

La photographie à la source du récit. Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Roberto Bolaño

FLORENCE OLIVIER

CERC, UNIVERSITE PARIS III SORBONNE NOUVELLE
flordolivo@wanadoo.fr

1. Tradition photolittéraire et genre fantastique en Amérique latine

1. Les études portant sur la « photolittérature », discipline créée il y a une vingtaine d'années, envisagent tout type de relation entre texte littéraire et photographie, tout en éliminant d'emblée de leur champ la tradition documentaire réaliste ou la collaboration entre écrivains et photographes autour de réalités référentielles. Elles distinguent entre la relation illustrative, au sens littéral, qu'entretiennent avec le texte des photos reproduites en son sein et les formes très variées de présence-absence de la photographie au sein de textes de fiction et d'essais, qu'ils portent ou non sur la photographie. Est en effet fréquemment analysée l'influence du cadrage photographique sur les modes narratifs, surtout dans la deuxième moitié du XX^e siècle, non moins que l'élaboration d'un récit à partir d'une ou de plusieurs photographies non reproduites, qu'elles soient réelles ou imaginaires. « Las babas del diablo » et « Laberinto », les nouvelles de Cortázar et de Bolaño qu'on commentera ici relèvent de ce tout dernier cas, et il n'est évidemment pas anodin qu'il s'agisse de récits brefs, qui mettent en jeu ou problématisent en un geste métalittéraire une relation d'analogie entre l'instantané photographique et leur propre forme qui allie condensation et arborescence narratives.
2. Mais avant d'aborder la lecture des enjeux complexes de chacune de ces nouvelles et la manière dont celle de Bolaño reprend pour les prolonger, les renouveler ou les réorienter les stratégies et les jeux spéculatifs que propose le texte de Cortázar, je rappellerai qu'aux côtés du maniement réaliste de la photographie en littérature, fréquent dans l'usage de sa reproduction imprimée, dès sa naissance, la photographie se voit liée au genre fantastique ou du moins à l'interrogation sur le statut du réel et qu'il

s'amorce alors une tradition. Les études de photolittérature mettent en effet l'accent sur les usages contradictoires et parfois ambivalents de la photographie imprimée dans les récits et les essais littéraires tout au long de deux siècles. Inquiétante icône à valeur symboliste, parfois fantastique, ou ressort d'un effet de réel qui étaye le code réaliste d'une histoire narrée ; enregistrement de la présence matérielle d'éléments qui peuvent avoir été intentionnellement rassemblés et mis en scène ou seulement sélectionnés dans la réalité et, par là de fait, disposés par le regard du photographe ; simulacre ou trace d'une présence, indice privilégié de l'hybridité entre objectivité et subjectivité, la photographie joue des rôles très divers voire opposés dans le cas de sa reproduction dans le texte littéraire. *A fortiori*, lorsqu'elle n'est qu'évoquée verbalement ou décrite au moyen d'ekphrasis.

3. La tradition fantastique photolittéraire, que l'on peut observer dans le champ de la littérature hispano-américaine comme dans d'autres champs littéraires du XX^e ou du XIX^e siècle, associe donc volontiers à l'image photographique l'apparition vérifiée d'un être inaperçu dans la réalité ou la révélation d'un aspect insoupçonné de cette dernière. À la figure humaine apparaissant sur une photographie est ainsi attribué un caractère spectral, ressort qui, dans le genre fantastique, problématise la fonction d'enregistrement visuel du réel dévolue à l'image photographique en jouant de l'écart qu'implique toute représentation visuelle d'un modèle réel. Hors de tout code fantastique, lorsque Roland Barthes s'aventure dans une exploration théorique des effets esthétiques de l'image photographique imprimée, il souligne que si cette dernière garde la trace de la présence d'un modèle, celui-ci n'aura en effet été là qu'en un autre temps et, *a priori*, en un autre lieu, ce qu'il résume dans sa fameuse formulation : « ça a été ». Mort ou vivant dans la réalité lors de la contemplation de l'image photographique, le modèle n'est que spectre sur l'image et celle-ci est en elle-même spectrale à l'égard du réel. D'où le lien de la photographie à la mort, qu'explore Barthes, ainsi que la conversion qu'elle opère entre sujet réel devenant objet au moment précis de la prise de la photographie puis irréel sur l'image-objet.

2. « La cámara oscura » ou l'horreur du mort-vivant

4. Une nouvelle d'Horacio Quiroga, « La cámara oscura » (1920), semble anticiper intuitivement les réflexions de Barthes, en un saisissant raccourci dramatique, par la symétrie analogique qu'elle dispose entre la vision du processus d'une agonie et celle que suscite le développement ultérieur d'un portrait photographique du mort. Certes, le fait que ce portrait soit mortuaire semblerait situer l'analogie dans une approche du lien entre mort et photographie davantage littérale que métaphorique, mais plus qu'un effet d'inquiétante étrangeté, la nouvelle vise un effet d'horreur. Dans un registre réaliste tendant à l'expressionnisme, celui des « cuentos de monte » de Quiroga qui constituent le recueil *Los desterrados* (1926), « La cámara oscura » met en relief l'horreur que ressent le narrateur au spectacle inattendu de l'agonie d'une de ses connaissances et donc de la transformation de ce vivant en matière morte, horreur revécue au moment où il prend une photographie du cadavre puis redoublée par le développement de l'image dans sa chambre noire de photographe amateur. Le récit assied le crescendo de son intensité sur une composition qui observe donc la brève unité de temps d'une journée ponctuée de trois climax spectaculaires et terrifiants : lors du passage du vivant à l'inerte, lors de la capture photographique qui chosifie au carré le visage figé par la mort, lorsque ce reste ou ce cadavre du réel qu'est l'image-objet du cadavre s'anime paradoxalement. Malgré sa répugnance initiale face au cadavre de ce voisin, le juge de paix de San Ignacio qu'il a vu mourir le matin même, le narrateur, honorant un contrat moral, se voit contraint de révéler aux alentours de minuit le portrait mortuaire sur plaque photographique qu'il a pris quelques heures plus tôt par compassion pour la très jeune veuve du défunt. Ce qui revient là sous ses yeux, ce n'est pas l'inquiétant spectre du vivant mais celui, plus horrifiant qu'inquiétant, de la matière inerte qu'est devenu cet homme de son entourage, dont la vivante et peu flatteuse évocation fait la première partie du récit. À chacun des trois climax que met en relief le récit correspondent certains détails du visible qui viennent y faire *punctum* : une première fois lors de la narration de l'agonie de l'homme, puis dans celle de la prise de la photographie, avant que le processus du développement n'anime leur progressive apparition suivie de leur figement sous le regard du narrateur. Voici ses impressions lors des deux étapes de son travail de photographe :

De modo que bajo el velo negro, tuve que emparar mis nervios sobrecitados en aquella boca entreabierta más negra hacia el fondo que la muerte

misma, en la mandíbula retraída hasta dejar el espacio de un dedo entre ambas dentaduras, en los ojos de vidrio opaco bajo las pestañas como glutinosas e hinchadas; en toda la crispación de aquella caricatura de hombre. (Quiroga, [1926] 1990 ; 267). [...] ...lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados; tuve que balancearlo en la cubeta para que despertara de bajo tierra ante mí en la otra placa sensible de mi horror. (Ibid., 268)

5. L'invisible et l'horrible, c'est, bien sûr, l'énigme de la mort, que le spectacle de l'agonie ne saurait révéler, qui se condense ensuite dans la noirceur du fond d'une bouche, et dont la paradoxale animation de l'image du cadavre au moment de son développement accentue la profondeur et l'insaisissabilité. Comme si le processus chimique de la révélation de l'image inversait tout en le confirmant celui de l'agonie, l'inerte et l'invisible se voyant illusoirement doués, non pas de véritable mouvement mais d'une progressive visibilité et par là d'une vie cadavérique. Dans le dénouement de la nouvelle, seul le retour à la vivante réalité sensible de la nature environnante rassérène le narrateur, après son incursion dans le séjour de ce mort qu'il a dû métaphoriquement déterrer par la photographie, seul à seul avec lui dans la chambre noire. De même, il s'était trouvé seul face à son visage mort sous le rideau noir de son appareil photographique de sorte que cette image fixe le hantait déjà, comme imprimée sur sa rétine.
6. La nouvelle de Quiroga ne saurait en aucun cas être considérée comme un hypotexte au sens strict de « Las babas del diablo », récit emblématique du néo-fantastique de Cortázar. Mais, outre un certain nombre de motifs et de symboles qui renvoient à l'incertain statut du vivant ou du mort lorsqu'il se trouve figé dans une photographie, un détail visuel au moins semble y faire retour pour s'y voir déplacé et réinterprété : celui de ce fond noir de la bouche, qui évoque concrètement l'abîme baudelairien de la mort dans la nouvelle de Quiroga et qui, dans celle de Cortázar, se métamorphose en fond noir de narines, yeux remplacés par de noirs orifices et langue noire pour signifier la monstrueuse visibilité, non plus du signe de l'invisible mort mais du mal, voire du diable dans l'une de ses incarnations, auquel fait allusion le titre de la nouvelle.
7. Plus que d'une relation d'hypertextualité telle que la définit Genette dans *Palimpsestes*, on serait davantage en droit de parler ici d'une intertextualité telle que l'entend Riffaterre selon une définition rapportée par Genette qui la juge d'emblée insuffisamment précise et opératoire du point

de vue fonctionnel et structural. La nouvelle de Cortázar, en effet, n'imité ni ne transforme celle de Quiroga, elle opère d'ailleurs un changement de code de représentation par son recours au fantastique qui ne renonce néanmoins pas à quelques effets d'horreur. Il reste qu'elle réexamine la question posée par le récit de Quiroga quant à la triple et troublante relation entre le vivant et le mort, entre le sujet et l'objet, entre le réel et la trace qu'il en reste dans l'image photographique ou l'effet qu'elle en produit. «Las babas del diablo» ajoute à cette question celle, métalittéraire et méta-artistique, qui porte sur l'écart entre une expérience vécue et sa mise en récit dotée d'une valeur dramatique, que la nouvelle met en rapport analogique avec l'appréhension photographique d'une situation, soit le condensé d'une scène en un instantané photographique qui en saisirait intensément toutes les possibilités ou les potentialités dramatiques ; qui, par là, saisirait la tension dramatique en elle-même. La question est donc posée par le biais d'une réflexion intermédiaire qui s'assied très exactement sur l'analogie qu'établit le récit entre la condensation du récit bref et celle de l'instantané photographique conçu selon un idéal esthétique rappelant celui d'un Cartier-Bresson. Roberto Michel, le protagoniste dont le dédoublement entre une troisième personne et une première personne verbales lui donne par intermittence la fonction de narrateur, résume ainsi cet idéal : « [atrapar] por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. » (Cortázar, [1959] 1983 ; 73)

8. Mais voyons-y de plus près, comme les photographes ou les spectateurs fictifs de Cortázar et de Bolaño, au risque de perdre de vue le vif du sujet.

3. « Las babas del diablo » ou la juste découpe du réel : l'instantané et la nouvelle

9. « Las babas del diablo » a suscité de nombreuses analyses et des approches variées au fil des décennies, les premières mettant l'accent sur le recours au néo-fantastique pour élaborer une fable métalittéraire, tandis que de plus récentes s'intéressent, suivant en ceci l'air du temps, à l'intermédialité mise en place par un travail d'ekphrasis dite notionnelle car le

récit y met en mots une image photographique imaginaire. La réflexion dévolue à la valeur et à la fonction de la photographie, comme autre artistique du récit littéraire, se veut plus approfondie dans ce dernier cas. Pour ce qui nous intéresse ici ces deux types d'approche se complètent et s'allient. Rappelons encore le fait, non négligeable mais qu'on laissera à regret hors cadre, que Michelangelo Antonioni ait adapté la nouvelle de Cortázar dans son célèbre *Blow up* pour proposer sa propre fable réflexive sur la tension entre la fixité de l'image photographique et le dynamisme visuel-narratif du récit cinématographique, mais aussi sur la tension entre le visible et l'invisible dans la capture technico-artistique du réel.

10. Comme on sait, dans « Las babas del diablo », tout se dédouble, se voit déstabilisé et problématisé des catégories du réel que postule la diégèse et de celles du récit, à commencer par la fonction du narrateur et / ou simple personnage : tantôt narrateur autodiégétique dans un présent de narration insituable et ironisé mais aussi dans l'action passée de l'histoire ; tantôt, sous le nom de Roberto Michel, objet de l'ironie du narrateur et réduit au seul statut d'acteur ou de témoin de l'action dans des scènes passées. D'emblée, ce dispositif donne lieu à un effet de métalepse que son intermittence soustrait à l'attention du lecteur et qui demeure à l'état de latence dans le récit. Se greffant à ces deux avatars, s'ajoute la complexité de l'identité de ce narrateur et/ou personnage : franco-chilien, il relève d'une double appartenance culturelle et linguistique ; il exerce socialement deux activités qui entrent dans un rapport plus ou moins distant avec la création artistique : traducteur professionnel d'ouvrages de sciences sociales, il est aussi photographe amateur. Dans l'un et l'autre cas, il se rapproche de la création, le traducteur (et narrateur initial) délaissant l'écriture ancillaire qu'implique son travail pour entreprendre de raconter l'insaisissable histoire du photographe (qui est aussi la sienne) tout en élaborant une poétique de l'impossibilité de ce récit. Dans l'un et l'autre cas, cet être double est outillé : d'une machine à écrire Remington, dans le premier, d'un Contax 1.1.2, dans le second, les deux machines donnant lieu à une ironique remarque métapoétique du narrateur sur la possibilité d'une forme de création machinale et désobjectivée, susceptible de saisir objectivement l'objectivité du réel. De surcroît ce narrateur affirme bientôt être tout à la fois mort et vivant, condition double que le récit problématisé plus avant par ses tours de passe-passe entre les plans censément réel ou imaginaire, voire cauchemardesque, dans lesquels se voient situés l'un ou

l'autre des avatars du personnage et / ou narrateur. Dans l'intrigue, cet être double devient l'auteur de la photographie d'un instant qu'il saisit au cœur même de Paris et qu'il juge décisif parce qu'il condense en une image fixe les latences temporelles et dramatiques d'une situation. Il aura auparavant contemplé avec curiosité et abondamment spéculé sur cette scène dans laquelle il croit assister à l'imminente et perverse séduction d'un adolescent par une femme prédatrice. Satisfait de lui, il se félicite non seulement de la qualité esthétique, car dramatique, de la photo mais d'être intervenu dans la réalité de l'action, car son acte de photographe a évité l'inévitable en permettant à l'innocent puceau de prendre la fuite à temps. Le régime fantastique du récit le verra pris au piège de son illusion de sujet créateur et de bienfaiteur. Fasciné par la photographie dans laquelle il croit avoir condensé, malgré la fixation temporelle de l'action et de ses deux acteurs devenus personnages, le dynamisme de la scène dont il était le spectateur, il finit par en fixer un tirage en très grand format sur le mur qui fait face à son bureau. Dès lors, son rôle se voit réduit à celui de spectateur passif de l'image, devenant objet et non plus sujet de son œuvre, placé face à elle de façon frontale, tout comme l'objectif à l'instant décisif de la prise de photographie. La photo s'anime alors, restituant du temps et de la vie au réel, donc au drame qu'elle avait censément suspendu, tandis que le narrateur, saisi d'horreur, défaille et / ou meurt foudroyé. Le drame figé sur la photo reprend son cours, l'action, censée se dérouler à partir de ce point temporel, tourne autrement – et mal, bifurquant donc vers une nouvelle ligne d'intrigue où intervient le troisième acteur de la scène initialement contemplée par le photographe, qu'il avait négligé de photographier et laissé hors cadre, amputant ainsi le drame de sa tension intrinsèque. Cet homme, ridicule quoique inquiétant clown enfariné aux profondes et noires narines, acquiert alors une apparence monstrueuse voire diabolique : cavités oculaires noires, langue noire. Suivant une logique onirique cauchemardesque que les stratégies du fantastique donnent pour réelle au moyen d'un nouvel effet de métalepse, le narrateur vit simultanément dans la réalité spatio-temporelle de la reprise du drame et dans celle du spectateur qu'il est devenu et qui reprend péniblement conscience chez lui. Du nouveau déroulement du drame, il est l'impuissant témoin, puis l'objet-sujet se métamorphosant en homme-machine et se mouvant mécaniquement tel un objectif photographique. S'il parvient ainsi à éviter une deuxième fois l'accomplissement du mal, en facilitant de nouveau la fuite du jeune garçon,

lui-même (ou l'objectif) en est la victime, frappé ou tué par l'homme dont il n'avait saisi qu'après coup le rôle d'ordonnateur et de maître d'une scène de séduction pédophile. Dans la chute du récit, le tirage photographique accroché au mur, désormais vain et vidé de son image fixe, se voit substitué, sur les deux plans spatio-temporels que ménage la bifurcation de l'intrigue, par ce que capte l'objectif resté à terre tandis que le temps s'écoule dans un après-coup du drame : un coin de ciel monotone traversé de nuages et d'oiseaux. Or, dès le début de la nouvelle, le narrateur ponctue son récit de l'évocation intermittente de ce visible animé, quoique dépourvu d'accidents dignes d'être narrés ou photographiés, soit d'un pur réel et d'un flux du temps captés par une machine. Il est ainsi d'emblée subrepticement doté d'une double, voire d'une triple, ubiquité métaleptique : narrateur et simple personnage de son récit, photographe actif puis spectateur passif, à son tour dédoublé entre son univers routinier et la vivante autonomie de ce drame. N'ayant pas su en interpréter l'enjeu ni en saisir photographiquement la totalité, il en est exemplairement la victime, happé par l'incomplétude de l'image qui exige non point les agrandissements successifs qu'il a effectués après coup mais l'inclusion de son hors cadre au moment décisif de sa prise. Là et alors se trouve, latente, la potentialité dramatique qu'offrait la réalité de la scène, injustement restée dans l'attente de sa forme artistique, photographie ou récit.

11. La fable parvient ainsi à charmer le lecteur par le virtuose maniement de ses stratégies néo-fantastiques qui servent l'exemplarité méta-artistique de l'histoire racontée quant au rapport entre la vie réelle et l'art de sélectionner et de découper dans ce réel du visible ou du scriptible. C'est-à-dire, non pas un enregistrement visuel ni un improbable reflet du réel, mais ce qui, travaillé donc créé par l'artiste à la recherche, ici, d'une forme brève et cohérente ou juste, puis recréé ou accueilli par le spectateur ou le lecteur, acquiert une vie propre, non point spectrale mais artificielle ou fictionnelle, définitivement autre.

4. «Laberinto» ou l'abusivité ekphrasis d'un montreur

12. En 1959, la fable méta-artistique qu'est « Las babas del diablo » interroge la possibilité, la nécessité, la motivation d'un récit ou d'une photogra-

phie dont la forme condense et métamorphose avec vivacité et justesse la vie informe, trop riche donc insaisissable, de la totalité du réel. Dans les années 2000, « Laberinto », texte posthume et éventuellement inachevé de Bolaño, se présente comme l'illustration par l'exemple de la création d'un récit fictionnel à partir de la très active voire avide contemplation d'un document photographique réel dont la reproduction n'apparaît pas aux côtés du texte. En effet, au début du récit, point de défi d'écriture pour trouver une juste forme à une histoire de photographe qui, assistant à une scène dans la vie réelle, prend fatalement son instantané à un moment erroné, mais l'ekphrasis, d'emblée plus interprétative que descriptive, d'une photographie du groupe de la revue *Tel Quel* prise dans les années soixante-dix.

13. L'*incipit* de la nouvelle est trompeur car le narrateur semblerait vouloir décrire minutieusement la photographie, reprenant textuellement sa légende, laquelle énumère les identités des personnes photographiées : « Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha: J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M. Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade, y M. Devade. La foto no tiene pie de autor. » (Bolaño, 2007 ; 65)
14. Mais le régime hypothético-déductif qui régit le commentaire interprétatif de la photographie lui imprime aussitôt un tour fictionnel, postulant, par delà la référentialité documentaire de l'image, l'année où elle a été prise, le lieu où se trouvent réunis ces membres de la rédaction de *Tel Quel*, leurs prénoms, auxquels renvoient les initiales de la légende, lorsque ce narrateur, pourtant lettré, les ignore. Le narrateur, certes, actualise l'image, mais il le fait à son gré, proposant tel un joueur sa propre interprétation des éléments du visible, qui vont acquérant une valeur dramatique. L'énonciation de ces postulats à la première personne du pluriel de l'impératif présuppose, sinon leur tacite acceptation par des destinataires du récit ou du jeu, dont les règles demeurent implicites, du moins une forme d'interlocution avec lui-même du narrateur et joueur. Le narrateur de «Las babas del diablo» ne procède guère différemment lorsque, après ses considérations formelles à la première personne mais avant de se résoudre à entreprendre le récit à la troisième personne de l'aventure de son avatar Roberto Michel, il s'exprime à la même personne de l'impératif : « Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta

el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. » (Cortázar, 1983 [1959] ; 66)

15. Le récit de « Laberinto » s'astreint de même à un semblant d'ordre narratif-descriptif, suivant la logique conventionnelle de la légende de la photo qui énumère de gauche à droite les identités de chacun des portraiturés. Le narrateur se consacre ainsi à établir dans cet ordre huit portraits pseudo-ekphrastiques, qu'il accompagne des données biobibliographiques dont il dispose car, en anonyme lecteur comprend-on, il est familier de l'univers littéraire auquel appartiennent ces membres d'une mythique avant-garde parisienne de l'époque, écrivains aux œuvres reconnues. En physionomiste inspiré, en scrutateur, il prétend interpréter leurs traits, leurs poses, leurs expressions, leurs tenues, pour y déceler avec quelque discrète mais sûre ironie leur devenir physique, leur personnalité, leur vivacité d'esprit ou leur acuité intellectuelle voire leur éthos. En quasi-voyeur, il s'attache aux détails physiques qui dénoteraient leur sensualité et s'attarde sur les attributs érotiques de Marie-Thérèse Réveillé, Julia Kristeva, ou C. Devade, qu'il dote arbitrairement du prénom de Carla. Cette intense appropriation voire cette prédation par le regard et la présentation descriptive-narrative des sujets photographiés transforme ces derniers en personnages certes référentiels mais pourvus de traits pré-fictionnels que le narrateur manie déjà à son gré. Le critique et traducteur de Bolaño Chris Andrews souligne très justement pour sa part qu'il les traite « almost if they were figurines » (Andrews, 2014 ; 64). Ce faisant, cet anonyme lecteur, spectateur et narrateur prend malicieusement les écrivains et leurs proches photographiés au piège de leur célébrité médiatique, usant avec habileté de leur statut d'objets sur l'image.
16. Poursuivant sa stratégie de progressive introduction du fictionnel par la scrutation interprétative de la photo, le narrateur s'intéresse ensuite à la direction des regards des personnes photographiées vers le hors cadre latéral ou vers l'objectif, motif qui prédispose les développements narratifs résolument fictionnels qui vont suivre. De même les places qu'occupent les membres du groupe les uns par rapport aux autres, la proximité des corps, la disposition des objets, qui accèdent au statut de signes voire de symboles par le biais de métaphores, sont-elles étudiées par ce narrateur qui se livre avec délice à une sorte de libre ou sauvage exercice sémiologique. Les liens d'amitié ou de conjugalité avérés au sein du groupe photographié

seront ainsi soumis à l'épreuve de l'interprétation de ces signes, qui se traduira par la narration très inventive de multiples anecdotes.

17. En effet, la rupture affichée de la convention que suppose l'ekphrasis, déjà altérée au fil de la prétendument simple observation de la photographie par l'insensible tour narratif et fictionnel qui lui a été imprimé, peut dès lors s'accomplir avec le tacite consentement du partenaire de jeu du narrateur et destinataire du récit. Le narrateur rompt la fixation temporelle et spatiale de l'instantané, disperse le groupe réuni lors de la prise de la photo, et entreprend de donner du futur actif aux différents sujets photographiés auxquels la suite de son récit prête des aventures croisées aussi plaisamment anodines que vaudevillesques :

Imagemos a J.-J. Goux, por ejemplo, a J.-J. Que nos observa desde el fondo de sus gruesos anteojos submarinos. Lo vemos caminar, vacío un instante el espacio que ocupa en la foto, por la rue de l'Ecole de Médecine, con dos libros bajo el brazo, como no podía ser menos, hasta desembocar en el Boulevard St-Germain. (Bolaño, 2007 ; 72)

18. De « Las babas del diablo », « Laberinto », au titre éloquent, retient donc le principe de la bifurcation des intrigues grâce au passage ou au basculement entre l'univers du narrateur-scrutateur et celui des sujets photographiés, restitués à la vie fictionnelle que leur prête le récit. Nulle nécessité pour cela d'un quelconque effet fantastique de métalepse qui ferait passer le narrateur d'un univers à l'autre. Si des amorces d'intrigue se voient généreusement multipliées dans le récit, elles doivent leur existence à la très fertile imagination et à la virtuosité du narrateur, qui sans jamais être personnage, décèle dans la photographie, ou lui attribue, un grand nombre de potentialités dramatiques, plus ou moins motivées initialement par des données visibles. Fermement ancré dans l'univers du spectateur, où son récit invite son destinataire et complice et, partant, le lecteur de la nouvelle, il se livre à de jouissifs remaniements de ses postulations d'intrigues amoureuses et de scènes d'écriture ou de conversation entre les divers membres de *Tel Quel*. Si son récit feint d'abord de les observer à distance, en un effet de plan d'ensemble cinématographique, une succession de plans rapprochés assortis de l'accentuation du jeu de déductions et d'hypothèses, lui permet de s'introduire jusque dans leurs sentiments, leurs émois, leurs cauchemars. Tout cela tandis que la photographie semble poursuivre sa vie d'objet autonome au fil des jours et des nuits de ce narra-

teur et scrutateur. Le retour du récit à l'observation de la photographie scande donc les successives amorces d'intrigue proposées, délaissées puis reprises après la rupture spatio-temporelle de l'image, de même que dans « Las babas del diablo » revient la mention des nuages défilant dans l'espace vide d'une image photographique qui aura été prise ou ne l'aura pas encore été. S'il reste une trace d'effet fantastique dans «Laberinto», elle concerne la vie que, de manière extrêmement furtive, la fiction semblerait prêter au tirage de l'image photographique, quoique le récit paraisse hésiter entre l'affirmation objective de cette vie et l'insinuation qu'il s'agit de celle que lui apporte, comme par une sorte de transfusion, le regard du spectateur et narrateur. Présent à la façon d'une arabesque, l'instable fantastique de ce motif renvoie à la vitale et subjective relation entre le regard du spectateur et l'image, qui permet que le néant ou la mort qu'implique son définitif statisme lorsque nul regard ne l'anime, soient remplacés par du récit, grâce à la vivante imagination du narrateur. La subtile trace de stratégies propres au genre fantastique fait aussi coïncider voire confond les phases nocturnes ou diurnes de l'image avec les plans spatio-temporels des bribes d'intrigue consacrées à la vie des personnes portraiturées, ainsi sauvées du statisme de la photographie. Un parallèle s'établit, par le biais de la reprise en variations et / ou en succession chronologique des intrigues, entre les crépuscules et les aubes, qui occultent ou éclairent l'image, et les activités nocturnes ou diurnes des sujets photographiés qui l'ont quittée pour devenir pleinement personnages. Ce discret dispositif fantastique occulte et éclaire l'indispensable médiation entre ces plans du spectateur et narrateur. La photographie, objet comparable à un coffre au trésor dans lequel puiser et repuiser des motifs d'intrigue, se voit donc dotée de la vie singulière que lui octroie l'intermittent regard attentif du narrateur lié aux passages du jour à la nuit, de la veille au sommeil.

19. Tout-puissant dans l'exercice de sa fantaisie interprétative et l'invention de ses fictions, il accomplit là une malicieuse et symbolique revanche sur la médiatisation des écrivains célèbres, au nom de tous les anonymes, qu'ils soient simples spectateurs, lecteurs ou écrivains inconnus, ou qu'il s'agisse du photographe dont le nom n'apparaît pas sous l'image. Par ce geste, il libère aussi les membres de *Tel Quel* d'une forme d'embaumement prématuré, rendant hommage à la vivacité de cette avant-garde littéraire parisienne, tout à la fois révolutionnaire et déjà établie dans les années soixante-dix.

20. Mais le narrateur ouvre encore le temps de ses fictions vers un passé lié au hors cadre imaginé de la photographie. De fait, une fois brisé le statisme de l'image, toutes les limites temporelles de l'instant figé dans la photographie tout comme les limites spatiales du cadrage se voient transgressées par le récit. Lors d'un épisode situé au centre du labyrinthe narratif de la nouvelle, une analepse rapporte la peu gratifiante rencontre d'un fictif, exemplaire, caricaturalement obséquieux jeune écrivain centre-américain avec l'avant-garde littéraire parisienne de *Tel Quel*. Emblématiquement désigné sous la seule initiale de Z, ce personnage ressort de son entretien avec Philippe Sollers et Marc Devade, plus chargé encore de ressentiment. Invisible sur la photo documentaire, aussi inexistant dans la réalité référentielle qu'il serait, comprend-on, indigne d'être photographié, donc mémorable, s'il en avait fait partie, ce personnage doit sa furtive et fugace évocation à la forme de justice poétique, non dénuée de teneur satirique, qu'exerce la fiction en postulant son existence et sa présence hors du cadre de l'image. À peine esquissé dans le récit, son sort se fait emblématique de la marginalité, traduite ici en termes d'invisibilité, dans laquelle demeurent les écrivains latino-américains qui tentent, aussi vainement que maladroitement, d'accéder aux hauts-lieux ou aux cercles choisis de la littérature européenne.
21. Ce que le hors cadre pourrait receler d'un drame plausible, hypothétiquement laissé pour compte par le photographe anonyme qui a pris un portrait collectif du groupe de la revue *Tel Quel* dans les années soixante-dix, permet donc au narrateur interprète de postuler le *punctum* de son récit, qui prend valeur d'exemplarité. Car ce qui se voit complété ici pour aboutir à une version plus juste du réel, c'est le grand récit central, emblématiquement parisien, de la célébrité et de l'histoire littéraires qui excluent les anonymes – et parmi eux au premier chef les lecteurs ou les spectateurs –, et les écrivains mineurs ou les aspirants écrivains venus, par exemple, de la très violente histoire de l'Amérique centrale, soit de ces inimaginables lieux périphériques qu'un personnage de poète parisien des *Détectives sauvages*, Michel Bulteau, nomme « los extramuros de la civilización » (Bolaño, 1998 ; 240).
22. Non fantastique mais point réaliste pour autant, dotée de la souveraineté accordée à l'imagination inspirée voire débridée ou surexcitée d'un narrateur qui interprète le réel à son gré le remodelant en fiction, cette nou-

velle de Bolaño renouvelle encore, au moyen de l'intermédialité photonarrative, les interrogations ou les réflexions qu'avaient proposées celles de Quiroga et de Cortázar. Ces questions, qui mettent en tension le vivant et le mort, l'arrêt du temps et son flux dans la narration, le visible et le narrable, l'objectivité et l'appréhension subjective du réel, la relation de l'art et de la littérature à ce réel, se voient rouvertes et étendues vers les champs de l'histoire politique et littéraire, mettant en relief, sur un fond d'universalité où la guerre se fait la syntaxe de la culture, l'inégalité pérenne des relations entre pays ou continents, entre territoires culturels, entre littératures.

Bibliographie

ANDREWS Chris, *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*, New York, Columbia University Press, 2014.

ARTIGAS Irene, «El aguijón de lo visible: reflexiones en torno a la écfrasis y la fotografía», in *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*, VILLEGAS Irlanda, REYES David et ROJAS RAMÍREZ Carlos (coord.), Xalapa, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2014, p. 55-70.

BOLAÑO Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

BOLAÑO Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama, 2007.

CORTÁZAR Julio, *Las armas secretas* [1959], México, Editorial Nueva Imagen, 1983.

OLIVIER Florence, «De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea», in *Cuadernos de literatura*, Vol. XX, n° 40, julio-diciembre 2016, p. 418-436.

QUIROGA Horacio, *Los desterrados y otros textos*, edición de Jorge Lafforgue, Madrid, Castalia, 1990.

SCHIMINOVITCH Flora H, «Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos», in *Homenaje a Julio Cortázar*, GIACOMAN Helmy F. (ed), New York, L. A. Publishing Company, 1972, p. 307-317.