentir la présence, en creux, d'un

surplus de sens, dont la révélation pourra, occasionnellement, advenir. Si sa découverte est étroitement liée à une vérité d'ordre ontologique, elle revêt toujours un caractère incertain, tant les signaux (indices, symboles) qui doivent y conduire sont énigmatiques et instables. Le texte, comme les images, porte en eux la conscience d'une irrésolution essentielle[63].

« Voir, mais alors *voir* »

L'une des questions majeures soulevées par *Nadja* est donc celle du sens et de l'interprétation des signes. Les signes captés par l'observateur ne sont jamais fixes et sont toujours labiles, ce qui se répercute, de manière troublante, sur le texte et les images qui tentent d'en rendre compte. D'un point de vue formel, l'hétérogénéité spectaculaire de *Nadja*, qui nourrit, selon Marguerite Bonnet, une « poétique de l'éclatement », faisant du livre un espace fragmenté, semble être la dette de cette quête des signes entreprise par Breton, dont le caractère incertain n'offre aucune garantie de clarté et de cohérence. Le dispositif créé par l'assemblage du texte et des photographies, qui participe de cette fragmentation, est lui-même facteur de troubles, puisqu'il induit un mode de lecture particulier, une lecture discontinue, arythmique, faite d'arrêts et de reprises, ce qui va à l'encontre du *continuum* habituel de la lecture[64]. Par ailleurs, l'agencement paratactique et irrégulier du texte et des photographies, résultant des contraintes éditoriales, conditionne nécessairement le rapport du lecteur au texte et aux images. Dans de nombreux cas, en effet, les photographies s'intercalent avant ou après que le texte ne fasse allusion à ce qu'elles montrent. Lorsque les photographies sont antérieures au texte, le sens de leur présence se voit momentanément suspendu, autorisant le lecteur à échafauder à leur sujet une multitude d'hypothèses, qui se verront ou non confirmées par la suite. Lorsque les photographies apparaissent après leur évocation, elles réactivent la mémoire du texte pour que soit justifiée leur présence. Cette disposition du texte et des images, même si elle n'avait pas été exactement prévue par l'auteur, fait écho au mode de surgissement des « pétrifiantes coïncidences » dans la vie de Breton, qui surviennent de manière rétrospective (comme, par exemple, l'interprétation du jet d'eau de la fontaine comme image du mouvement de la pensée selon Nadja et sa coïncidence avec la lecture récente de Breton, celle du *Troisième dialogue entre Hylas et Philonous*, qui propose la même image) ou de manière

prophétique (comme celle de *La Profanation de l'hostie* d'Uccello). Le livre met donc en œuvre un mode de lecture particulier, caractérisé par les *saccades* et les *convulsions*, modalités par lesquelles, selon Breton, les « signaux » se font jour.

Certains choix, d'ordre esthétique, afférents au texte et aux photographies, provoquent, de manière plus radicale encore une remise en cause des codes qui régissent habituellement la perception (et donc la compréhension) du signe verbal et du signe visuel. On remarquera, de ce point de vue, que de très nombreuses photographies montrent des textes (reproductions de textes autographes, enseignes ou affiches) ce qui en fait des « images à lire » ; symétriquement, le texte, par son agencement (blancs typographiques, notes de bas de page) et par ses choix typographiques (lignes de points, usages des lettres capitales, usage de l'italique) se donne comme un « texte à voir », en attirant ainsi l'attention du lecteur sur ses qualités graphiques. Le sens du texte (le message véhiculé par l'agencement des signes linguistiques) se trouve alors potentiellement mis en suspens tandis que la photographie, en tant qu'image, devient invisible, au profit du message porté par les textes qui s'y lisent. Il en résulte donc une altération des propriétés intrinsèques du texte et des images, ce qui constitue une manière de rendre sensible le lecteur à d'autres manières de percevoir et fait écho à la méthode que Breton expose dans les premières pages de *Nadja*[65] et à laquelle il tente d'initier le lecteur :

> Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes correspondances, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres[66].

Dans cette phrase essentielle, la formule « voir, mais alors *voir* » retient l'attention non seulement pour son usage de l'italique, mais aussi parce que la structure grammaticale particulière qu'elle met en œuvre se répète au fil du texte (« Poursuite de quoi, je ne

sais, mais *poursuite*[67] »). Formulée à un moment stratégique de l'œuvre, elle condense à la fois toutes les ambitions de l'entreprise de Breton, mais aussi toutes les apories auxquelles elle se heurte.

Si l'usage de l'italique[68] attire l'attention sur la répétition du verbe « voir », l'emploi particulier de la négation, partiellement implicite en vertu de l'usage de l'adversatif « mais », implique une remotivation du sens de ce verbe, puisqu'il faut ainsi comprendre non pas voir, au sens courant du terme, mais voir d'une tout autre manière. Le premier terme est ainsi frappé d'inanité, contrairement au second qui est chargé implicitement (et virtuellement) d'un surplus de sens qu'il reviendra au compte-rendu de l'expérience vécue par Breton d'approfondir et au lecteur de comprendre. La répétition des termes n'en est donc pas tout à fait une, puisque la formule dessine une trajectoire qui part d'un point pour y revenir, mais selon un mouvement qui en aura totalement modifié les fondements. Cette trajectoire est donc, littéralement, celle d'une *révolution* – celle à laquelle le chef de file du surréalisme se sera attaché toute sa vie. Il s'agit, ainsi, de refonder l'acte de voir afin qu'émerge un nouveau type de savoir, dans une optique révolutionnaire et surréaliste.

C'est selon cette perspective qu'il faut comprendre les différentes modalités du voir qui sont thématisées et mises en œuvre dans *Nadja* et qui seront explorées par la suite dans l'œuvre de Breton[69]. L'exercice du regard, significativement, implique à chaque fois le dépassement de ses propres limites. C'est le cas, d'abord, de la voyance, à laquelle le récit accorde une large place, par l'entremise de Nadja, qui la pratique, comme dans l'épisode de la Place Dauphine, mais aussi par celle de l'énigmatique Madame Sacco, dont le portrait photographique lui octroie un surplus de présence par rapport au texte, qui ne fait que l'évoquer rapidement. La voyance implique une vision au-delà de l'apparence et se fonde sur une conception de la réalité pensée comme un univers de signes à déchiffrer pour qu'adviennent les révélations. Elle implique également l'existence d'un monde invisible qu'elle tend à mettre au jour, comme en témoignent certains dessins de Nadja qui rendent à chaque fois visible une « apparition[70] ». Ensuite, le texte mentionne, à plusieurs endroits, la capacité du regard à modifier l'apparence des choses, dès lors que celles-ci sont observées selon une certaine posture. C'est le cas de l'enseigne « Maison Rouge » qui, de manière inattendue, se lit « Police » – mots dont le rapprochement soudain « devra attendre quelques années » pour trouver son sens, ou

du « tableau changeant » montré à Breton par la femme au gant, qui lui donne à reconnaître tour à tour la forme d'un tigre, celle d'un vase et celle d'un ange[71]. Ce phénomène, proche de celui de l'anamorphose, met à mal la stabilité des formes et complique le statut du visible, qui devient éminemment équivoque. Enfin, Breton s'intéresse au phénomène selon lequel l'observation d'une forme au départ indéterminée permet d'en faire apparaître de nouvelles, totalement imprévues et entièrement soumises au regard de celui qui en fait l'expérience. C'est le cas de certains dessins de Nadja, comme « le dessin en forme de casque » ou « Un personnage nuageux » qui, précise Breton, « se prêterait mal à la reproduction[72] » :

> […] ils répondent au goût de chercher dans les ramages d'une étoffe, dans les nœuds du bois, dans les lézardes des vieux murs, des silhouettes qu'on parvient aisément à y voir. Dans celui-ci on distingue sans peine le visage du Diable, une tête de femme dont un oiseau vient becqueter les lèvres, la chevelure, le torse et la queue d'une sirène vue de dos, une tête d'éléphant, une otarie, le visage d'une autre femme, un serpent, plusieurs autres serpents, un cœur, une sorte de tête de bœuf ou de buffle, les branches de l'arbre du bien et du mal et une vingtaine d'autres éléments que la reproduction laisse un peu de côté mais qui en font un vrai bouclier d'Achille.[73]

Du néant de la forme se lève une multitude de figures dont les apparitions sont potentiellement infinies. Le visible est ici appréhendé sur le mode du labile, du changeant, du mouvant, de l'infixable et de l'aléatoire, faisant de l'objet réel un miroir de projections intérieures, ce qui rend problématique, Breton le concède, leur reproduction photographique, dont le mode de saisi, dans sa fixité, est ici mis en défaut. Cet exercice particulier du regard, qui se fait ici visionnaire, rappelle celui que préconisait Léonard de Vinci dans son *Traité de peinture* aux jeunes peintres, qui étaient invités à distinguer différentes figures dans les formes des nuages ou dans les taches d'un mur afin de développer leur imagination créatrice. Plusieurs siècles plus tard, dans le domaine de la psychanalyse, le fameux test de Rorschach se fondera également sur cette modalité projective de la vision.

Ainsi Breton, dans sa volonté de faire surgir le surréel de la réalité même, et dont Nadja lui donnera quelques clés pour y parvenir, invite bien son lecteur – celui qu'il espère voir se « précipiter » « dans la rue[74] » –, à voir, mais à voir *autrement*, et surtout hors de toute convention, afin que soient remotivés les différents signaux que lui offre la réalité. Cette aspiration, cependant, ne peut se départir de la tension qui fonde l'expérience, entre les potentialités infinies qu'elle laisse entrevoir et le manque qui garantit la préservation d'une irréductible énigme. Le sujet de l'expérience, en effet, est toujours placé dans une situation d'attente (attente de la révélation, attente de la rencontre), comme le suggèrent notamment les nombreuses photographies de lieux qui paraissent vidés et comme en attente d'un événement, qui n'adviendra potentiellement jamais. On notera, de ce point de vue, que la formule « voir, mais alors *voir* », tout comme d'autres, reprenant la même construction (« poursuite de quoi, je ne sais, mais *poursuite* » ou encore « Et si je ne la voyais plus ? Je ne *saurais* plus[75] ») font significativement l'économie de leur objet, qui se trouve ainsi virtualisé. L'objet du voir, de la quête mais aussi du savoir ne sont ainsi pas de l'ordre du donné, mais du possible, inscrivant, en creux, l'énigme et l'inconnu au fondement d'une expérience qui ne semble pouvoir se vivre que dans le retrait :

> Que puis-je faire, sinon me rendre vers six heures au bar où nous nous sommes déjà rencontrés ? Aucune chance de l'y rencontrer, naturellement, à moins que… Mais « à moins que », n'est-ce pas là que réside la grande possibilité d'intervention de Nadja, très au-delà de la chance[76] ?

Ce qui importe, dès lors, est moins l'aboutissement de la quête que l'aventure elle-même, dans ses aléas, ses surprises, ses déviations, dans ses attentes déçues et dans ses manques – dans ce qui constitue sa dynamique propre et qui la relance indéfiniment.

Ainsi, l'ensemble que composent *Nadja* et ses photographies, loin d'offrir l'évidence documentaire qu'exigerait *a priori* un projet « anti-littéraire », est marqué par le manque, l'inachèvement et l'incomplétude, qui affectent à la fois la matière du texte, la nature des images et la dynamique même de l'expérience. La négativité qui travaille l'œuvre en

profondeur devient sans conteste la source de multiples « vertiges », qu'ils soient liés à l'écart irréductible entre l'expérience vécue et sa restitution – photographique et textuelle – qui ne peut que constituer la trace de son irrémédiable disparition, à l'usage du document qui, de surface d'enregistrement devient support de rêveries, de fantasmes et de projections infinies, et espace de déchiffrement, ou encore à la singularité du regard qui précarise le visible dans ce qu'il a de plus tangible et qu'il fait vaciller. *Nadja* offre ainsi l'expérience d'un seuil sur lequel se tient le sujet qui se cherche et celui qui tente de le suivre dans cette « aventure de l'esprit » qui est un « voyage » « au paradis des pièges[77] ».

1 Fondé sur la rencontre déterminante avec Nadja (Léona Delcourt), intervenue dans la vie de Breton durant l'automne et l'hiver 1926-1927, puis sur celle de « Toi » (Suzanne Muzard), pendant l'automne 1927, le récit se conçoit et voit le jour au cours de l'été 1927 et se termine en décembre de la même année. Des fragments seront publiés dans différentes revues, à l'automne 1927 et au printemps 1928, avant que le récit ne soit publié intégralement dans la collection Blanche de Gallimard en 1928. Une seconde version, révisée, sera publiée chez le même éditeur en 1963. Le site web André Breton a numérisé un ensemble important de documents relatifs à la genèse de *Nadja* (correspondances, dessins originaux, épreuves photographiques originales, projets de préfaces, etc.) et l'on pourra consulter sur le site Gallica le manuscrit de *Nadja* ainsi que le journal tenu par Breton lors de leur rencontre.

2 André Breton, Lettre à Louise Meyer, 16 septembre 1927, in André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », éd. M. Bonnet, 1988, p. 1505.

3 L'édition de 1928 comporte quarante-quatre photographies, qui composent la majorité du corpus photographique du livre et dont quarante-et-une d'entre elles seront reprises telles quelles dans l'édition de 1963. Trois photographies subiront en revanche quelques modifications : les photographies de la statue d'**É**tienne Dolet et du manoir d'Ango, prises depuis un autre point de vue, et le portrait de Benjamin Péret, qui a été légèrement flouté. La nouvelle édition fait apparaître quatre nouvelles images : les photographies de la statue de Becque, de la statue du musée Grévin, prévues dès le projet initial, ainsi que le photo-montage des yeux de Nadja et la photographie du panneau « Les Aubes ». Le corpus photographique s'élève à quarante-huit photographies

en 1963.

4 André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012, p. 143, p. 177 *sq*.

5 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 177 : « À cette occasion, j'ai constaté qu'à quelques exceptions près ils se défendaient plus ou moins contre mon entreprise, de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fût, à mon gré, insuffisante ».

6 *Ibid.*, p. 173 sq.

7 *Ibid.*, p. 187.

8 *Ibid.*, p. 177 : « je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés ».

9 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 173-175.

10 *Ibid.*, p. 174.

11 *Ibid.*, p. 9.

12 *Ibid.*, p. 181.

13 Aube sera le prénom de la fille d'André Breton.

14 « Toi qui de tout ce que j'ai dit ici n'auras reçu qu'un peu de pluie sur ta main levée vers "Les Aubes" », *ibid.*, p. 185.

15 Le studio Henri Manuel produisait en grand nombre les portraits des célébrités du temps.

16 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 186.

17 Sur ce point, voir Frédéric Canovas, « "On ne m'atteint pas" : *Nadja* ou l'insaisissable photographie », *Tangence*, [en ligne],124/2020, mis en ligne le 1er octobre 2022, consulté le 21 octobre 2022. URL : http://journals.openedition.org/tangence/1305.

18 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 72 *sq.*

19 Comme l'indiquent les motifs du regard et des yeux, le maquillage outrancier et le souvenir appelé par l'apparition, celui de l'actrice Blanche Derval.

20 André Breton, *Nadja*, p. 129.

21 *Ibid.*, p. 137-138.

22 *Ibid.*, p. 75 : « Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi : "Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement." » Mario Richter note, de manière très éclairante, qu'à l'amputation du mot russe s'ajoute son potentiel défaut de prononciation : « Nous avons affaire ici à la translittération d'un prénom slave dont la dernière lettre (la toute dernière, aussi, de l'alphabet cyrillique), n'est autre qu'un *a* affecté d'un trait de palatalisation *partielle* de la consonne qui précède (ici de *d* de "Nadja"). On transcrit cette lettre Я, dans plusieurs langues, par les deux lettres latines *ja* où le *j* désigne conventionnellement un yod, et non la chuintante française *j*. En sorte que la fidélité d'une translittération effectuée de la sorte aboutit, dans une bouche française, à une infidélité de prononciation. » L'être de Nadja s'éloigne ainsi de manière abyssale. Voir Mario Richter, « *Nadja* d'André Breton : analyse de la première séquence », 1986, [en ligne], page consultée le 21 octobre 2022, URL : https://jstor.org/stable/40617193.

23 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 173.

24 *Ibid.*, p. 177. Nous soulignons.

25 *Ibid.*, p. 7.

26 *Ibid.*, p. 176.

27 *Ibid.*, p. 10.

28 *Ibid.*, p. 22.

29 *Ibid.*, p. 173.

30 Magali Nachtergael remarque que, contrairement au *Surréalisme et la peinture*, illustré de soixante-dix-sept photogravures et vendu soixante-cinq francs au moment de sa parution en 1928, *Nadja* était vendu douze francs, ce qui indique assez qu'il n'entrait

pas dans la catégorie des « beaux-livres ». La critique repère dans le dispositif texte-image que met en place *Nadja* l'influence de formes et de genres mineurs, alors en vogue, comme le récit cinématographique, publié sous la forme de petits livres illustrés de photogrammes reprenant de manière lapidaire l'intrigue des films à la mode, ou encore celle de la presse illustrée, en vertu notamment de l'insertion d'une coupure de journal et des notations au jour le jour. Dans *Nadja*, le quotidien est valorisé : la rue, avec ses enseignes et ses vitrines, ses affiches et ses passants, son marché aux puces, ses petits théâtres et ses petits cinémas. Breton y affirme son goût pour les films et les pièces populaires (*L'Étreinte de la pieuvre*, *Les Détraquées*). Voir Magali Nachtergael, *Les Mythologies individuelles. Récits de soi et photographie au XX^{e} siècle*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012.

31 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 18.

32 André Breton, *Les Pas perdus* [1924], « Max Ernst », Paris, Gallimard, « Idées », 1970, p. 86.

33 André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 123.

34 *Ibid.*, p. 124-125.

35 *Ibid.*, p. 6.

36 Barthes définit ainsi la caractéristique essentielle de ce que donne à voir une photographie et qu'il appelle le « ça a été ». Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Paris, Seuil, « Cahiers du cinéma », 2007.

37 Comme le rappelle Jean Arrouye dans son article « La photographie dans *Nadja* », in Henri Béhar (dir.), *Le Livre surréaliste*, *Mélusine*, n° 4, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 121-152.

38 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 25.

39 *Ibid.*, p. 149.

40 Clément Chéroux, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », in J.P. Criqui (dir.), *L'Image-document, entre réalité et fiction*, *Les Cahiers du Bal*, n°1, 2010, p. 33.

41 *Ibid.*, p. 38-40.

42 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 29-31.

43 *Ibid.*, p. 156.

44 Jean Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », in Henri Béhar (dir.), *Le Livre surréaliste*, *Mélusine*, n°4, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 121-152.

45 André Breton, *L'Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 22.

46 André Breton, *L'Amour fou*, *idem.*

47 Ce qui est particulièrement remarquable dans le cas d'une photographie documentaire, puisque ce à quoi elle renvoie n'est, *a priori*, jamais ambigu.

48 C'est la lecture qu'en fait Paul Edwards, qui constate que les photographies de *Nadja* proposent un « *effet de réel miné* », notamment par le travail de l'« inconscient » et du « désir », qui les reconfigure en profondeur. La photographie, telle que l'utilise Breton dans *Nadja*, « ne présente pas un réel clair » car elle répond avant tout à « un modèle purement intérieur ». Entièrement subjectivisées, les photographies s'apparentent dès lors pour le critique à des photographies de rêve et à des photographies d'hallucination. Voir Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 292-304.

49 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 99.

50 *Ibid.*, p. 100.

51 *Ibid.*, p. 35.

52 *Ibid.*, p. 177. Nous soulignons.

53 Le second livre de la trilogie inaugurée par *Nadja*, comprenant *Nadja* (1928 ; 1963), *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1937), s'attache au fonctionnement du

rêve et aux rapports qu'il entretient avec la réalité.

54 Sur ces analyses et les suivantes, voir Paul Edwards, *op. cit.*, p. 300-302.

55 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 69.

56 Par ailleurs, l'association dans le texte des motifs de la « neige » et du « sang » n'est pas sans rappeler la scène célèbre du *Perceval* de Chrétien de Troyes dans laquelle le héros contemple des gouttes de sang sur la neige laissées par une oie blessée. *Nadja* retrouve les nombreuses significations que condense cette scène : quête d'un objet mystérieux, aventure symbolique, attente d'une révélation, conquête amoureuse et érotique.

57 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 19-20.

58 *Ibid.*, p. 24.

59 *Ibid.*, p. 20.

60 *Ibid.*, p. 61-62.

61 Jean Arrouye, art. cit., p. 139.

62 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 129-130.

63 C'est précisément ce qu'exemplifie la note ajoutée en 1963 au sujet de la troublante coïncidence provoquée par la réception du courrier envoyé à Breton par Aragon contenant la reproduction d'un détail du tableau d'Uccello, *La Profanation de l'hostie*, le lendemain du baiser sur les dents échangé avec Nadja, événement qui « la laisse sous l'impression de quelque chose de sacré, où ses dents "tenaient lieu d'hostie" ». La note précise alors : « Je ne l'ai vu reproduit dans son ensemble que quelques mois plus tard. Il m'a paru lourd d'intentions cachées et, tout compte fait, d'une interprétation très délicate. » *Ibid.*, p. 109. Sur ces intentions, voir les précisions de Benoît Tane dans le premier article de ce volume.

64 On pourrait ajouter à cette analyse les effets provoqués par les légendes des photographies, qui sont des citations prélevées dans le texte, et qui sont donc décontextualisées, avec indication de la page qui permet de rattacher les photographies

et ce qu'elles montrent à ce qui en est dit dans le texte, comme si le sens des images devenait, pour le lecteur, l'objet d'une recherche. Ce dispositif invite en outre le lecteur à manipuler l'ouvrage, à le feuilleter comme un album, et, certainement, à le lire, selon le mot de Rimbaud, « littéralement et dans tous les sens ».

65 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 19-22.

66 *Ibid.*, p. 19-20.

67 *Ibid.*, p. 127-128.

68 Sur l'usage de l'italique dans *Nadja*, voir Agnès Fontvieille, « Les reliefs typographiques dans *Nadja*. Sur quelques emplois de l'italique », in Sylviane Coyault (dir.), *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont Ferrand, CRLMC, 1997, p. 257-267.

69 Notamment dans *Les Vases communicants* et dans *L'Amour fou*, mais aussi dans *Le Surréalisme et la peinture*, qui, dès les premières lignes, affirme l'existence d'un « œil sauvage », un œil non cultivé et ouvert à toutes les modalités de la vision : « L'œil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à trente mètres de profondeur n'ont guère pour témoin que l'œil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel. Il préside à l'échange conventionnel de signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit. Mais qui dressera l'échelle de la vision ? Il y a ce que j'ai déjà vu maintes fois, et ce que d'autres pareillement m'ont dit voir, ce que je crois pouvoir reconnaître, soit que je n'y tienne pas, soit que j'y tienne, par exemple la façade de l'Opéra de Paris ou bien un cheval, ou bien l'horizon : il y a ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai pas toujours choisi d'oublier, ou de ne pas oublier, selon le cas ; il y a ce qu'ayant beau le regarder je n'ose jamais voir, qui est tout ce que j'aime (en sa présence je ne vois pas le reste non plus) ; il y a ce que d'autres ont vu, disent avoir vu, et que par suggestion ils parviennent à me faire voir ; il y a aussi ce que je vois différemment de ce que le voient tous les autres, et même ce que je commence à voir *qui n'est pas visible*. » André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 11.

70 André Breton, *Nadja*, *ibid.*, p. 143.

71 *Ibid.*, p. 67.

72 *Ibid.*, p. 143.

73 *Ibid.*, p. 143-144.

74 *Ibid.*, p. 68.

75 *Ibid.*, p. 105.

76 *Ibid.*, p. 105.

77 *Ibid.*, p. 133.