



Oltreoceano

Rivista sulle migrazioni

24 | 2026

Iconotexts. Words and Images in Migrant Literature

Phototexte et identité migrante dans *Ady, soleil noir* de Gisèle Pineau

Phototext and Migrant Identity in Ady, soleil noir by Gisèle Pineau

Tania Abbisso



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/oltreoceano/9768>

DOI : 10.4000/15rd9

ISSN : 1973-9370

Éditeur

Linea Edizioni

Édition imprimée

Date de publication : 23 février 2026

Pagination : 149-158

ISSN : 1972-4527

Référence électronique

Tania Abbisso, « Phototexte et identité migrante dans *Ady, soleil noir* de Gisèle Pineau », *Oltreoceano* [En ligne], 24 | 2026, mis en ligne le 23 février 2026, consulté le 28 février 2026. URL : <http://journals.openedition.org/oltreoceano/9768> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15rd9>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

PHOTOTEXTE ET IDENTITÉ MIGRANTE DANS ADY, SOLEIL NOIR DE GISÈLE PINEAU

Tania Abbisso*

Gisèle Pineau, parmi les voix les plus importantes de la littérature des Antilles françaises, explore dans ses œuvres les tensions de la diaspora afro-descendante, l'expérience migratoire et la condition féminine dans les anciennes colonies françaises, dans le sillage de la littérature francophone postcoloniale. Cet article propose d'analyser son roman *Ady, soleil noir* (2021), lauréat du Prix du Roman Historique, comme un phototexte postcolonial qui revisite la figure oubliée d'Adrienne Fidelin, danseuse et mannequin guadeloupéenne liée au mouvement surréaliste et au célèbre photographe Man Ray dans les années Trente. Le récit, narré à la première personne, suit le parcours d'Ady qui, orpheline, quitte la Guadeloupe pour Paris, où elle est confrontée à l'exil et à la marginalisation, mais accède également à un univers artistique dans lequel elle redéfinit son identité. Les treize photographies insérées dans la structure diégétique créent un parcours visuel qui accompagne le personnage principal, proposant une réflexion sur l'identité féminine et diasporique. Le roman construit ainsi une archive littéraire et photographique qui met en relation les dynamiques de la mémoire individuelle et collective. La recherche part de deux hypothèses : (1) Pineau utilise le dispositif du phototexte comme forme narrative intersémiotique pour produire une contre-narration de l'histoire coloniale ; (2) la voix d'Ady, bien que fictive, représente une stratégie d'identification qui permet à l'auteure de transposer dans la protagoniste ses propres expériences créoles et de déracinement. En comparant l'œuvre de Pineau au contexte théorique des études visuelles et des études sur le phototexte (Mitchell, Cometa, Cortellessa, Nachtergaele), l'article montre comment *Ady, soleil noir* récupère une figure marginalisée et construit un phototexte qui remet en question le regard colonial, sans toutefois en effacer les ambivalences.

Mots-clés : phototexte, Gisèle Pineau, Adrienne Fidelin, écriture migrante, Guadeloupe

Phototext and Migrant Identity in Ady, soleil noir by Gisèle Pineau

Gisèle Pineau, one of the most prominent voices in the literature of the French Antilles, explores in her works the tensions of the Afro-descendant diaspora, the migratory experience, and the condition of women in the former French colonies, in the line of postcolonial Francophone literature. This article analyzes her novel *Ady, soleil noir* (2021), awarded the Prix du Roman Historique, as a postcolonial phototext that revisits the forgotten figure of Adrienne Fidelin, a Guadeloupean dancer and model associated with Surrealism and the famous photographer Man Ray in the Thirties. Narrated in the first person, the narrative follows Ady's journey as an orphan who leaves Guadeloupe for Paris, where she faces exile and marginalisation, but also gains access to an artistic universe in which she redefines her identity. The thirteen photographs inserted into

* Università di Udine.

the narrative structure create a visual journey that accompanies the main character, offering a reflection on female and diasporic identity. In this way, the novel constructs a literary and photographic archive that connects the dynamics of individual and collective memory. The research is based on two hypotheses: (1) Pineau uses the phototext device as an intersemiotic narrative form to produce a counter-narrative of colonial history; (2) Ady's voice, although fictional, represents a strategy of identification that allows the author to transpose her own experience of creoleness and uprootedness to the protagonist. By comparing Pineau to the theoretical context of visual studies and phototext studies (Mitchell, Cometa, Cortellessa, Nachtergaele), the article shows how *Ady, soleil noir* recovers a marginalized figure and constructs a phototext that challenges the colonial gaze, without however erasing its ambivalences.

Keywords: phototext, Gisèle Pineau, Adrienne Fidelin, migrant writing, Guadeloupe

Introduction

La littérature francophone postcoloniale est traversée par une tension constante entre mémoire, identité et réécriture de l'Histoire. Gisèle Pineau, l'une des auteures les plus importantes des Antilles françaises, relève ce défi dans son roman *Ady, soleil noir* (2021), consacré à Adrienne Fidelin, danseuse et mannequin guadeloupéenne, compagne de Man Ray, liée au milieu surréaliste des années Trente. Le récit, narré à la première personne, suit le parcours d'Ady, qui quitte la Guadeloupe à l'âge de quinze ans pour s'installer à Paris. Le roman suit un double mouvement: celui de l'apparition publique d'Ady en tant qu'icône visuelle et celui, plus intérieur, de la construction d'une mémoire diasporique faite d'interruptions et d'images.

Des études récentes (Grossman 2020, 2021, Kearney & Thomas 2025) ont souligné l'importance du roman dans la redéfinition du rôle historique et artistique d'Adrienne Fidelin dans un contexte dominé par une vision eurocentrique. Si Adrienne Fidelin est longtemps restée en marge des récits historiques et artistiques, le roman de Pineau vise à la ramener au centre, grâce à une écriture hybride mêlant texte et image. Le problème critique consiste toutefois à distinguer entre le personnage historique et sa réinvention romanesque. Pineau ne reconstitue pas philologiquement la voix de Fidelin, mais la fait parler à travers une projection identitaire qui reflète l'expérience de la discrimination et la pensée créole de l'auteure. Dans son ouvrage *La Chambre claire*, Barthes affirme que «le noème de la Photographie est [...] “ça a été”» (Barthes 176). Cette assertion souligne l'idée que la photographie, en tant qu'art de la trace, capture l'instantané d'un moment révolu. Cependant, cette capture ne se fait pas de manière statique, mais comme une réminiscence vivante, une trame instable qui suscite une réinterprétation du passé. Dans l'œuvre de Pineau, l'instabilité devient le vecteur d'une stratégie narrative où chaque image réécrit le concept de temps, la subjectivité et la notion de diaspora.

D'où les questions de recherche qui guident la présente contribution: comment le phototexte de Pineau réélabore et déconstruit la représentation photographique coloniale d'Adrienne Fidelin et quel rapport s'établit entre la mémoire photographique et l'écriture littéraire. L'analyse suivra une double approche: d'une part, nous adoptons un cadre théorique intermédiaire et postcolonial; d'autre part, nous lirons attentivement quelques photographies particulièrement significatives, en évaluant leur fonction narrative et critique.

***Ady, soleil noir* et la dialectique entre mot et image**

Pour comprendre la structure d'*Ady, soleil noir*, il faut tout d'abord le replacer dans le cadre théorique du phototexte. Depuis *Nadja* (1928) d'André Breton, le mot et l'image ont donné naissance à des formes hybrides qui ne se réduisent pas à une simple illustration, mais génèrent des tensions et de nouvelles significations. Le phototexte est défini comme un «un artefact dans lequel les signes verbaux et visuels se mélangent pour produire une rhétorique qui dépend de la co-présence de mots et d'images» (Cometa 70. Nous traduisons). *Ady, soleil noir*, avec sa combinaison de narration textuelle et d'éléments photographiques, répond à cette définition. Par sa nature hybride, comme le suggère W.J.T. Mitchell (1994), l'image et le texte dialoguent de manière dynamique ne se réduisant pas à une simple illustration. L'intégration de la photographie dans la fiction littéraire est considérée comme un défi au canon, contaminant la «pureté verbale» avec la «technologie photographique» (Cometa 72. Nous traduisons). En réhabilitant la figure d'Adrienne Fidelin à travers un roman historique qui utilise des éléments photographiques, Pineau participe à cette dynamique d'élargissement des frontières de la littérature.

Les études de W. J. T. Mitchell (1994), Andrea Cortellessa (2011), Magali Nachtergaele (2012) et Michele Cometa (2016) ont montré que le phototexte, loin de produire une fusion harmonieuse, correspond à un espace conflictuel dans lequel chaque code conserve sa spécificité, ce qui oblige le lecteur à osciller entre le visible et le dicible. Comme dans *Nadja* et d'autres œuvres phototextuelles, les photographies ne constituent pas de véritables dispositifs narratifs: elles interrompent la linéarité du récit, produisent des décalages de sens, obligent l'écriture à réagir. Floch (1985) nous rappelle que l'image, en tant que construction culturelle, n'est jamais transparente mais participe à la création d'un discours symbolique. Pineau exploite cette opacité pour déstabiliser la mémoire officielle, faisant de la photographie un champ de redéfinition. En termes théoriques, nous pouvons parler avec Jakobson (1959) de «traduction intersémiotique»: les images sont traduites en mots, mais sans perdre leur au-

tonomie. Chaque passage d'un code à l'autre génère de nouvelles tensions, comme le souligne Louvel (2011), qui définit l'iconotexte comme un objet né de l'interaction de deux systèmes irréductibles. Dans le roman, ce processus est évident dès les premières pages: Ady regarde une photographie d'elle prise par Man Ray (8)¹ et se demande «Est-ce que c'est moi?» (9). L'image, au lieu de fixer une identité, la suspend, produisant un doute que le texte doit articuler.

Ainsi, dans *Ady, soleil noir*, les photographies ne sont pas utilisées pour confirmer une réalité déjà donnée, mais pour devenir des éléments narratifs qui obligent le lecteur à se confronter à leur ambiguïté. Pineau elle-même a déclaré vouloir restituer l'épopée d'une femme de son temps, avec ses joies et ses fractures (Baquey 2021). Cependant, le dispositif phototextuel qu'elle met en place a pour effet inévitable de susciter des questions critiques: une fois intégrées à l'intrigue, les images cessent d'être de simples documents du passé et deviennent des lieux d'interprétation. L'expérience de lecture ressemble alors à un duo: les deux voix, celle du mot et celle de l'image, ne chantent pas à l'unisson, mais se contredisent et se poursuivent, générant un sens nouveau qui ne dépend pas seulement de l'intention de l'auteure, mais de l'interaction vivante entre le texte, les images et le lecteur.

Gisèle Pineau et Adrienne Fidelin: entre histoire, fiction et déracinement

Adrienne Fidelin (1915-2004), danseuse originaire de Guadeloupe, est entrée en contact avec le groupe surréaliste à Paris, côtoyant Picasso, Man Ray, Nusch Éluard, Dora Maar. Si son image est restée gravée dans des photographies qui témoignent de sa marginalité dans le milieu artistique, sa voix et sa pensée sont absentes des archives. En 2021, Pineau décide de lui redonner une existence, transformant ce personnage historique en personnage littéraire. L'inspiration de ce roman trouve en effet son origine dans l'intérêt de Pineau pour Man Ray, en particulier dans la lecture de son *Autoportrait* (1998), où elle remarque pour la première fois la présence d'une danseuse guadeloupéenne singulière. C'est à partir de là que naît le désir de l'écrivaine d'enquêter sur l'identité et l'histoire de ce personnage splendide et extraordinaire: «Je suis une Guadeloupéenne, je suis écrivain. C'est moi qui dois écrire l'histoire d'Ady Fidelin» (Pineau dans Baquey 2021, italiques d'origine). C'est ainsi que commence, comme l'affirme l'auteure, un travail de recherche laborieux et approfondi pour reconstituer l'arbre généalogique d'Adrienne Fidelin, grâce également à la contribution de la famille d'André, son mari.

¹ Cette photo peut être consultée sur le site web du Centre Pompidou, à l'adresse suivante: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c6rbEa4> (consulté le 22/09/2025).

Le nœud central du roman de Gisèle Pineau est la transformation d'Adrienne Fidelin, figure historique peu documentée, en Ady, personnage littéraire doté d'une voix et d'une mémoire. Cette distinction est essentielle: la première reste largement invisible dans les sources, se limitant à des photographies et à de brèves mentions dans le milieu surréaliste; la seconde est une invention narrative qui permet à l'auteure de combler un vide et de parler, à travers Ady, de son propre vécu.

Ce choix repose sur un thème fondamental pour Pineau: le déracinement. L'écrivaine le relie avant tout à son histoire familiale. Née à Paris d'un père guadeloupéen enrôlé dans les Forces françaises libres, puis engagé dans les guerres coloniales, elle a grandi dans une banlieue marquée par le racisme, accompagnée uniquement par sa grand-mère qui considérait la France comme le lieu d'un exil douloureux. L'auteure se retrouve donc doublement exilée: en tant que femme noire rejetée par la société française et en tant que descendante d'une communauté arrachée à ses racines.

En ce sens, la rencontre avec Ady Fidelin n'est pas fortuite. C'est d'abord à travers les mémoires de Man Ray qu'elle découvre Ady, qui devient pour Pineau une sorte de double, une figure à laquelle elle peut s'identifier. Si leurs vies sont séparées par le temps, elles sont unies par leur condition d'exilées: Ady, survivante du cyclone de 1928, a été contrainte de quitter la Guadeloupe en tant qu'orpheline, et arrivée à Paris, elle a dû se réinventer et survivre; Pineau a grandi dans un contexte de marginalité et a ressenti le même besoin de se réinventer et de redéfinir son appartenance.

Ce n'est pas un hasard si Pineau reconnaît en Ady une expression de la culture créole, faite de résilience, d'ironie et de capacité de résister avec dignité à l'adversité. En observant longuement les visages de Fidelin sur les photographies, son regard, son sourire, l'écrivaine en imagine le vécu et y projette ses propres questions sur l'identité, la marginalisation et la force de se réengendrer. Dans ce processus, Ady devient le porte-parole d'une condition plus large: celle de la diaspora noire dans les métropoles européennes.

En nous référant aux études de Roberta Coglitore (2016), bien qu'*Ady, soleil noir* ne soit pas une autobiographie de l'auteure, la photographie de couverture² et le rôle des images dans le roman peuvent être interprétés à travers le prisme de la «vérité du moi» que les photo-autobiographies essaient d'exprimer. Dans ce cas, Pineau utilise l'image pour construire et légitimer une vérité artistique sur Adrienne Fidelin, lui conférant visibilité et pouvoir d'action. Les photographies peuvent être rapprochées de la catégorie du «sujet impersonnel» ou «pas encore

2 Cette photo peut être consultée sur le site web du Centre Pompidou, à l'adresse suivante: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crjkMq> (Consulté le 22/09/2025).

sujet» (Coglitore 64. Nous traduisons) dans la mesure où Adrienne Fidelin, bien qu'elle soit une figure historique, a longtemps été marginalisée. Elles contribuent à «témoigner et documenter le passage du statut de non-personne à celui de personne de plein droit» (65. Nous traduisons), en lui restituant un corps et une visibilité que l'histoire avait occultés.

Corps, image et mémoire : la subjectivité d'Ady en photographie

Ady, soleil noir s'articule en sept chapitres ponctués de treize photographies en noir et blanc qui deviennent de véritables nœuds narratifs, dont l'objectif est de mettre en lumière des personnages et des moments trop rapidement effacés de l'histoire officielle. Le soin apporté à la mention des crédits photographiques souligne notamment la conscience de l'auteure quant à l'origine et à l'autorité des images (Cometa 2016). Ils guident la lecture, contextualisent les images et renforcent la véracité ou le caractère historique du récit, même lorsque celui-ci est fictif. Dans le cas d'Ady, ils rappellent non seulement son existence, mais évoquent également l'art de Man Ray, qui a marqué la photographie du XX^e siècle. Au cœur de l'œuvre de Pineau se trouve donc l'idée de rencontre: rencontre entre Ady et Man Ray, mais aussi rencontre entre le mot et l'image. La rencontre devient un symbole de renaissance tant pour Ady, qui s'installe à Paris après le cyclone qui a détruit sa maison et sa famille, que pour Man Ray, qui vient de vivre un échec douloureux avec Lee Miller.

Grâce à Man Ray, Ady entre dans l'univers surréaliste. Le vocabulaire récurrent de la joie, «joie, jouer, jouir» (151), traduit l'esprit surréaliste dans un environnement où Ady vit des moments de liberté sexuelle, intellectuelle et existentielle. Il n'est pas anodin que la plupart des photographies du roman aient été prises durant les années qu'elle a passées avec Man Ray et le groupe surréaliste à Saint-Raphaël, Cannes, Antibes et surtout à Mougins. Les photographies la représentent comme une amie, une compagne de voyage, une femme qui rit, qui danse, qui s'amuse, en d'autres termes, comme une présence vivante, au-delà de tout stéréotype. Le cercle d'amis du Surréalisme: Duchamp, Éluard et Nusch, Picasso et Dora Maar, Lee Miller et Roland Penrose, devient pour Ady une famille heureuse dans laquelle elle fait l'expérience pour la première fois de l'acceptation sociale et de la fin des discriminations: «Pour la première fois de ma vie, j'ai le sentiment d'échapper aux freins et jugements de la société bienpensante... J'ai la liberté d'être moi et non un personnage, une poupée noire, une marionnette» (197). Avec Nusch Éluard, Lee Miller et Leonora Carrington, elle noue des liens d'amitié et toutes les quatre deviennent les muses des artistes du groupe, comme le témoigne la célèbre photographie *Quatre femmes*

endormies (222)³ de Roland Penrose. En ce sens, dans le roman, la phrase «Je suis sa muse et nous nous amusons.» (9) ne réduit pas Ady à une figure infantile, mais recrée l'atmosphère que transmettent les photographies: la légèreté, la vitalité et la joie de l'instant présent. L'infantilisation n'est pas ici une négation de la complexité, mais un moyen de restituer cette énergie vitale qu'Ady a choisie comme réponse au déracinement et à la douleur. La scène dans laquelle elle décrit les séances photo avec Man Ray comme des expériences suspendues en est également la preuve: «Man et moi, nous sommes seuls au monde avec, pour unique bagage, un appareil photo qui nous indique la route [...] une bulle de verre ou de savon portée par le vent d'un rêve» (132). Dans cette perspective, la photographie surréaliste transcende le simple document pour devenir une expérience extatique, un acte poétique qui capture la possibilité d'un ailleurs.

De plus, la photographie constitue une activation sensorielle et affective, chargée de la tension inhérente à l'interaction entre la forme et le sens. Dans ses réflexions sur la perception iconique, Floch rappelle qu'aucune image visuelle ne peut être réduite complètement au langage, car elle résiste à toute traduction univoque en conservant une opacité qui stimule la perception (Floch 14). Ce mécanisme est au cœur de la fonction des photographies des pages 119 et 293, deux des images les plus intimes du roman. La première (119)⁴, qui se déroule à Mougins, met en scène Ady en compagnie de Penrose et Nusch Éluard. Cette scène, qui peut paraître anodine, évoque pour la protagoniste un sentiment de famille élective et de liberté: «La plage de la Garoupe, le soleil du midi [...] J'entendais de nouveau le rire d'oisillon de ma petite Nusch [...] J'avais plus de soixante ans. Mais j'étais remontée dans mes vingt ans d'un coup» (119-120). La deuxième photo (293)⁵, représente Ady et Man Ray à Mougins, en 1937. C'est la dernière photographie du roman, placée juste en clôture du récit: «Je veux croire que le Paname de l'entre-deux-guerres est resté intact dans son esprit [...] Paris, les amours, l'art, la liberté, les amis, la peinture et la poésie... Beau temps» (292). Ici, la photographie devient un temps poétique, la synthèse d'une saison vécue et perdue. Pineau élabore ainsi un système narratif dans lequel les images

3 Cette photo est disponible sur le site web des archives *Lee Miller*, à l'adresse suivante: https://images.leemiller.co.uk/media/NQHYPWCcMPX999NWLAtvhg..a?ts=wExjpgYtb-06vP0qTdj6tBmsl1bxUTc5lc8V8Cw_9SD4.a (Consulté le 22/09/2025).

4 Cette photo est disponible sur le site web des archives *Lee Miller*, à l'adresse suivante: https://images.leemiller.co.uk/media/eLX2IT8rVArS8GMauPMOOA..a?ts=1xbBnIa1cYay-GjPLCFa70RhvNd_Frzg_0m5EEp-5QgE.a (Consulté le 22/09/2025).

5 Cette photo est disponible sur le site web des archives *Lee Miller*, à l'adresse suivante: <https://images.leemiller.co.uk/media/qVmtgiPLtS63YuVYYZJV5Q..a?ts=HGlaNo3OsxIDK-QDNB6m2gijgEPsAyrj5OdBK2-ePCDg.a> (Consulté le 22/09/2025).

ne sont pas des morceaux d'histoire, mais des vecteurs d'amour, des absences retournées, des traces à préserver.

Par conséquent, Ady ne se présente pas comme une victime passive du regard masculin ou colonial; elle est consciente de mettre son corps au service de l'art. En effet, poser pour Man Ray et des membres du mouvement surréaliste devient pour elle un acte d'autonomie, un moyen de transformer son image en un outil d'affirmation personnelle: «C'est au nom de l'art que je me suis dévêtue sous son regard tranquille [...] Je suis un sujet sous l'œil d'un artiste. Il m'a choisie et je ne veux surtout pas le décevoir» (131). Cette décision la met en décalage par rapport aux idéaux de la communauté guadeloupéenne, qui voyait dans la respectabilité et la discrétion les piliers de la survie identitaire. Le roman souligne cette prise de conscience à travers le ton ironique et vital de la voix narrative: Ady ne se perçoit pas comme une muse passive, mais comme une complice du jeu surréaliste, capable d'en tirer plaisir et pouvoir symbolique. Ainsi, la photographie peut être considérée comme un acte d'appropriation, mais également comme un contrat implicite par lequel Ady manifeste sa liberté tout en restant dans les ambivalences d'un système marqué par les hiérarchies de genre et de race.

À côté de ces images pleines de vie, le roman met aussi en avant les fractures de la mémoire. Si les photos des années 1930 montrent une Ady entourée d'artistes, aimée et célébrée, les dernières pages marquent au contraire un vide: la guerre a effacé la visibilité, il ne reste aucune photographie documentant cette période, à l'exception d'un portrait d'identité (285)⁶ que Pineau place comme un signe de perte et de survie. L'absence d'images n'est pas fortuite, il s'agit d'un dispositif narratif qui souligne la fragilité de la mémoire et la précarité de l'existence d'Ady, marquée d'abord par le cyclone de 1928, puis par la catastrophe de la guerre. Pineau invite ainsi à considérer Ady non pas comme une icône figée, mais plutôt comme une figure située au carrefour de l'histoire et du désir de liberté.

Conclusion

Bien qu'*Ady, soleil noir* utilise des images historiques non retouchées numériquement par l'auteure, l'acte de réécrire l'histoire de Fidelin et de recontextualiser les photographies de Man Ray et des surréalistes dans un récit fictif, confère à Ady une subjectivité complexe. Ce processus peut être lu comme une forme d'appropriation et de réinterprétation en résonance aux enjeux du phototexte

6 Ady, photo d'identité jointe à une lettre du 14 avril 1945, adressée à Man Ray. ©DR.

liés à la réactivation des traces historiques. À travers la figure d'Adrienne Fidelin, transformée en *Ady*, personnage littéraire doté d'une voix et d'une capacité d'action, Pineau accomplit un geste de rédemption symbolique et politique, redonnant de la visibilité à une femme noire, artiste et muse, restée en marge de l'histoire officielle. Il convient de noter que la conclusion du roman ne clôt pas le récit, mais l'ouvre à une réflexion d'envergure sur la fragilité de la mémoire et la possibilité de réinventer le passé à travers le prisme de la narration. Les photographies permettent de construire une généalogie alternative, dans laquelle la protagoniste devient un sujet actif, capable de choisir et de se raconter. Dans cette perspective, une lecture comparative avec la figure de Joséphine Baker s'impose, une autre femme noire qui, à la même époque, a su s'imposer sur la scène artistique parisienne et a transformé son image en un moyen d'émancipation. Dans son œuvre Pineau utilise le phototexte comme archive et espace critique, à travers une collection d'images affectives et politiques qui ont la capacité d'intervenir dans l'actualité et de modifier nos façons de penser la mémoire, l'identité et la littérature. Le lecteur est invité à naviguer entre différents codes, à interroger les ambiguïtés de l'identité et de la représentation, et à reconnaître en *Ady* non pas une victime, mais une figure qui choisit la joie comme réponse à la douleur, la légèreté comme forme de survie, et la beauté comme acte de liberté.

Œuvres citées

- Baquery, C. (2021, janvier): Gisèle Pineau redonne vie à *Ady Fidelin*, la muse de Man Ray. *Outre-mer la première*. Tiré de <https://la1ere.franceinfo.fr/gisele-pineau-redonne-vie-a-ady-fidelin-la-muse-de-man-ray-907990.html> (Consulté le 02/09/2025).
- Barthes, R. (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard & Le Seuil.
- Breton, A. (1928): *Nadja*. Paris: Gallimard, Collection Blanche.
- Coglitore, R. (2016): Le verità dell'io nei fototesti autobiografici. In M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 49-68). Macerata : Quodlibet.
- Cometa, M. (2016): Forme e retoriche del fototesto letterario. In M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 69-92). Macerata: Quodlibet.
- Cortellessa, A. (2011): Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia. In Marini Clarelli M. V. & Fusco M. A. (Eds.), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000* (pp. 34-59). Milano: Electa.
- Floch, J. M. (1985): *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une Sémiotique Plastique*. Paris & Amsterdam: Hadès & Benjamins.
- Grossman, Wendy A. (2020): Unmasking Adrienne Fidelin: Picasso, Man Ray, and the (In) Visibility of Racial Difference. *Modernism/Modernity* , vol. 5, n. 1. Tiré de <https://doi.org/10.26597/mod.0142>.
- Grossman, Wendy A. (2021): Entre l'appareil et la toile: Man Ray, Pablo Picasso, et la représentation d'Adrienne Fidelin. Gomez, E. (Trad.), *Photographica*, n. 2, pp. 11-33.
- Jakobson, R. (1959): On Linguistic Aspects of Translation. In R. A. Brower (Ed.), *On Translation*, (pp. 232-239). Cambridge MA & London, England: Harvard University.
- Kearney, B. & Thomas, B. (2025): History and Herstory: Photography in Gisèle Pineau's *Ady*,

- soleil noir*. In C. Barbour & K. Kardak (Eds.), *Women's Historical Fiction Across the Globe* (pp. 103-125). Cham: Palgrave Macmillan Writing.
- Louvel, L. (2011): *Poetics of the Icontotext*. L. Petit (Trad.). Surrey, England & Burlington, USA: Ashgate.
- Mitchell, W. J. Thomas, (1994): *Picture Theory*. Chicago & London: University of Chicago.
- Nachtergaeel, M. (2012): *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam & New York: Faux Titre & Rodopi.
- Pineau, G. (2021): *Ady, soleil noir*. Paris: Philippe Rey.
- Ray, M. (1998): *Autoportrait*. A. Guérin (Trad.). Paris: Actes Sud.