

Café nostalgia : *la photographie dans le roman*

LE ROMAN *CAFÉ NOSTALGIA* de Zoé Valdés est paru en 1997, un an après *Te di la vida entera* qui lui valut une reconnaissance internationale. *Café nostalgia* a la particularité d'être le premier roman que l'auteur ait écrit intégralement depuis l'exil parisien ; c'est un livre qui se démarque au sein de l'œuvre de Zoé Valdés par sa tonalité sobre, sérieuse, comme une partition écrite sur le mode mineur. Ce roman est construit sur la duplication et les jeux de reflets internes. Il est parsemé d'éléments spéculaires, allant de la mise en abyme à l'insertion de divers genres dans le tissu narratif. *La Recherche du temps perdu*, présente dans *Café nostalgia*, est certainement l'élément le plus explicite de ces jeux spéculaires. Toutefois, il est évident que l'intrusion du texte proustien au cœur du texte valdésien dépasse rapidement la stade superficiel d'une simple mise en parallèle des deux œuvres, afin d'établir avec le roman *Café nostalgia* une relation plus intime et plus profonde de mise en abyme. On trouve également de nombreuses interventions insolites d'autres genres mêlés au roman, tels que des paroles de chansons, des évocations plus ou moins précises d'auteurs littéraires ou d'artistes peintres, photographes, acteurs, et parfois de leurs œuvres.

Il est important de spécifier que la mise en abyme n'est pas un procédé littéraire inédit mais au contraire ancien, déjà utilisé à l'époque baroque, en littérature comme dans les Beaux-Arts, et qu'André Gide a défini dans son *Journal* (1893) par les propos suivants :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre.

Inspiré par l'image du blason accueillant en son centre une image miniaturisée de lui-même, le phénomène de la mise en abyme consiste à créer des reflets vertigineux, et ce par reduplication simple, répétée ou spéculaire¹. Gide s'est beaucoup penché sur cette question, et le

¹ La terminologie est empruntée à Lucien Dällenbach, *Essai sur la mise en abyme. Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

phénomène tel qu'il le conçoit est assez complexe. Bien évidemment de nombreux autres auteurs y ont eu, et continuent à y avoir recours, et ce sous des formes parfois très différentes. Disons simplement que la mise en abyme recouvre, au fil du temps et selon les écrivains, des réalités diverses, et que Zoé Valdés l'utilise elle aussi d'une manière personnelle : elle multiplie les miroirs. Dans *Café nostalgia* ce n'est pas le récit qui se réfléchit lui-même, mais d'autres récits qui reflètent tel ou tel aspect de l'intrigue ; ou bien encore de nombreux éléments internes au roman qui se font écho les uns les autres.

L'esthétique baroque qui habite *Café nostalgia* est de toute évidence un terrain favorable à l'éclosion de jeux spéculaires, puisque le Baroque se plaît à tromper le regard, à déséquilibrer lecteur ou spectateur, à faire jouer les points de fuite et les perspectives, les reflets et les échos. Toutefois, ne pourrait-on pas également trouver dans cette écriture du vertige et du déséquilibre un motif autre qu'esthétique ? Serait-il possible d'établir ici un rapport entre ce type d'écriture et l'expression de l'exil ?

L'écriture « en abyme » fait appel, en amont, à une volonté, peut être parfois à un acte inconscient, d'exprimer un désordre, un vertige, un étourdissement. Mais elle fait aussi apparaître, dans le texte même, un univers de résonances, d'échos, d'images superposées ou reflétées. Cette écriture tout à la fois de la perte d'équilibre et de la superposition, qui pourrait être interprétée comme superposition du souvenir sur le réel, semble apparaître comme une conséquence possible de l'exil. Entrent ici en jeu la condition d'exilé de l'auteur lorsqu'il écrit (c'est le cas de Zoé Valdés), et l'exil tel que l'écriture tente de le définir, de l'exprimer. *Café nostalgia* est chargé de ces deux poids : de l'exil de son auteur et de celui de son personnage.

La mise en abyme dans ce roman, constituée d'une multiplicité de reflets, crée une sorte de vision floue, causée par cette sensation d'absence de repères telle qu'on peut la ressentir lorsque l'on doit évoluer dans des lieux inconnus. L'intervention systématique des souvenirs du passé cubain dans le présent parisien conduit à une réflexion toujours imparfaite, puisque la recherche de l'image exacte du passé dans le présent sera de toute façon toujours infructueuse. Le « miroir » parcourt le roman, il est mentionné à plusieurs reprises ; un exemple de reflet imparfait se trouve dans l'évocation de la Seine comme miroir : « El río espejeaba iluminado los bati-moscas »². Le fleuve ne peut renvoyer un reflet net de la ville, tout comme jamais il ne pourra se superposer à l'image du vaste océan qui entoure l'île perdue et auquel il est parfois comparé.

Dans *Café nostalgia*, Marcela montre une sorte de nécessité permanente d'un intermédiaire, d'une distance protectrice postée entre elle et la réalité. De par sa condition d'exilée, elle se retrouve tragiquement propulsée dans un environnement qui lui est totalement étranger, et ce quotidien imposé, sans aucun repère familier, l'effraie. Elle se tient en retrait de la réalité, observe celle-ci depuis la sphère hermétique qu'elle s'est créée, laissant tout de même un infime espace de communication entre les deux univers qui l'entourent. Par exemple, elle

2 Zoé Valdés, *Café nostalgia*, Barcelone, Editorial Planeta, 1999, p. 263.

assiste à l’emménagement de Samuel (l’homme qu’elle aime et qui occupera une place très importante dans sa vie) dans l’appartement face au sien depuis l’œil de sa porte d’entrée : « Viví la mudanza de Samuel a través de mi mirilla »³. Elle n’ouvre pas cette porte, elle ne parle pas à Samuel malgré leur origine et leur situation communes dont elle a connaissance dès le début. Elle préfère rester derrière une frontière qui la protège tout en la coupant du monde. De la même manière, elle décroche très rarement le téléphone lorsque celui-ci sonne, elle laisse le répondeur faire obstacle au contact, même par la voix, avec ses amis cubains exilés de par le monde. Elle est présente mais demeure silencieuse ; elle écoute mais reste cachée, se protégeant ainsi de la nostalgie et de la douleur que provoquerait un échange direct. Elle laisse s’interposer une machine entre elle et l’extérieur.

Le thème de la photographie, très largement abordé dans le roman, s’inscrit dans cette série de tensions : entre intérieur et extérieur, présent et passé, réel et imaginaire. La photographie est un genre inséré dans le roman, et elle participe à part entière de ces jeux spéculaires, étant elle-même un reflet complexe de la réalité.

La photographie dans *Café nostalgia* occupe une place de choix puisque la protagoniste, Marcela, est photographe de profession. Il est important et intéressant de signaler que le personnage de Marcela est inspiré d’une photographe nord-américaine, Nan Goldin, et que cette vocation qui l’habite transcende le niveau fictionnel pour trouver une source d’inspiration ancrée dans la réalité de l’auteur. La photographie apparaît donc dans ce roman comme une préoccupation majeure de Zoé Valdés. D’ailleurs, et on le précisera en temps voulu, Marcela présente certaines caractéristiques généralement attribuées à Nan Goldin et à son art. Il y a donc une première volonté de reflet, volonté explicite, entre réalité et fiction. Cela contribue à mon sens à inscrire la thématique de la photographie, dans ce roman, à l’intérieur d’une sphère réelle, et donc de lui conférer une image crédible, justifiable, référentielle. La photographie dans *Café nostalgia* n’en a évidemment que plus de poids, et acquiert une signification d’autant plus profonde.

Elle instaure une distance entre l’œil de Marcela et le monde qui l’entoure. Cette distance est, comme on a pu le constater, une protection pour l’exilée qui se place en retrait d’une réalité ressentie comme étrangère, douloureuse, parfois même hostile. Elle empêche la protagoniste de pénétrer totalement ce réel dans lequel elle évolue. La photographie se résumerait donc à un élément négatif, un obstacle à l’acceptation par Marcela de la vie qui s’offre à elle ? Il apparaît toutefois que la photographie, en tant qu’activité artistique, pourrait tout aussi bien lui permettre au contraire d’admettre cette réalité étrangère en la reconstruisant. La photographie en tant que moyen de création conduirait donc la protagoniste à interpréter son environnement et à l’adapter à l’image qu’elle souhaiterait lui voir adopter. La tension qui existe autour de cette activité souligne la difficulté de l’exilée à s’accoutumer à un univers dans lequel, pourtant, elle souhaite s’impliquer.

3 *Ibid.*, p. 200.

L'importance accordée à l'activité photographique et l'évolution de la place que celle-ci occupe tout au long du texte est à mettre en corrélation avec l'activité de lecture effrénée à laquelle le personnage se livre dans le roman. Ces deux expressions personnelles de la protagoniste, ces deux formes de réaction en somme, chacune à leur manière et suivant évidemment un parcours différent, s'apparentent à un parcours initiatique, et tendent vers le même objectif : l'acceptation par l'exilée à la fois de sa condition douloureuse et du monde qui l'entoure. La photographie contribue à aider Marcela dans la recherche de soi et de son identité bancale, puisque déchirée entre deux pays, deux époques, deux vies ; elle prend bien des formes au long du récit, elle tient de nombreux rôles, et sa fonction évolue. Cette progression est évidemment parallèle aux avancées de la protagoniste dans ce chemin de souffrance qui la mènera à l'équilibre et à l'acceptation de sa condition. Cette condition est en soi toujours insatisfaisante puisque jamais la terre d'exil ne deviendra la terre « mère » ; toutefois Marcela parviendra à concilier passé et présent, exil et existence. La photographie y contribue beaucoup.

La photographie semble donc en premier lieu éloigner Marcela, la tenir en retrait, la protéger tout en l'empêchant d'accéder au réel, et de ce fait la freiner dans sa quête de la connaissance de soi. La peur de la réalité est très certainement la première raison de cet instinct de retrait, la peur de la douleur que cette réalité provoque en apparaissant crûment comme un lieu si différent de tout ce qui constituait l'environnement de Marcela à Cuba. Regarder directement Paris serait trop choquant, car cela signifierait accepter d'être là et non ailleurs, cesser de vivre dans un passé rêvé et admettre cette condition *a priori* irréversible de l'exil. Se produit alors, au marché aux Puces, une rencontre fortuite entre Marcela et un vieil appareil photo ; rencontre parfaitement hasardeuse puisque Marcela ne cherchait pas, ce jour là, à acheter quoi que ce soit de particulier :

[...] abandoné al argelino que alternaba horarios conmigo y escapé a la tienda de cámaras fotográficas. Quedé hechizada por una requeteusada Canon y le eché el guante por cien francos⁴.

Elle dit s'être sentie « captivée », comme si l'appareil photo l'avait ensorcelée. Cette thématique de la magie, qui fait partie intégrante de la culture et de l'identité de la littérature latino-américaine, confère au texte un ton mystérieux et donne ici à la photographie une dimension fascinante.

Marcela exprime alors l'idée que cette rencontre va représenter bien plus qu'un achat spontané, que les conséquences vont être bien plus lourdes que ce que l'on pourrait imaginer : « Ahí empezó mi perdición »⁵. Le terme utilisé est fort, et je ne pense pas que la connotation hyperbolique, ou même ironique, que l'on pourrait songer à lui attribuer soit réellement ce qui

4 *Café nostalgia (CN)*, p. 31.

5 *CN*, p. 31.

s'en dégage. Marcela, à partir de cet épisode, va se trouver emportée dans une spirale aux manifestations parfois infernales !

Par la suite elle complète l'objet par l'achat d'éléments indispensables à son fonctionnement, pour qu'il ne reste pas inerte, passif :

Al atardecer compré un rollo en blanco y negro, en los *bouquinistes* del Sena conseguí un libro de Doisneau, otro carísimo de Henri Cartier-Bresson, y por cinco francos un tercero de Tina Modotti⁶.

La pellicule est évidemment, sur un plan pratique, indispensable au fonctionnement d'un appareil photographique ; en outre, on peut constater que des livres de photographes semblent, aux yeux du personnage, de la même importance. L'évocation de ces artistes se trouve dans la même phrase, séparée par une simple virgule, mise au même niveau « vital » que la pièce qui permet de faire fonctionner le mécanisme. Cette intervention d'un genre artistique, évoquée par les noms des photographes, laisse toute liberté à la résonance de leurs œuvres, à l'infiltration d'un autre univers, qui confère alors au texte romanesque une épaisseur particulière. La rencontre plus que fructueuse, dans un même texte, de deux auteurs ou de genres autres que romanesque est, selon Michel Butor, l'essence même de la création :

Nos inventions n'ont de réalité et de profondeur que dans la mesure où elles continuent et où elles intègrent un certain nombre des inventions antérieures⁷.

La photographie occupe ensuite, chez la protagoniste, une place plus superficielle, plus triviale. Sa pratique est davantage aléatoire ; son approche, naïve :

[...] eso era yo, una idiota aficionada a las fotos porque no hallaba otra cosa más interesante en qué entretenerme⁸.

Il est tout à fait intéressant de noter que la lecture passe par cette même étape « vulgaire » - ce terme s'opposant ici à une pratique « noble » de l'art ; de plus, l'évocation de cette phase similaire dans la lecture intervient précisément à la suite de la citation ci-dessus, comme si la pensée du personnage mettait inconsciemment en relation la pratique des deux activités majeures de son existence ; elles évoluent séparément mais de manière corrélative :

En aquella época mataba el aburrimiento leyendo, sin la conciencia de lectura que poseo hoy, es decir era una lectora hembra, penetrada y dominada por las historias⁹.

6 *Ibid.* p. 31.

7 *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, textes réunis et présentés par H. Deseubeaux, Presses Universitaires de Rennes, p. 49.

8 *Ibid.* p. 33.

9 *CN*, p. 33.

La photographie, après les cours que Marcela prend à New York, devient pour elle une activité beaucoup plus riche de sens. Elle a tout appris de l'aspect technique que requiert l'art photographique. Celui-ci acquiert de fait un rôle nettement plus conséquent dans la vie du personnage puisque elle-même dit : « Así descubrí mi verdadera vocación »¹⁰. Elle va se consacrer à la photo de façon entière, totale, étant donné que la vocation est un sentiment qui habite l'être de manière si insistante qu'il lui devient impossible de ne pas en tenir compte, d'y échapper. Cette vocation va donc suivre un cheminement particulier, évoluer au fil du temps et de la pratique que Marcela en fera.

Encore une fois il est très intéressant de constater que même lorsqu'elle ne la pratiquera plus professionnellement, Marcela considèrera la photographie comme son métier :

Soy fotógrafa de profesión, pero dejé de ejercer¹¹.

C'est ce qui l'habite, c'est l'activité qui vit en elle bien qu'elle l'ait momentanément abandonnée. La photographie résiste et continue à être, pour Marcela, ce qui la caractérise, la représente, ce qui est *elle*. D'ailleurs, le stade maximum, comme on pourrait le définir, est atteint lorsque Marcela, à la recherche de son identité tout au long du roman, se qualifie de la sorte :

[...] al menos ya le habían pasado el cassette de quien era yo. Una fotógrafa arrepentida, una mujer sola y frustrada¹².

Son identité est, avant tout, celle d'une photographe. Ce terme intervient, dans cette phrase, avant même celui de *femme*. La photographie est donc, pour Marcela, un des piliers de sa structuration. Son identité est pleinement forgée par son métier. Ce rôle de plus en plus conséquent de la photographie dans la vie du personnage parvient à une identification immédiate de Marcela à l'activité photographique. Elle semble évoluer au rythme de son métier, l'appareil photo autour du cou comme s'il s'agissait d'une boussole, guide indispensable afin qu'elle sache où se diriger dans son monde, dans sa vie. Elle pourrait effectivement s'en servir comme d'un recoin où se cacher et ainsi fuir la réalité, pourtant elle en use et en abuse pour pénétrer au plus profond, au plus intime de l'âme humaine.

Marcela est emportée dans une spirale, un tourbillon de travail intensif, de notoriété, de célébrité, de voyages, de fatigue et d'exténuation. L'exagération qui semble caractériser sa pratique de la photographie, et une fois de plus, de la même manière, son activité de lectrice effrénée, la brisent. Les limites de l'insupportable sont franchies et Marcela se voit contrainte d'abandonner son activité professionnelle ; c'est une contrainte personnelle, intime. A plusieurs

10 *Ibid.* p. 45.

11 *Ibid.* p. 181.

12 *Ibid.* p. 249.

reprises, on trouve dans le texte des éléments descriptifs de l'activité photographique, tels que la séduction qu'elle requiert :

[...] llévate la cámara, así podrás hacerle una foto, conquistalo [...] envanécelo con que posee un rostro fabuloso [...] en fin adúlalo con cualquier tontería que lo halague¹³.

De même, elle engendre le narcissisme :

Ya sabía que se dejaría fotografiar, a los políticos los conozco como si los hubiera parido, son unos vanidosos de ampanga¹⁴.

Mais ce que Marcela ne peut vraiment plus supporter, c'est la manipulation, le mensonge, et finalement l'intrusion au cœur de l'intimité de l'être humain :

El dolor de Daniela, la debilidad que mostraba cuando sorprendí su cuerpo amarillento cubierto de espuma sanguinolenta, el patético encanto de la vida colgando de un hilo, constituyeron incomparable fuente de inspiración para mi trabajo fotográfico. Lo cual, no puedo negarlo, llegó a asquearme ; comencé a sentir, en lo más profundo un autodesprecio inconmensurable. Recuerdo una imagen superlograda, una foto por la que me pagaron miles de francos. Lo que destacaba eran los ojos brillantes y tristísimos y la boca en un rictus entre la amargura y la sonrisa de una modelo inglesa de catorce años ; su rostro se difuminaba en blanco, sólo resaltaban las muecas más que los órganos que la producían. Fue monstruoso cómo la logró la asistente que la acompañaba, detallándole al oído una terrible violación reciente que había sufrido la joven. Cuando lo supe pedí mil perdones a la chiquilla, pero ya el daño estaba hecho, es decir, la foto. [...] Logré lo humano y lo divino que se puede conseguir en esta profesión de robar el alma de la gente. Mi eficiencia duró hasta que no pude más conmigo misma, hasta que me harté de no poder contener mi avaricia ante un bello rostro, o frente a una pose andrógina y desgarbada de portada de revista¹⁵.

Un avortement, un viol, la tristesse, la détresse humaine dépassent le stade de sources d'inspiration pour devenir, chez Marcela, images voyeuristes, le « vol de l'âme ». Elle ne parvient plus à contrôler ce désir frénétique qui l'envahit chaque fois que son œil rencontre une scène propre à être photographiée, attrapée dans les filets tentaculaires de l'objectif. Marcela se dit elle-même « prisonera de la imagen »¹⁶ ; de fait la contradiction qui l'habitait, à savoir si elle regardait le monde à travers un objectif pour le fuir ou pour le construire, semble avoir été transcendée par cette *avarice* qui la ronge. Elle démissionne, cesse complètement de pratiquer la photographie, mais se tourne vers un métier dans lequel, malgré tout, la démarche intérieure

13 CN, p. 179.

14 *Ibid.* p. 194.

15 CN, p. 52-53.

16 *Ibid.* p. 247.

est semblable à celle du photographe : elle devient maquilleuse professionnelle. Ceci consiste, finalement, à redessiner la visage en le dissimulant. Un peu comme la photographie refaçonnait le visage du monde, tout en se cachant derrière un objectif. L'ambivalence persiste, toutefois de manière atténuée.

Comme on l'a vu, la photographie passe par différentes étapes, joue des rôles distincts et subit une évolution notable dans la vie de la protagoniste. Elle est un véritable support au parcours initiatique de Marcela. Curieusement, ce n'est pas à Paris mais lors de son bref retour secret à Cuba que Marcela marque la plus grande distance de protection entre son œil et le monde extérieur : « El lente constantemente intermediando entre mi mirada y la realidad »¹⁷.

Mais à Paris, même si la souffrance de l'exil l'avait aussi conduite à tenter d'échapper à la réalité en se cachant derrière son objectif, c'est l'aspect constructif de cette activité photographique qui, au bout du compte, prend le dessus. Après une période de frénésie suivie d'un temps d'absence totale, la photographie réapparaît dans la vie de Marcela :

[...] tomé mi vieja Canon y decidí matar el ocio retratando la ciudad. Antes anuncié a Charline que había vuelto a la fotografía, pero de manera muy personal¹⁸.

Le fait qu'elle dise pratiquer à nouveau la photographie *pour tuer le temps* n'a pas du tout la même connotation ignare de légèreté ou de manque de sérieux, puisque c'est en toute connaissance des techniques et de l'art photographique qu'elle décide de s'y consacrer de nouveau. On pourrait d'ailleurs trouver un sens métaphorique, suggérant une pratique artistique, dans la proposition « retratar la ciudad » : le verbe « retratar » ainsi que le substantif « retrato » qui en découle s'appliquent généralement au visage. Donc « faire des portraits » d'une ville suggère bien plus que de simples photos « passe-temps », il s'agit au contraire d'une recherche artistique personnelle développée. D'ailleurs, ce retour à l'activité photographique vient d'une initiative personnelle et poursuit le même but. Cela montre que la photographie, après bien des vicissitudes semblables à celles qu'a traversées l'évolution du personnage dans le roman, atteint un stade de stabilité, d'équilibre. La pratique en est modérée, et s'effectue dans un cadre sain. C'est le plaisir qui guide Marcela à présent et qui lui permet d'accéder à une approche tout à fait sereine de la photographie. Tout comme la lecture, et la recherche identitaire de la protagoniste, l'activité photographique, après avoir été symptôme d'une perte de repères due, en particulier, à la condition d'exilée de Marcela, devient un élément à l'évolution tout à fait positive dans le roman.

La photographie est donc un support virtuel pour le personnage principal dans la fiction, mais ce n'est pas là son unique raison d'être dans *Café nostalgia*. Effectivement, la photographie

17 *Ibid.* p. 117.

18 *Ibid.* p. 303. Marcela utilise exactement les mêmes termes lorsqu'elle annonce à Samuel qu'elle s'est remise à la photographie : « ¿Sigues de fotógrafa?— De manera muy personal. », p. 335.

est présente, on pourrait dire, physiquement. Tout d'abord par les allusions, les ressemblances flagrantes, donc les parallèles immédiats qui peuvent s'établir entre Marcela et la photographe nord-américaine Nan Goldin. C'est surtout lors du séjour de Marcela à New York que l'on attrape, au fil du récit, des images, presque des photos de Goldin décrites par Valdés. Nan Goldin est new yorkaise et a beaucoup travaillé dans les milieux homosexuels, transsexuels, travestis, des boîtes de nuits « underground » de New York. La soirée à laquelle Marcela assiste et où elle se laisse porter par l'envie de photographier les spécimens qui passent devant son œil-objectif y fait résolument référence :

Una noche nos invitaron a una recepción en honor de no sé qué carajo, yo no me desprendía de la cámara. Después de pedir permiso para hacer fotos ; dada la extravagancia de ciertos personajes, pasé el tiempo retratando raros y rarezas. [...] fotografiando bulímicas, anoréxicas, punkys y yonkis¹⁹.

La photographie est également présente lors d'évocations précises comme celle de la bourse d'étude à New York que Marcela gagne, ou une exposition qu'elle visite à Paris :

[...] decido meterme en la Casa europea de la Fotografía en la calle de Fourcy ; exhiben una muestra de Henri Cartier-Bresson sobre sus recorridos europeos²⁰.

On remarque également des descriptions précises de ses photos dans le cadre professionnel (des défilés de haute couture, des conférences ministérielles...). Il y a visiblement, derrière ces détails et ces précisions, une volonté de vraisemblance dans le récit. La photographie n'est pas uniquement un fantasme dans l'esprit de la protagoniste pour se repérer au quotidien, mais bien un élément physique dans le texte.

L'insertion du genre photographique dans le genre romanesque va même plus loin : au fil du texte, des photographies apparaissent, décrites, identifiables ; de plus, elles représentent à chaque fois un tournant important dans le parcours du personnage de fiction. La photo déjà évoquée de cette jeune mannequin laissant apparaître sur son visage l'expression horrible du souvenir d'un viol, et qui conduit Marcela à abandonner son métier de photographe, en est un exemple. Cette prise de vue est décrite précisément, elle est tout à fait « visualisable » pour le lecteur. La photographie du politicien que Marcela vient de maquiller n'est pas décrite, on sait juste qu'il s'agit d'un portrait, et Marcela, en y songeant, se livre à une réflexion existentielle sur laquelle je reviendrai un peu plus loin. La photographie de l'adolescente, sur le Malecón, à

19 CN, p. 37. A Paris également, lorsque Marcela évoque certains types de personnages qu'elle aime photographier, on retrouve les sources d'inspiration de la photographe new yorkaise, toujours dans le domaine du marginal : « ...unos neohippies con las orejas, las narices, los labios, las lenguas, los ombligos y supongo que también los sexos, pinchados con argollas, fajados a botellados en la entrada del metro Saint-Michel... ».

20 *Ibid.* p. 126. On ne peut manquer de remarquer que c'est le même artiste photographe que celui qui a été évoqué au début du récit, juste après que Marcela a acheté son premier appareil. C'était, de plus, celui dont le livre acheté chez les bouquinistes était décrit comme très cher.

Claire Chastain

Cuba, avec ses amis Enma et Randy, est une image triple, se jouant du réel et du temps. Eparpillées, les trois photos seront à nouveau réunies, on pourrait presque dire *en une seule*. Et puis la preuve finale, celle qui permet au roman d'accéder à son dénouement, est encore une fois une photo : celle de Minerva, la vraie coupable ; cette image volée au passé lave finalement Marcela de tout soupçon. Elle évoque la méprise dont Marcela a fait l'objet durant tant d'années : elle était impliquée dans une histoire macabre mais non responsable, tout comme sur cette photo où elle ne se trouve pas mais où ses bas apparaissent, seulement ses bas. Les aléas et coïncidences qui mènent à cette photo sont parfaitement incroyables. Cela tient même du miracle. Dans *Café nostalgia* le hasard joue un rôle de premier ordre : la fiction est construite sur des coïncidences qui, dans la vie, seraient trop nombreuses et exagérées pour rester dans le domaine du possible. Seule l'inspiration littéraire peut créer cet « incroyable » : deux êtres ou deux objets que rien ne destinait à se rencontrer, se croisent miraculeusement. José Lezama Lima appelle « azar concurrente » ce phénomène, ces rendez-vous qui ont lieu sans que l'on sache jamais vraiment pourquoi ni comment.

Evidemment, cette insistance est un indice pour le lecteur, un signal qui attire son attention et doit le conduire à creuser davantage, à chercher ce qui se dissimule derrière tant de coïncidences. Finalement, la photographie, guide virtuel du personnage ou élément physique d'un autre genre qui s'insère dans le roman, ouvre un espace de réflexion bien plus ample qu'il n'y paraît. Elle donne l'opportunité à l'auteur, et la possibilité au lecteur, de se pencher bien au-delà de l'image photographique.

La photo, une simple photo, semble avoir une surface mouvante et cacher une profondeur presque insondable. Elle est toujours l'image d'un souvenir, le miroir d'un instant passé qui fait alors resurgir un moment, une époque même. C'est un miroir à l'image figée, et y poser son regard engendre inévitablement une vague de nostalgie, parce que la photo est un tout, un monde qui perdure. Cet aspect figé, immortel, exerce une certaine fascination sur l'être humain pour qui rien ne s'arrête jamais. La photographie est le miroir de la vie à l'instant où elle est prise, pour en devenir le contraire dès qu'une seconde s'est écoulée : elle demeure intacte, les traits des visages sont à jamais gravés sur son papier, alors que la vie est un mouvement incessant. Le passage inexorable du temps est une des préoccupations majeures de Zoé Valdés dans ses œuvres romanesques et poétiques, ici cette préoccupation est remarquablement fouillée. La photographie est témoin de la présence mais preuve de l'absence, fidèle image d'un instant et immédiatement dépassée. C'est un miroir pathétique et dérisoire qui rappelle sans cesse qu'il est impossible d'essayer de capturer le temps. C'est ce que Marcela tente d'exprimer lorsqu'elle donne libre cours à sa réflexion, face à la photographie du politicien :

Recuerdo que le he hecho una foto, y que esa foto nos sobrevivirá a él y a mí. Es por eso que prefiero los retratos humanos : son la prueba contundente de la presencia constante de la

muerte en la vida que no nos está reservada. Los paisajes podrán cambiar, los rostros nunca. A pesar de los genes, en el futuro sus descendientes tal vez hallarán ese retrato hecho por mí. Entonces ya no existiremos ni él ni yo. A mí no me corresponderá más que el intrascendental detalle de haberles dado la posibilidad de verificar los rasgos de uno de sus ancestros, plasmados en un papel amarillento²¹.

La photographie est fascinante parce qu'elle se joue du temps qui passe, elle défie tout ce qui constitue les fondements de la vie et de la mort, elle capture des images que l'œil humain ne peut percevoir, elle leur fait transcender tous les impératifs et toutes les lois physiques de l'existence.

Une autre contradiction, et non des moindres, l'habite : sur la photo où l'on voit Minerva, par exemple, c'est l'aspect « vrai », le caractère indélébile et irréfutable qui est retenu. Mais est-ce que la photographie représente le réel ? Ceci rejoint le grand débat qui, depuis les premiers pas de Daguerre, anime les milieux artistiques et intellectuels : est-ce que la photographie est un art ? Se contente-t-elle de reproduire la réalité telle qu'elle est ou bien l'interprète-t-elle ? « L'art est une constante idéalisation de la Nature », écrivait Philippe Burty, critique d'art, dans un article pour le Salon annuel de peinture de 1859²², inspiré par « la théorie du sacrifice » très en vogue lors du Salon de 1840. Bien sûr, la photographie était avant tout appréciée pour sa transparence, son souci du détail, sa précision ; de ce fait, afin de dépasser le stade d'outil documentaire et d'atteindre celui de la reconnaissance artistique, il fallait « ne plus seulement reproduire la nature mais bien ...interpréter son sujet, en recourant parfois au sacrifice de certains détails »²³.

Ce débat traverse le roman de Zoé Valdés, notamment lorsque Marcela regrette que lors de son apprentissage, à New York, l'accent soit uniquement mis sur l'aspect technique. La négligence de l'artistique et du poétique la désole : « La beca en Nueva York fue sólo interesante, más técnica que poética. »²⁴ ; « [...] mi frustración lírica con la beca de fotografía »²⁵.

Il existe, au-delà de la fonction thérapeutique, une véritable volonté artistique dans la pratique photographique de Marcela ; c'est ainsi qu'elle entend et qu'elle conçoit cette activité, comme en témoigne la synesthésie : « [...] en cada ocasión mi pupila debe... retratar sensaciones »²⁶.

Ou encore, elle décrit son attitude de la manière suivante :

21 C.N, p. 193.

22 In Quentin Bajac, *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 102.

23 *Ibid.*, p. 99.

24 C.N, p. 34.

25 C.N, p. 44.

26 *Ibid.*, p. 247.

Mis pupilas maniáticas de fotógrafa enfocaban y penetraban en *zoom* en las profundidades sentimentales de cada uno de los personajes²⁷.

De toute évidence, elle ne reste pas à la surface de l'image qu'elle cherche à obtenir de son sujet. Elle donne de la réalité qui l'entoure bien davantage qu'un compte rendu, ou un reportage. De par la vision subjective de l'artiste, la réalité est construite, recomposée. Marcela en offre « une spirituelle interprétation », condition d'existence de « la vérité de l'art » selon Francis Wey, écrivain et critique d'art²⁸.

Toutefois, même Marcela émet quelques réserves quant à la valeur de l'instantané photographique. Elle évoque le travail de représentation de *La Dame à la licorne*, série de tapisseries tissées au XV^e siècle, au fil du temps, et elle doute que la photographie puisse jamais capturer les mêmes résonances :

La fotografía del alma es esto, la belleza pensada y trabajada con paciencia de siglos, lo que ninguna cámara podrá jamás captar²⁹.

La question qui revient finalement est celle de la relation entre la photographie et la réalité. Cette présence de l'Art dans le roman est un des points intertextuels forts qui lient *Café nostalgia* à *La Recherche du temps perdu*, puisque l'Art représente même la condition d'évolution et la possibilité d'accomplissement du personnage de Marcel. On trouve d'ailleurs des préoccupations identiques dans les deux œuvres quant à la déception ressentie une fois devant l'objet réel après l'avoir trop imaginé à partir d'une représentation photographique :

– Nunca iré. Estando allá, en la isla, unos amigos me enviaron las seis postales de los tapices de *La dama con unicornio* ; pasaba horas contemplándolas como un comemierda, enamorado de la madona, no quiero defraudarme, por eso no veré los originales. Ya me sucedió con la *Gioconda*, idealicé demasiado ese cuadro.

– No hablé así, es una maravilla.

– Es cierto, pero una vez frente a él cancelé el encanto, o quizás resistí tanto tiempo hechizado con las reproducciones en los libros de pintura, que una vez visto el original se desvaneció uno de mis grandes anhelos³⁰.

La rencontre brutale avec l'objet réel est toujours plus difficile à assumer qu'une longue rêverie, une idéalisation nourrie face à une reproduction. La photographie apparaît bien ici comme un miroir infidèle, parce qu'elle est la vision subjective du photographe, et qu'en plus elle devient le support d'une imagination sans borne. La réalité est déformée : le cadre de la photo est forcément une limite, un espace intime, tant pour le photographe que pour ceux qui

27 *Ibid.*, p. 288.

28 In Quentin Bajac, *op.cit.*, p. 98.

29 *C.N.*, p. 334.

30 *C.N.*, p. 266.

contempleront son œuvre. L'idéalisation du réel qui en découle est, de fait, inévitable. Même si la photographie est très certainement le miroir de plus proche de la réalité, elle ne la restitue pas fidèlement, en aucun cas. La photographie est l'œuvre du photographe, elle est une recomposition, justement parce qu'elle n'est pas le reflet du réel.

On trouve une proposition amusante dans *La Recherche*, où la grand-mère de Marcel se méfie du « mode mécanique de représentation, la photographie » :

Elle essayait de ruser [...] et d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs d'art » : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelques grands peintres ne les avaient pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartre par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus³¹.

La photographie est donc de l'Art à part entière puisqu'elle ajoute une « couche » artistique à l'œuvre originale. Cependant, la relation qu'elle entretient avec le réel demeure des plus complexes.

Marcela explique à Samuel qu'elle a abandonné son métier de photographe également pour ne plus être confrontée à la déception :

– Te entiendo, yo también desistí de la fotografía por razones más o menos similares. De hacerla, digo. Aunque de vez en cuando me doy un gustazo, y me zumbo cualquier expo, o aprieto el obturador de la cámara en aras de comprobar que no estoy aniquilada, que todavía puedo impresionarme³².

Déception face au réel une fois que la photo est prise ? Déception face au miroir déformant qu'est, en fin de compte, une photographie ? Peut-être faut-il simplement apprécier chacun des deux univers, réel et artistique, dans son contexte ? Peut-être ne s'agit-il pas tant d'essayer de les superposer, ou même de les confondre que de tirer plaisir de leur comparaison, de les faire co-exister ? Marcela l'exilée utilise d'abord la photographie pour construire sa réalité. Puis elle s'en défait, elle déconstruit l'artistique pour qu'il ne trouble plus sa relation directe avec une réalité qu'elle souhaite percevoir à l'état brut. Finalement, elle apprend à concilier une vision directe et une autre, parfois, à travers un objectif. La distance qu'elle prend alors n'est plus celle de la fuite, mais l'espace qui permet que deux univers se côtoient dans ses yeux.

31 Les citations sont tirées de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, édition Poche, Paris, Gallimard, 1965, p. 49.

32 C.N, p. 267.

Claire Chastain

La photographie dans *Café nostalgia* en devient presque un personnage tant sa présence est palpable. Compagne de Marcela sur le chemin qui la mène à son identité, à sa stabilité dans sa vie d'exilée. La photographie est un outil de compréhension du monde, également un témoin du mouvement d'attraction/répulsion qu'elle effectue le réel vis-à-vis de l'être en exil. L'ambiguïté du regard de Marcela à travers l'objectif dans sa première approche de la photographie, cette avancée sur le monde ou ce recul de la fuite, rappellent étrangement les portraits du peintre Modigliani, où l'on peut presque toujours observer un œil au regard tourné vers l'extérieur, et l'autre œil flou, brouillé (mais jamais vide d'expression), que le peintre définissait comme celui tourné vers l'intérieur de l'être. Finalement, Marcela choisit de regarder vers l'extérieur et d'enrichir ses pupilles d'une interprétation personnelle. Tout comme le roman enrichit son texte de ce genre artistique différent qu'est la photographie, qui ouvre un espace infini de réflexions propre à chaque lecteur, et qui lui confère, ainsi inséré au cœur de ses lignes, profondeur, densité, résonance, une autre « épaisseur » artistique. La photographie ... une métaphore de *Café nostalgia*.

Claire CHASTAIN
Université de Paris X - Nanterre