



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

2 | 2006

Littérature et image

Photo et mot : les possibilités narratives de l'image

Iván Salinas Escobar



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/trans/153>

DOI : [10.4000/trans.153](https://doi.org/10.4000/trans.153)

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Iván Salinas Escobar, « Photo et mot : les possibilités narratives de l'image », *TRANS-* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 22 juin 2006, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/trans/153> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.153>

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Photo et mot : les possibilités narratives de l'image

Iván Salinas Escobar

- 1 Dans les publications des dernières années, on a pu assister à une vague de vraies fausses « biographies ». Présentées comme le travail d'un chercheur, elles ont pour but de faire justice à des personnages du XXe siècle délaissés par les histoires officielles. Bien au-delà du simple jeu qui vise à valider une fiction par des fausses citations dans un style érudit,¹ ce qui a retenu notre attention c'est le rôle que les arts visuels ont dans ces projets. Que ce soit à travers le métier des personnages, ou leur penchant individuel pour la création visuelle, l'image (notamment la photographie) est tour à tour le fil et le support de l'histoire. Grâce à elle, les auteurs confèrent une consistance « réelle » aux personnages - et aux référents des images elles-mêmes, pourtant parfois aussi fictionnelles que les personnages. Plus qu'un exercice de style, l'acte d'écriture se donne ici comme un moyen de réflexion sur la validité et la *véracité* des textes biographiques ordinaires qui d'emblée se servent de l'image comme garant. En même temps, ces récits questionnent l'interdiction couramment imposée à l'image comme lieu de narration.
- 2 Le projet du photographe catalan Joan Fontcuberta, qui questionne les discours savants dits aussi « de vérité », peut nous donner quelques repères. Lorsque le photographe exhibe des images truquées, les textes introductifs reproduisent au style près ces discours dont la seule fonction est d'entériner ce qui est montré. Dans un jeu d'allers-retours, l'image est un outil pour le mot, et le mot un outil pour l'image. Quelle est donc la caractéristique qui permet à ces deux *formes* de se porter secours avec une telle force ? A en croire Nathalie Parienté, qui parle du photographe catalan, ce serait leur *narrativité* :

Les installations de Joan Fontcuberta sont toujours un dispositif complexe contenant des photographies et des textes, le texte conférant une légitimité à la photographie et réciproquement. Dans ce sens, le dispositif photographique a une première connotation narrative. Mais l'artiste va plus loin. Selon lui, la photographie a une structure intrinsèquement narrative et s'articule comme n'importe quel autre système de signes.²

- 3 Dans le droit fil de cette réflexion, nous chercherons à analyser le rôle et les caractéristiques des images (reproduites ou seulement « narrées » dans le corps du texte) tout au long des récits. Il nous semble que dans le contexte actuel, où l'image est omniprésente, il serait intéressant de se demander non pas tant comment elle « envahit » notre vie, mais de quelle manière elle s'articule dans les récits contemporains. Intégration, explication, compréhension, le chantier qu'ouvre ce genre d'ouvrages peut s'avérer fructueux, car les résultats pourraient mener à un approfondissement de la notion d'image dans la littérature, et sans doute de l'image en général.
- 4 Nous nous attarderons sur deux des textes auxquels nous faisons référence³. Il s'agit d'*Un amant très vétilleux*⁴ d'Alberto Manguel, et de *Shiki Nagaoka. Un nez de fiction*⁵ de Mario Bellatin. Ces récits ont pour première caractéristique d'être « hybrides » : les auteurs Manguel⁶ et Bellatin, hispanophones de naissance, écrivent un texte sur un personnage provenant d'un pays étranger : la France et le Japon.⁷ Comme nous l'avons dit, l'auteur du récit se présente dans les deux cas comme un historien, son seul intérêt étant de rendre justice à certains prédécesseurs de la modernité. Ces personnages sont Anatole Vasanpeine, l'*Amant*, pour ses clichés (presque inexistant) des fragments du corps, et Nagaoka Shiki, pour ses réflexions sur l'écriture et l'image, mais surtout pour son livre écrit en pictogrammes – intraduisible. Nous pourrions croire qu'il s'agit de véritables biographies, pris par l'illusion que crée le registre d'écriture et le style du discours savant. Cependant, conscients sans doute de la crédulité des lecteurs vis-à-vis de ces textes factices⁸, Bellatin et Manguel parsèment leurs récits d'irrégularités intratextuelles.
- 5 Parmi les plus significatives, nous en signalerons quelques-unes. Dans le cas du poitevin Anatole Vasanpeine, l'irrégularité la plus évidente apparaît dans les citations textuelles de ses Carnets. Alors qu'elles suivent au début un certain ordre, nous nous rendons très vite compte que les notes et les dates s'entremêlent, rendant invraisemblable l'adjectif de « vétilleux ». Le comble est atteint dans la dernière scène, car elle est reconstruite par l'historien avec le secours de nombreuses citations éparses. Or, le personnage est dans un état de délire au moment où il vit la scène, et ne fait que rédiger quelques notes.
- 6 Pour Nagaoka Shiki, la richesse des leurres est plus grande, et un peu plus amusante. Si elle a à voir surtout avec son nez, le plus dérisoire vient sans doute du texte que nous avons déjà mentionné : « ... », « un livre qui, pour beaucoup, est fondamental. Il n'est, hélas, rédigé dans aucune langue connue ».⁹ Selon le narrateur, cet ouvrage a été publié dans plusieurs pays, et est devenu une référence. Des chaires spéciales sont créées pour le déchiffrer, et même un cercle de « nagaokistes », né en plein cœur du Quartier Latin à Paris (rue de la Harpe), à en croire la photo qui certifie cette affirmation (NS, p 77). Images et textes tentent à tout prix d'octroyer une « réalité historique » au personnage, mais le résultat est plus comique que crédible (l'appareil pour soutenir son nez quand il mange en est un bon exemple). A la fin de la biographie, Bellatin inclut les textes qui lui ont donnés l'idée de créer ce personnage. Après une telle démystification, toute foi de la part du lecteur vis-à-vis du personnage s'avère impossible. Ou presque.
- 7 En outre, l'apparition de personnes ayant vraiment existé,¹⁰ permet aux auteurs de faire passer comme « vraies » des affirmations douteuses. Les artistes acquièrent ainsi moins la valeur d'une caution qu'ils ne jouent à leur tour un rôle essentiel dans la fiction. C'est

à travers eux que Manguel et Bellatin font passer de nombreuses idées personnelles, la plupart concernant les images.

Entre écriture et image

- 8 Dans toute la littérature du XX^e siècle, l'image fut pour les écrivains un donné culturel. D'abord avec la photo, puis avec le cinéma, les écrivains ont essayé de profiter de ce qu'elle *donnait à voir*. C'est ce qu'explique Bellatin à propos du personnage de sa fiction :
- Comme il a déjà été dit, avant de se consacrer à la religion, Nagaoka Shiki commença à manifester un étrange enthousiasme pour la photographie. Des années plus tard, on sut que son intérêt était uniquement lié à sa passion précoce pour tout ce qui est littéraire. Il considérait comme un privilège de pouvoir compter sur des images visuelles entières qui, d'une certaine façon, reproduisaient instantanément ce que les mots et les idéogrammes mettaient tant de temps à représenter (NS, p 13).
- 9 À en croire cette affirmation, et notamment la dernière phrase, les œuvres littéraires sont habilitées, comme les photographies, à créer des images. Avec le mot « instantané », Bellatin nous indique qu'il n'y a pas d'autre différence entre les unes et les autres que le temps investi pour en avoir un aperçu complet. En ceci consisterait la distinction radicale entre la perception *première* de l'image « visuelle » et l'image « littéraire ». L'une est immédiate, l'autre médiata. Néanmoins, lorsqu'un travail de *compréhension* et d'*appropriation* de l'image s'impose, le discours interprétatif-narratif met à égalité les deux types d'images dans la médiateté. Dans cet écart temporel, il y a deux choses à prendre en compte : ne pas négliger que les images visuelles « frappent » le regard au moment où elles *donnent* l'aperçu « complet » du référent auquel elles renvoient ; ne pas croire en une suprématie du voir (et la production d'images) sur le lire (et l'écriture). Si la seule différence radicale était celle du temps de la perception, l'image étant capable de briser la linéarité du temps qui contraint la lecture, toutes les deux offriraient en somme une même possibilité : raconter.
- 10 En tout cas, c'est l'expérience que Nagaoka Shiki a en croisant Junishiro Tanizaki, dans son kiosque photographique. Un jour, cet écrivain également intéressé par la photographie, vient récupérer les pellicules qu'il a déposées chez notre protagoniste. Pour son malheur, il est découvert en train de regarder les clichés de l'écrivain, comme il a par ailleurs l'habitude de le faire avec tous les travaux qui lui sont confiés. Après la remarque de Tanizaki qui trouve « très bizarre qu'avec un tel nez, ce commerçant dispos[e] d'une telle habilité pour regarder ce qui ne lui appart[ient] pas », Nagaoka Shiki apprend que son interlocuteur « [a] découvert dans la photographie un allié auquel il ne pourrait plus renoncer » (NS, p 27). Cet « allié » lui permet de saisir les subtilités des objets que l'on voit tous les jours, mais sans les regarder. Son œil a du se défaire de l'empreinte des photographies de souvenir, car « Il était habitué à voir des scènes de la vie quotidienne ou des images champêtres des environs. Mais Tanizaki Junichiro a photographié un nombre infini de salles de bains « de différentes formes, époques et provenances »¹¹ (NS, p 25). Grâce à cette expérience, Nagaoka Shiki passe d'un étonnement initial à une conscience accrue des objets. Il n'est pas difficile d'imaginer l'impact de cette découverte pour un écrivain. Ayant regardé attentivement les différentes variétés du même « objet » (dans ce cas la salle de bain), il se rend compte que toute description qui tentera d'en rendre compte dans les détails (types de

baignoires, disposition, couche sociale à laquelle appartient la salle de bain, etc.), est capable de produire un fragment narratif et de s'intégrer ainsi à un récit.

- 11 L'intuition du bénéfice que l'image peut tirer de l'écriture, et vice-versa, sera le souci qui le travaillera jusqu'au jour où il publiera le livre *Photo et mot*. « Première » dans le monde des lettres et des arts plastiques, à un moment où la photographie était un vaste chantier de création (sans avoir toutefois une reconnaissance en tant qu'art), cette publication le révéla comme un créateur dont « l'influence [...] ne fut pas importante que dans son pays. Le livre *Photo et mot* fit le tour du monde. Dans certains endroits d'Europe, il fut comme une nouvelle manière de comprendre la réalité » (NS, p 30). Dans le franchissement des genres, les textes et les images dépassent le cadre individuel qui leur était jusqu'alors reconnu. Comme il arrive souvent lorsque des nouveautés technologiques s'introduisent dans la vie et modifient le regard sur ce qui existait auparavant, la photo avec sa fixité permet de retenir ce qui d'ordinaire ne faisait que passer.
- 12 La portée de ce regard novateur est perceptible à travers l'analyse de deux cas d'écrivains réels qui auraient été influencés par le Japonais : Juan Rulfo et José María Arguedas. Ces exemples, cités par l'« historien », laissent perplexes, car il s'agit de noms canoniques pour la littérature espagnole (leurs équivalents français seraient sans doute Albert Camus et Jean Giono). Pour Juan Rulfo¹², il s'avère qu'il « eut la possibilité de trouver dans les photos narratives de Nagaoka Shiki le moyen de poursuivre le travail qu'il avait commencé dans ses livres en donnant un éclat particulier à l'aspect visuel des mondes représentés » (NS, p 25). Ce commentaire, plus artistique que littéraire, laisse à penser que les écrivains ont eu un souci autre que proprement « littéraire » : ajouter des caractéristiques visuelles à l'écrit. Mais l'apport créatif (et interprétatif) ne s'arrête pas là. L'écrivain péruvien José María Arguedas a écrit dans son journal posthume : « Pouvoir voir la réalité modifiée, non seulement par la lentille du photographe mais aussi par les mots écrits qui accompagnent ces images, est un chemin qui amplifie à l'infini les possibilités narratives de cette même réalité » (NS, p 31)
- 13 Dans cette perspective, la photographie serait une manière non de voir, mais de déformer la « réalité », qui l'est déjà par l'écriture. Affirmation quelque peu étonnante, mais cohérente. Dans le renvoi des sens, les mots et les images échangent leur manière de « voir » (les mots à travers un référent, les photographies à travers un papier et des produits chimiques). De ce fait, la littérature et l'image peuvent être considérées, avec raison, comme des *re-présentations*, puisque tout ce qu'elles offrent, nous insistons, ce sont des *manières* de voir. Elles permettent par conséquent d'intégrer ces manières de voir à travers un discours de compréhension / transmission : la Narration.
- 14 Dans ce va-et-vient réciproque entre image et mot, il est intéressant de souligner « l'amplification à l'infini » qu'évoque le paragraphe cité. En effet, celle-ci est possible grâce à une qualité intrinsèque de l'image en tant que photographie : la victoire face au périssable. Pour mieux comprendre de l'intérieur même cette valeur « anachronique », déjà évoquée avec le cas de Nagaoka Shiki avec le choc visuel du motif des baignoires, il serait intéressant de voir comment elle est reprise chez Manguel.
- 15 Comme l'écrivira Vasanpeine dans un Carnet, en parlant d'un beau fragment « non identifié » d'une dame espionnée aux bains :
- Cette petite parcelle de femme scintillait et frémissait sous l'effet de la main, et elle me semblait si parfaite, si immaculée dans son existence distincte que j'eusse

souhaité connaître un sortilège que l'eût placée en ma possession, afin de la garder comme un oiseau dans une cage ou un diamant dans un écrin.¹³

- 16 Son vœu ne sera exaucé qu'avec la rencontre de M Kusakabe. Ce Japonais, venu s'installer à Poitiers, l'initie aux techniques photographiques ainsi qu'à sa conception de l'image. Dans la pensée du Japonais, la photographie n'est pas une finalité en soi, mais un moyen de capturer ce qui d'ordinaire échappe à la méditation. Passionné de cet art, il perfectionne un appareil photographique, son temps d'exposition, le mélange des produits chimiques, mais pas dans le but de saisir la pure immédiateté comme les nouveaux appareils, de plus en plus « rapides » :

M. Kusakabe désapprouvait de telles innovations mécaniques, qu'il considérait comme des raccourcis inutiles dans le processus de création d'œuvres d'art. « L'observation n'est jamais instantanée, déclare-t-il à Vasanpeine. L'œil a besoin de temps pour comprendre ce qu'il voit » (AV, p 34).

- 17 En pointant avant la lettre le problème actuel du défilement continu des images, le maître indique quelque chose d'essentiel, qui va dans le sens de l'écriture : la nécessaire *médiateté* de l'observation des images pour saisir ce qui est d'emblée passager. C'est ce qui constitue, et depuis longtemps, la narration comme remémoration d'un événement, mais aussi comme invention de codes de composition et de compréhension inhérents à une structure linguistique : textes et photos sont des lentilles qui forment et déforment *le regard* que nous portons sur la réalité sans la transformer pour autant.

- 18 Cette leçon visant un certain « retrait » par rapport à l'immédiateté du voir ne saura empêcher Vasanpeine de se laisser aller au plaisir du « faire ». L'appareil photographique donne à Vasanpeine, libéré de la surveillance de M. Kusakabe, l'opportunité

de matérialiser sa relation au monde en un geste de possession visuelle concrétisé par l'usage de la pellicule, technique qui conférait une réalité physique à l'objet de sa contemplation, le rendant tangible et permanent au lieu de brièvement perçu et toujours évanescent. Ce qui avait été jusqu'alors la source d'un instant d'amour (la vision de riens adorables) était désormais transformé en un acte érotique au sens le plus juste du terme, une intimité recréée qui, dans l'espace privé de sa chambre à coucher, devenait exclusivement sienne (AV, p 50).

- 19 La déviation de Vasanpeine sera alors, comme on peut le deviner, celle de confondre moyen et finalité. Il va de soi que ce qu'il voit a une réalité « physique, tangible ». Pourtant, ce qu'il croit posséder une fois le cliché pris n'est rien d'autre que l'impression de l'image initiale – par laquelle il a été ému. La différence entre ce qui est vu et ce qui est capturé réside dans la possibilité déjà énoncée qu'a la photographie de rendre « permanent » ce qui ne fait que passer. Cette « transformation » de l'objet visuel en quelque chose de concret et de cumulable donne l'illusion de se l'approprier. Et comment y échapper de manière simple, s'il s'agit d'« images de la vérité », les *shashin* en Japonais ?¹⁴

- 20 Atteindre une représentation « fidèle » de la réalité, voilà ce que cherchent Vasanpeine et Shiki Nagaoka, bien que pour tous deux le cliché n'ait pas la même valeur. Leur usage de l'image photographique déterminera le dénouement de chacune des histoires.

- 21 Dans sa recherche du sublime, nécessairement déterminée par son regard – et l'appareil –, Vasanpeine doit renoncer à la vie lorsqu'il se rend compte du côté sombre de l'image capturée : son « inanimisme », son manque de vie. Désireux de retrouver le même éclat, la même « dévotion » dans ce qu'il regarde, il oublie ce dont il s'était pourtant rendu compte auparavant : « chacune des images saisies par l'objectif [...] »

devenait, du simple fait du cadrage, une entité indépendante » (AV, p 52). Il possède certes des clichés où il est possible de contempler les images, mais non les images vives, leur volonté. Face à ces photos froides comme la mort, rester vivant n'aura pour lui plus aucun sens.

- 22 L'expérience que Nagaoka Shiki fait de l'image est plus riche que celle de Vasanpeine : non seulement par sa conception de la photographie comme « condensation narrative », mais par l'expérience de cet art visuel comme support (l'image de l'image) d'une possible récupération non mystificatrice du passé. Laissant de côté l'aspect esthétique des considérations sur l'image exprimées par les personnages, nous établirons entre eux une autre distinction, selon leur attitude vis-à-vis de celle-ci. Nous appellerons « ouverte et extérieur » celle de Nagaoka Shiki, « fermée et intérieur » celle de Vasanpeine. Ce dernier opte pour une appropriation de l'image alors que le premier opte pour un dialogue avec elle. A travers ce contraste, il est possible de percevoir un lien avec la réflexion de Didi-Huberman sur le double mouvement imposé par l'image :

Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. Il faudrait donc repartir de ce paradoxe où l'acte de voir ne se déploie qu'à s'ouvrir en deux (Didi-Huberman, p 9).¹⁵

- 23 Ainsi, sur ce seuil où le regard se penche sur le monde et le reconnaît, il y aurait la possibilité de saisir ce qui est vu tout en apercevant, en admettant son indépendance eu égard à *ce regard* – et à tout autre, ou au contraire, la possibilité de refuser à ce qui est vu, par réduction ou extrapolation, sa part d'« indépendance » (tel serait le cas de notre poitevin). Ces deux versants évoqués par le théoricien, à la fois opposés et complémentaires, sont exprimés à travers l'histoire de nos personnages. Nous essaierons d'analyser les conséquences de leurs choix individuels : celui de Vasanpeine d'abord, qui « retient » les images à l'intérieur de lui-même, leur refusant toute indépendance ; celui de Nagaoka ensuite, qui entre en dialogue avec elles.

Les possibilités narratives de l'image

- 24 D'où vient alors cette frange infime qui permet l'approche du regard, tout en empêchant son identification à l'image – son appropriation – lors de la vision ? Sans doute du fait que le voir est un geste *humain* : « Voir, c'est toujours une opération du sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte. Tout œil porte avec lui sa taie, en plus des informations dont il pourrait à un moment se croire le détenteur » dit Didi-Huberman (p 51). Cette affirmation nous permettra de mieux comprendre chacun des dénouements à partir de ce qui paraît être le cœur problématique des biographies.

- 25 Le refus du monde est l'origine de la terrible fin de Vasanpeine. L'auteur le met en évidence lorsqu'il évoque le contraste entre le monde extérieur et l'intérieur « intact » de sa chambre :

Au-dehors régnait partout la puanteur de la réalité éphémère, de la corruption innée, de l'urine et de la rouille. Il n'avait pas l'arrogance de croire que ce lot charnel lui serait épargné, que son corps était différent des autres en quelque manière que ce fût. Il savait seulement que quelque chose en lui aspirait à une fraternité différente avec le monde, issue non pas de ce qui enfle et suinte et s'accroche et se flétrit, mais de ce qui demeure constant et majestueux, unique et innombrable, telles les constellations d'étoiles, (AV, p 86).

- 26 Malgré le désir légitime de placer « à la hauteur des étoiles » le corps humain, « les beaux *fragments* » du corps humain, Vasanpeine, atteint « par la corruption innée et la rouille », doit se rendre lui-même à l'évidence : fixée et figée dans les clichés qu'il a pris, la beauté est incapable de bouger. La « fraternité » qu'il recherche est en totale opposition à l'emprise qu'il exerce sur ses photographies et se révèle impossible : fraterniser ne peut se faire qu'à deux et dans le cadre d'un échange. Rien d'étonnant alors s'il réalise à la fin que ce qu'il croyait être « l'image de son amour », n'est qu'un « morceau de papier glacé ». Pire : cet objet tant aimé et désiré, « n'était même pas l'image d'une image » (AV, p 87). Une fois l'image mise à nu en tant que représentation, Vasanpeine contemple la mort à laquelle il avait condamné dès le départ ses clichés, en leur retirant toute possibilité d'exister en dehors de lui.¹⁶
- 27 La question qui se pose alors est la suivante : peut-on concevoir une relation à l'image tout en étant respectueux de son indépendance et de sa résistance à toute réduction interprétative (narrative) *unique* ? Nous sommes convaincus que le récit de Bellatin permet de saisir une telle lecture de la relation à l'image (sans pour autant échapper à un certain aspect malsain voire mortifère de l'existence humaine).
- 28 L'histoire centrale du livre est l'amour déchu entre Nagaoka Shiki et le serviteur. Cet homme, dont on ignore même le nom, le dénonce d'abord pour un harcèlement d'ordre sexuel,¹⁷ et ensuite le ridiculise pour sa difformité. Pour le jeune Nagaoka Shiki, c'est la première fois que la scène publique lui renvoie l'énormité de son nez (long de quatre pouces...), jusque là « ignoré » à cause du statut de sa famille. Pour cacher sa faute, Nagaoka Shiki entre dans un monastère où il concoctera l'assassinat du serviteur avec sa sœur. Un assassinat horrible mais vite oublié puisqu'il s'agissait d'un simple servant – difforme.
- 29 Néanmoins, le souvenir de sa vie avec le serviteur renverra toujours pour Nagaoka Shiki à quelque chose de plaisant. Ce qui se révèle bien plus tard, pendant la Deuxième Guerre :
- Nagaoka Shiki vécut, un temps, dans un abri antiaérien où, sûrement pour éviter de penser à la situation exceptionnelle dont le pays faisait l'expérience, il se lança dans une série de projets dans lesquels il essaya d'imbriquer idées sur les idéogrammes, les mots, la nécessité de traduire les textes d'une langue en l'autre pour que l'on apprécie le véritable caractère littéraire de ses œuvres, et sa redécouverte de la photographie. Ces jours-là, il éprouva également une certaine nostalgie vis-à-vis du serviteur qui l'avait accusé auprès des autorités. Il regretta moins sa présence que l'image qui apparaissait sur les photos où ils étaient ensemble (NS, p 28).
- 30 Ce fragment condense l'esthétique future du Japonais, dont nous avons succinctement présenté les aspects. Ce qui nous intéresse davantage, c'est le passage où il est question du serviteur. Il nous semble que s'y trouve une lecture qui donne une juste valeur à la mémoire par le biais de l'image. Généralement, lorsqu'il y a contemplation d'images *passées* dans le présent, un vœu est sous-jacent : pouvoir revivre ce qui a été vécu tel quel *hic et nunc*. Or, dans cette citation il n'est nullement question de cela. La phrase « Il regretta moins sa présence que l'image qui apparaissait sur les photos où ils étaient ensemble » exprime une différenciation subtile entre ce qui appartient au passé et ce qui ne peut plus avoir lieu dans le présent.
- 31 Nagaoka Shiki est ainsi capable de séparer ce qui appartient au « faux » bien-être du souvenir de ce qui est au présent. Conscient de l'impossibilité d'avoir accès à « la présence » du serviteur (au-delà de l'évidence du meurtre planifié par ses propres

soins), il a l'intuition d'une expérience qui le libère du cercle vicieux que nous évoquons. Il nous semble en effet que Bellatin, à travers Nagaoka Shiki, donne un exemple concret (non exempt d'ambiguïté cependant) où l'image, comme moyen d'intégrer dans le présent ce qui a été, permet d'ouvrir la narration au passé, tout en conservant la conscience du passage même du temps et des transformations liées à l'écart entre le moment où l'événement a eu lieu et le moment où il est ramené au présent.

- 32 En guise de testament et d'aveu, comme l'affirme l'historien dans les dernières lignes du livre, Nagaoka Shiki a écrit (peint ?) « ... », qui raconte de manière voilée son histoire trouble avec le serviteur – et de quelle manière il a été assassiné. Cet idéogramme, en même temps image visuelle et écriture porteuse de sens, symbolise ce que nous tenterions de formuler de la manière suivante :

L'image comme possibilité narrative à part égale avec la littérature.

L'image comme condensation d'une matière narrative qui a besoin, pour être comprise et expérimentée au-delà de la pure impression visuelle, des mots.

L'image comme possibilité d'effectuer un retrait du geste immédiat du voir.

- 33 De la sorte, l'image photographique, « image de vérité » (*shashin*), ouvre l'espace d'une compréhension des possibles malgré sa fixité : elle instaure un point de repère à partir duquel tout individu peut organiser les changements de sa vie en un discours personnel – autrement dit, raconter sa propre histoire.
- 34 A travers elle, comme à travers la littérature, il serait possible de rendre compte avec justesse de ce qui appartient au passé, et d'éviter ainsi une projection mortifère (comme dans le cas de Vasanpeine) qui donne droit de cité aux Paradis perdus et donne lieu au mythe dans sa pire expression : l'aveuglement par l'image.

Conclusion

- 35 A travers les récits qui *formalisent* des problématiques pressantes pour l'homme actuel, le lecteur peut s'approprier les expériences des personnages comme une manière de mieux comprendre sa relation au monde. C'est en tout cas ce que met en jeu une conception anthropologique de la littérature comme moyen d'apprendre à lire, à déchiffrer le monde à travers des expériences esthétiques. Dans notre corpus, nous avons mis en avant deux manières de regarder et d'interagir avec les images : l'une, réductrice, l'autre plus « approprié ». Aussi divergentes qu'elles puissent être, elles partagent néanmoins quelque chose d'essentiel : le langage. Pour mieux comprendre cette affirmation, qui rejoint le questionnement sur les aspects temporels de l'image, nous pouvons évoquer la pensée de W. Benjamin, cité par Didi-Huberman :

tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique [...] et la langue est le lieu où il est possible de les approcher (p 82).

- 36 Par une (re)mise à jour du passé et de ce qu'il *représente*, les créations visuelles sont susceptibles de donner naissance à une perception et une conception de l'image plus riches, et plus justes quant à son contenu. Cette possibilité ne peut avoir lieu qu'à travers la langue et la narration. Ainsi, la transformation d'une « expérience » en récit met en relief la matière narrative de l'image. Cet exercice met en jeu notre capacité à prendre dans le langage ce qu'il est possible de saisir, avec le risque permanent de rester enfermé dans le domaine du « Même », comme Vasanpeine dans sa tentative

d'appropriation du monde ; et Nagaoka Shiki dans la création d'une langue indéchiffrable.

- 37 Dans cet exercice, l'enjeu est de rendre les images atemporelles et présentes, achroniques et propres. Autrement dit, les rendre personnelles – humaines.

BIBLIOGRAPHIE

Bellatin, Mario, *Shiki Nagaoka. Un nez de fiction*, France, Editions Nord-Ouest, 2004.

Boyd, William, *Nat Tate. Un peintre américain 1928-1960*, Paris, Points, 2002.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. Minuit, 1995.

Fontcuberta, Joan, *Sciences Friction*, Paris, Somogy, 2005

Manguel, Alberto, *Un amant très vétilleux*, Arles, Actes Sud, 2005.

NOTES

1. J.L. Borges peut sans doute être cité comme l'écrivain le plus connu dans ce genre. Un grand nombre de ce genre de textes a été publié dans le livre *Ficciones (Fictions)* : « Tlön. Uqbar Orbis Tertius », « La bibliothèque de Babel », ce sont de bons exemples.

2. « Sciences Friction », p 12, in Joan Fontcuberta, *Sciences Friction*, Paris, Somogy, 2005.

3. Joan Fontcuberta, *Science Friction* ; William Boyd, *Nat Tate. Un peintre américain 1928-1960* ; Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka. Un nez de fiction* ; Alberto Manguel, *Un amant très vétilleux*.

4. Anatole Vasanpeine est né à Poitiers à la fin du XIXe siècle, où il résida toute sa vie. Dès ses 18 ans il entre travailler aux bains de la ville comme surveillant. Il a la capacité, grâce à ou malgré sa myopie (handicap physique qui le sauve des tranchées), de voir tout « beau » fragment du corps humain comme une totalité en soi. Cette capacité est reflétée dans les photographies (*toutes disparues... ou presque*) qu'il a pu faire. Il a appris à se servir d'un appareil photographique grâce à sa rencontre avec un photographe *réel*, M Kusakabe, qui lui apprend la philosophie et le métier de « chasseur » d'images. 19 ans durant Vasanpeine écrit, sur des cahiers, des notes concernant d'abord ses simples perceptions, et ensuite sa pratique de photographe. Dans une quête intense, il rencontre un jour la concrétisation de son désir : un être humain chauve, à la peau lisse et presque ballonné. Il réussit à en tirer une photo, mais après une nuit de délire, il se rend compte que le cliché ne pourra jamais lui rendre la réciprocité qu'il désirait tant. Après quoi, il met le feu à sa demeure, où il meurt calciné.

5. Nagaoka Shiki est né au début du XXe siècle, en 1900, avec « un nez de fiction », d'une grandeur tout à fait inaccoutumée. Sa vie comporte trois étapes. La première va de sa naissance au sein d'une famille aristocratique, à ses vingt ans quand il est obligé d'entrer au monastère à cause d'un scandale : le serviteur dont il s'est entiché le dénonce. Pendant ces années, où il se fait beaucoup photographe, il a accès à une excellente éducation, grâce à laquelle il peut apprendre plusieurs langues « occidentales ». Il écrit alors de petits récits japonais, appelés *monowatarisis*, qui portent sur l'appendice de sa difformité. La deuxième période va de l'instant où il se réfugie parmi les moines, jusqu'au moment où ils le chassent treize ans après. Dans le monastère, il

entame la rédaction d'un livre qu'il brûle aussitôt car il le considère comme la version japonaise de *La recherche du temps perdu*. La troisième, plus longue, va de son expulsion en 1933 jusqu'à sa mort en 1970. Il survit en tenant un magasin de matériel et développement photographiques. Il ne publie que très peu de son vivant : les livres *Photo et mot* et *Traité de la langue surveillée*, ainsi que « ... », évoquent, d'après une affirmation de sa sœur, « les liens entre l'écriture et les défauts physiques.

6. Il n'est pas inintéressant de signaler que le livre de Manguel a été rédigé en anglais.

7. Ceci peut donner lieu à une double réflexion : le décalage oblige à penser qu'il y a toujours une certaine distance entre le sujet qui regarde et l'objet regardé. Mais aussi, qu'il est possible de s'approprier *malgré* les distances une culture et une langue autre.

8. Invité à participer à la constitution du livre *L'alphabet de David Hockney*, W. Boyd inventa « un écrivain laotien totalement imaginaire du nom de Nguyen N », connu par Gide. « A la soirée donnée pour le lancement du livre, j'eus [Boyd] une longue conversation avec un invité qui affirmait se rappeler avoir lu quelque chose sur N et avait d'ailleurs mis un bouquiniste français sur les traces d'une première édition des *Analectes* [l'œuvre la plus importante du laotien]... », in *Nat Tate*, p 8.

9. Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka. Un nez de fiction*, p 33 ; désormais NS.

10. M Kusakabe, Akutagawa Rynosuke, Junichiro Tanizaki, Ozu Kenzo, Juan Rulfo y José María Arguedas.

11. Suite de la citation : « Des classiques en plein air des premières maisons dont on a gardé le souvenir dans la région, jusqu'aux habitacles modernes pourvus d'un service automatique d'eaux à différentes températures et de petits carreaux blancs sur les murs »

12. Sans vouloir pousser davantage la double fausse ironie qui se cache derrière ce canular, parmi les qualités artistiques de Rulfo se trouve... la photographie. En effet, parallèlement à son activité littéraire, l'auteur de deux livres parmi les plus grands de la littérature en espagnol, *Pedro Paramo* et *El Llano en llamas*, sillonna le pays tout en prenant des clichés. Ils ne furent valorisés qu'à partir des années 90, donnant lieu à une exposition itinérante à travers le monde. Elle s'est arrêtée à Paris, à la Maison de l'Amérique Latine. Le livre *Juan Rulfo Photographe* a été publié en 2001.

13. Alberto Manguel, *Un amant très vétilleux*, p 28 ; désormais AV.

14. Lors de leur première rencontre, M Kusakabe dit à Vasanpeine que dans « sa langue, les photographies sont appelées *shashin*, ce qui signifie "images de la vérité" », AV, p 32.

15. Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. Minit, 1995. Cette double ouverture que signale Didi-Huberman ne se réfère qu'au moment où celui qui regarde se trouve en face de ce qu'il regarde. Elle a lieu lorsque l'objet regardé reçoit de la part de celui qui le regarde « son attention », et lorsque celui-ci la prend en tant qu' « entité indépendante », comme dirait Vasanpeine. En effet, il nous semble que la possibilité de laisser être l'objet dans toute sa puissance est la prérogative du sujet. Par contre, ce qui est vu reste une forme muette, qui ne peut sortir de son mutisme s'il n'y a pas quelqu'un pour la dire, la contempler, l'assumer.

16. Il est important de signaler que Vasanpeine met un terme à ses jours en raison de la honte qu'il éprouve suite à son impuissance, comme Nat Tate (*Nat Tate*, p 85), qui se noie pour la même raison.

17. Ceci nous dévoile les tendances homosexuelles du personnage. Il est assez significatif de voir que le narrateur n'approfondit pas davantage ce filon dans le récit.

RÉSUMÉS

Cet article propose un dialogue entre deux textes pseudo-biographiques, écrits dans la tradition des récits encyclopédiques borgésiens. Mario Bellatin et Alberto Manguel créent deux personnages qui ont une relation très proche avec la photographie et l'écriture. Leurs histoires mettent en évidence l'existence d'une narrativité inhérente aux images photographiques. A travers les lectures, opposées mais complémentaires, que les personnages font de la narrativité de l'image, Bellatin et Manguel formalisent deux manières de comprendre l'image et les relations que l'individu peut entretenir avec elle dans sa compréhension du monde.

This article offers a dialogue between two pseudo-biographical texts, written in the tradition of the Borgesian encyclopaedic tale. Mario Bellatin and Alberto Manguel create two characters that have a keen interest in photography and writing. Their stories underscore the existence of a narrativity inherent in photographic images. Through the conflicting but complementary reading that the two characters offer of the narrativity of images, Bellatin and Manguel formalize two ways of understanding the nature of images and the connections one establishes with the latter to make sense of the world.

Este artículo pone a dialogar dos textos pseudo-biográficos, escritos en la tradición de los relatos enciclopédicos borgesianos. Mario Bellatin y Alberto Manguel crean dos personajes fuertemente relacionados con la fotografía y la escritura, cuyas historias hacen patente la existencia de una narratividad inherente a las imágenes fotográficas. A través de las lecturas opuestas pero complementarias que los personajes hacen de la narratividad de la imagen, estos autores formalizan dos maneras de entender la imagen y las relaciones que el individuo puede entretejer con ella en su comprensión del mundo.

AUTEUR

IVÁN SALINAS ESCOBAR

Docteur en Littérature Générale et Comparée par l'université Sorbonne nouvelle - Paris 3 et Agrégé d'Espagnol.

Chargé de cours à Paris 3.

Rédacteur en Chef de *Trans-*