

**ARRET SUR IMAGE ET TEMPORALITE DANS
ONE WRITER'S BEGINNINGS, DE EUDORA WELTY**

*One Writer's Beginnings*¹ de Eudora Welty, publié en 1984, est un ouvrage hybride composé d'un récit autobiographique entrecoupé d'une quinzaine de photographies de famille. C'est la coexistence de ces deux systèmes de représentation qui a constitué le point de départ de cette étude : leur juxtaposition permet en effet de dégager un certain nombre d'analogies et de contrastes, parmi lesquels la présence d'effets visuels et une expression particulière de la temporalité, deux éléments qui en constitueront les axes essentiels. *One Writer's Beginning* conjugue différents types d'images (photographies et pauses visuelles) et différents types de temporalité : une temporalité liée au genre même du texte (récit autobiographique) et la double temporalité de la photographie (téléscopage de l'instantané et de l'histoire). C'est donc à travers ces composantes particulières que nous tenterons de définir le mode de

¹ *One Writer's Beginnings*. London : Faber & Faber, 1985 (publié pour la première fois aux Etats-Unis par Harvard University Press en 1984). Dans toutes les citations, c'est moi qui souligne, sauf indication contraire.

coexistence des deux formes d'expression que constituent le texte et l'image.

La présence des photographies au sein du texte produit un certain nombre d'effets particuliers qu'il convient de dégager. Tout d'abord, elles placent l'œuvre sous le signe d'une double fragmentation : du fait du temps fracturé, propre à la photographie (l'écoulement temporel y est en effet suspendu, saisi) et de la rupture qu'elles introduisent dans la séquence narrative. D'autre part, même si ces photographies s'imposent immédiatement dans l'œuvre, puisqu'elles s'en dégagent visuellement, leur statut reste incertain. En effet, leur présence est aussi une forme d'absence, dans la mesure où il s'agit d'images présentes de choses désormais absentes, ou encore selon l'expression de Barthes dans *La Chambre Claire* d' «image(s) vivante(s) de choses mortes»². Dualité paradoxale que Susan Sontag exprime en ces termes :

A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence.³

Ce clignotement constant entre présence et absence, entre apparition et disparition installe le texte dans un état de tension. C'est à ce point

² R. Barthes, *La Chambre Claire*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Éd. du Seuil, 1980., p. 123.

³ S. Sontag, *On Photography*. New York : Penguin Books, 1973, p. 16.

d'articulation qu'une brèche semble ainsi ouverte, que se dessine un manque.

Face à ces fractures multiformes engendrées par la photographie, quelle est la fonction de l'écriture? Prolonge-t-elle ces différents effets de fragmentation et de discontinuité, reproduit-elle d'autres formes d'arrêts sur image ou alors vise-t-elle, par des moyens à définir, à combler ce vide initial, et à reconstruire l'œuvre en un tout homogène et unifié?

Une brève mise au point sur la nature spécifique de l'image photographique s'impose tout d'abord. Rappelons cette remarque de Barthes dans *La Chambre Claire* :

[...] la photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la peinture.⁴

Mais il ajoute :

C'est précisément parce que la photographie est un objet anthropologiquement nouveau qu'elle doit échapper, me semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image.⁵

La photographie est un type d'image particulier. Dans le texte de Welty, elle est désignée sous le terme de «picture» ou encore de «photograph». La photographie n'est pas un tableau : elle peut même être perçue comme une forme d'anti-tableau, dans le sens où ses

⁴ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁵ *Ibid.*, p. 136.

composantes temporelles essentielles, l'instantanéité et l'histoire, sont étrangères au tableau. Cependant, la référence à la peinture peut nous apporter un certain nombre de définitions négatives. Ainsi, je souhaiterais dans un premier temps définir la nature de ces images photographiques et dégager les effets produits par leur présence au sein du texte, pour ensuite tenter de cerner la spécificité de l'écriture face à la photographie.

Eudora Welty a toujours marqué un intérêt soutenu pour la photographie et les arts plastiques. Son œuvre de fiction présente différents types d'artistes parmi lesquels figure un photographe itinérant (personnage qui apparaît dans la nouvelle *Why I live at the P. O.*⁶). Rappelons que, bien avant la parution de sa première nouvelle, elle fut elle-même photographe pendant la Grande Dépression. Ses photographies de reportage — que l'on peut rapprocher de celles de Walker Evans dans *Let us now Praise Famous Men*⁷ — ont été réunies dans un album intitulé *One Time, One Place : Mississippi in the Depression*⁸. Si elles présentent avant tout un intérêt documentaire, elles constituent également une phase essentielle dans l'élaboration de la vision de l'écrivain. Dans *One Writer's Beginnings*, elle affirme :

⁶ E. Welty, *Why I live at the P. O.*, in *A Curtain of Green and Other Stories*. New York : Harcourt, Brace and Co, 1936.

⁷ W. Evans, *Let us now Praise Famous Men*. Boston : Houghton Mifflin & Company, 1939.

⁸ *One Time, One Place : Mississippi in the Depression*. New York : Random House, 1971.

With the accretion of years, the hundreds of photographs — life as I found it, all unposed — constitute a record of that desolate period ; but most of what I learned for myself came out of the *taking* of the pictures.

[...] It had more than information and accuracy to teach me.
[...] Photography taught me that to be able to capture transience, by being ready to click the shutter at the crucial moment, was the greatest need I had. (p. 84)

Ainsi, la pratique de la photographie lui donne, pour reprendre une formule de Georges Poulet, dans ses *Etudes sur le temps humain*, «une mesure de l'instant»⁹. L'ensemble des photographies reproduites dans le texte représentent des instants particuliers, des moments-clé, des points de repère qui jalonnent un itinéraire personnel. Rappelons en effet que le texte se présente sous la forme d'un triptyque : «Listening / Learning to see / Finding a voice.» Cette subdivision rappelle celle des *Mots* de Sartre (lire / écrire)¹⁰, mais elle met davantage l'accent sur la notion de parcours, ou même de quête. Ainsi, les photographies constituent une forme d'inscription biographique : elles renvoient à un «avoir-été-là» et se caractérisent par leur pouvoir d'authentification, par ce que Barthes appelle «leur force constative», qu'il définit ainsi :

[...] La photo possède une force constative, et [...] le constatif de la Photographie porte, non pas sur l'objet mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la

⁹ G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, vol. 4, *Mesure de l'instant*, Paris: Éd. du Rocher, 1968.

¹⁰ J.-P. Sartre, *Les mots*. Paris : Gallimard, 1964.

Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation.¹¹

La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. [...] Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des «chimères». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a une double position conjointe : de réalité et de passé.¹²

C'est précisément cette double position conjointe de réalité et de passé que je souhaiterais mettre en évidence : ces deux aspects semblent de nature à définir les photographies de *One Writer's Beginnings*.

De réalité, tout d'abord. Dans la mesure où le recueil est composé de photographies de famille, portraits individuels, ou photos de groupe (faisant figurer trois générations différentes), elles ont avant tout une valeur de témoignage. Elles désignent nettement une évolution : on passe en effet d'une première photo de Eudora enfant, faisant ses premiers pas, à Eudora devenue écrivain. De ce fait, une première lecture possible de *One Writer's Beginnings* consisterait précisément à suivre ce parcours fléché en considérant ces photographies comme illustrations de certains passages — elles seraient ainsi intercalées progressivement au fil du récit. Première version, donc, du rapport entre le texte et l'image. La première photographie du recueil date de 1910, la dernière de 1941. Fausse progression chronologique cependant, car cette série est

¹¹ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 138-139.

¹² *Ibid.* p. 20.

entrecoupée par un certain nombre de retours en arrière, tels que cette photographie de 1903 représentant les parents de Eudora avant leur mariage, avec la légende suivante : «Chestina Andrews and Christian Welty in West Virginia, in courtship days, c. 1903». L'ordre de cette présentation traduit assez fidèlement la conception que Welty se fait de la temporalité. Perception toute subjective qu'elle évoque en ces termes dans *One Writer's Beginnings* :

The events in our lives happen in a sequence in time, but in their significance to ourselves they find their own order, a timetable not necessarily — perhaps not possibly — chronological. (pp. 68-69)

Si une telle lecture est possible, elle comporte toutefois certains risques : tout d'abord elle ne tient pas compte du fait que les photographies ne sont pas intercalées, illustrant tel ou tel passage du texte mais toutes regroupées entre les deux premières sections, formant une unité qui semble presque rivaliser avec le texte écrit. Mais encore et surtout elle a tendance à masquer toute tension entre le texte et l'image, et donc à effacer le heurt entre les différentes temporalités mises en jeu. En d'autres termes, une telle lecture ne prend pas en charge le fait que la photographie est le lieu de multiples télescopages, parmi lesquels le télescopage entre le temps et l'espace. En effet, la photographie se situe au croisement d'un axe temporel et d'un axe spatial : c'est un temps mis en image, et donc devenu pur espace, c'est encore un lieu de mémoire.

De ce fait, la mise à plat que constitue l'assimilation de la photographie à une fonction d'illustration semble réductrice. Ce rapport nécessaire entre temps et photographie est représenté, comme refiguré, sur certaines photos en particulier : ainsi, par exemple, la première photographie du recueil représente Eudora tenant à la main la montre-gousset de son père. Une autre photographie représente l'une des multiples horloges de la maison grâce auxquelles Eudora Welty acquit dès son plus jeune âge le sens de la temporalité. Cette photographie renvoie directement à l'ouverture du livre :

In our house on North Congress Street in Jackson, Mississippi, we grew up to the striking of clocks [...] we all of us have been time-minded all our lives. This was good at least for a future fiction writer, being able to learn so penetratingly, and almost first of all, about chronology. (p. 3)

Lieu de télescopage entre le temps et l'espace, la photographie est aussi le lieu de télescopage entre le présent et le passé. Position conjointe de réalité et de *passé*, affirmait Barthes. Ce passé de la photographie est d'une nature complexe : le passé de la prise de vue n'a de sens que par le présent de la perception. Puisqu'elle effectue une coupe immobile dans le temps, la photographie n'a pas de véritable épaisseur temporelle, mais elle est porteuse de temporalité du fait de l'histoire à laquelle elle renvoie, et de la durée que désigne la distance entre le présent et ce moment du passé.

Dans le cas de *One Writer's Beginnings*, les photographies renvoient à un passé dont les bornes sont nettement limitées, elles désignent une tranche de vie, ou encore une «tranche de temps», «a slice of time»¹³ selon l'expression de Susan Sontag. En effet, l'ensemble des photographies évoquent une période située entre 1903 et 1941 : elles s'étalent donc sur une quarantaine d'années. Le livre s'arrête lorsque Eudora est devenue écrivain, en 1941. Dans la mesure où cet ouvrage a été publié en 1984, cette rupture en 1941 fait de l'œuvre une demi-autobiographie ou encore une tranche autobiographique.

Et pourtant, même si la photographie semble saisir un instant précis du passé et le cerner dans un cadre clos, elle comporte toujours une dimension de mystère et d'opacité, comme si quelque chose résistait à cette représentation statique. C'est en ce sens que Susan Sontag déclare :

The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers on each moment the character of mystery. [...] the camera's rendering of reality must always hide more than it discloses.¹⁴

Outre les personnages, tous les détails qui, à travers ces photographies s'offrent au regard (vêtements, voitures, jouets, jusqu'aux

¹³ S. Sontag, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

poses photographiques elles-mêmes) désignent une époque révolue et plongent ainsi le texte dans un état nostalgique. Comme l'affirme encore Susan Sontag :

Photographs actively promote nostalgia. Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are, just by virtue of being photographed, touched with pathos ... All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.¹⁵

La photographie nous rappelle que le temps s'est écoulé, qu'il s'écoule encore, ce qui est une autre façon de nous dire que nous sommes mortels. L'arrêt sur image est une forme d'arrêt de mort ; la photographie désigne ainsi toujours un vide. A la fois présente et absente, elle finit par n'être nulle part. Dualité impossible qui est précisément le propre de l'état nostalgique, ainsi que l'exprime Jankélévitch dans *L'Irréversible et la Nostalgie* :

La nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent. [...] Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, deux fois présent et deux fois absent [...].¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*. Paris : Aubier-Montaigne, 1963, p. 346.

Si la photographie est une sorte de voile qui dissimule et révèle tour à tour le passé, elle peut aussi apparaître comme un écran, mettant en scène une réalité précisément trop réelle, trop crue pour permettre un dépassement, un prolongement imaginaire.

Opacité, oscillation constante entre apparition et disparition, double temporalité insaisissable : tous ces éléments semblent marquer un rapport étroit entre la photographie et le *manque*. La photographie désigne une vacance où le monde est à recomposer. L'élaboration d'une voix, d'une écriture peut alors apparaître comme le détour nécessaire pour redonner corps à ce passé mis en images. Ce qui semblerait alors mettre en évidence une sorte d'effet-retard de la photographie : de même que l'instant auquel elle renvoie nécessite une prise de distance pour être pleinement saisi, la photographie exige d'être prolongée par d'autres formes d'expression pour accéder à son plein achèvement.

Comment s'effectue cette résurrection du passé par l'écriture ? Est-ce par une forme d'imitation de certaines techniques propres à la photographie (par le prolongement de ses fractures et de ces découpages) ou à l'inverse, par des effets de contraste visant à restituer une version continue du monde ?

Certains dénominateurs communs aux deux modes de représentation permettent la mise en évidence d'analogies et d'oppositions. Nous retiendrons notamment l'utilisation du cadre, la présence d'effets visuels, et une expression particulière de la temporalité. Dans une nouvelle intitulée *A Memory*, un des personnages évoque une certaine forme d'observation de la réalité :

Ever since I had begun taking painting lessons, I had made small frames with my fingers to look out at everything.¹⁷

Cette technique de découpage du réel en tableaux successifs opère tout au long du texte, lui conférant ainsi un caractère sinon pictural, du moins visuel. Tout se passe comme si le texte effectuait à la fois une forme de cadrage et de mise au point sur quelques images en particulier qui se trouvent ainsi extraites, prélevées de la trame narrative. Le cadre représente ainsi une forme de clôture à l'abri de laquelle un fragment de réalité peut être dégagé, isolé, serti ; il constitue aussi un moyen de saisir une vision. C'est en ces termes qu'elle définit la fonction du cadre :

"Do you recognize the close alliance of photography and fiction writing *in your use of frame* ?"

"A frame is fundamental to both, for me. I was conscious of that when I was getting my pictures ... I knew I needed a frame. Well, when I took art from Mrs Hull (Marie Hull, a Jackson painter and a teacher) she taught us that device : framing with your fingers. Studying drawing and painting

¹⁷ *A Memory*, in *A Curtain of Green and Other Stories*, op. cit, p. 75.

made me aware in writing a story of framing your vision, as a way toward capturing it."¹⁸

Ainsi, le récit s'arrête ainsi tour à tour sur les illustrations de ses livres d'enfant, sur les lettres échangées entre les différents membres de la famille (certaines d'entre elles étant d'ailleurs reproduites dans leur intégralité), ou encore sur différentes esquisses exécutées pendant ses leçons de dessin.

Le monde s'organise en images, ce qui semble définir une perception entièrement visuelle du réel :

"Has your interest in painting and photography in any way paralleled your writing techniques?"

"[...] I suppose they're all aspects of the visual mind. I see things in picture. I'm not anything at all of a painter. I love painting. I have no talent for it. The only talent I have - for writing, I was blessed with it - *is quite visual*. And anything I imagine in what I read or write, *I see it*."¹⁹

Loin de constituer les éléments interchangeable d'une forme de catalogue, toutes ces images constituent d'autres points de repère, de nouvelles étapes dans la quête d'une vision. Ainsi, par exemple, les sévères pancartes de la bibliothèque portant pour unique mention

¹⁸ Entretien avec Hunter Cole et Seetha Srinivasan, *New York Times*, 22 octobre 1989.

¹⁹ C. T. Bunting, «The Interior World : In interview with Eudora Welty» in *The Southern Review*, 8, Autumn 1972, p. 125.

«Silence» sont peut-être à relier à la naissance de cette voix intérieure qu'elle évoque en ces termes :

[...] there has never been a line read that I didn't *hear*. As my eyes followed the sentence, a voice was saying it silently to me. (pp. 11-12)

Le texte met également en évidence une autre image, peut-être la plus délibérément métaphorique de toutes : il s'agit de l'arbre généalogique de la famille. Tout comme le texte lui-même, l'arbre généalogique regroupe des éléments fragmentaires, partiels, pour en faire jaillir unité et continuité :

The massed whole had the look, at that time to me, of a children's puzzle in which you were supposed to find your mother. (p. 50)

Enfin l'une des dernières images à figurer dans le texte exprime tout le travail que l'écriture effectue sur la temporalité : il s'agit d'un panneau en bois peint à la main, aperçu le long de la voie ferrée, du train qui l'emporte loin de Jackson, portant la mention «where will YOU Spend Eternity ? Ce petit fragment d'espace est à la fois serti dans un cadre et ouvert sur l'infini. Il associe ainsi instantanéité et éternité, exprimant une double temporalité qui rappelle celle de la photographie sans toutefois s'y identifier (la dimension historique étant en effet exclue). Ainsi, le réel découpé en morceaux choisis, juxtaposés les uns aux autres, transforme

l'œuvre en un véritable patchwork, renforçant au sein du texte un effet de discontinuité analogue à celui produit par la présence des photographies.

Or, déclare Georges Poulet dans *L'espace proustien* :

[...] la juxtaposition est le contraire du mouvement. C'est un assemblage d'objets qui restent à leur place, en des lieux fixes [...]

Dans la juxtaposition, aucune distance n'est franchie, aucun renversement de situation n'est accompli, aucune unification comme aucune multiplication ne sont réalisées. Tout simplement les choses qui existent se contentent de poursuivre leur existence les unes près des autres, sans se rapprocher comme sans se repousser.²⁰

Dans le cas de *One Writer's Beginnings*, cet effet de juxtaposition et d'éclatement est contrebalancé par la structure même de l'œuvre. Une certaine continuité s'établit, sous la forme de la progression indiquée par la subdivision du texte. On passe d'une première phase («Listening») où les images sont reçues de manière presque passive, à une seconde phase où le regard apprend à se poser («Learning to See»), puis à la phase finale où les images sont alors créées («Finding a Voice»). En outre, la présence multiforme de ces images appelle la mémoire visuelle du lecteur, et introduisent de ce fait une forme d'unité dans l'œuvre. Il n'y a pas d'évanouissement successif des images, mais au contraire une élaboration finale mise en place par un système de renvois, de rappels, à la fois entre le texte et l'image, puis entre les différentes images. Certains

²⁰ G. Poulet, *L'espace proustien*, Paris : Gallimard, 1963, pp.118-119.

passages du texte font directement écho aux photographies : ainsi, le récit de voyage qui figure dans la dernière section est annoncé par la photographie de la voiture sous-titrée «Ferrying the Kentucky, family car trip to West Virginia and Ohio, in the Oakland car». La référence est parfois plus allusive : la lecture du texte se transforme alors en un jeu d'identification des différents personnages des photographies. Ces renvois explicites ou allusifs aux photographies sont parfois l'occasion de descriptions qui constituent de véritables tableaux littéraires (parfaites scènes de genre dans le cas de portraits de famille par exemple). Ces tableaux confèrent au texte un nouveau type de temporalité : loin de reproduire l'instant photographique, ils introduisent dans le texte une forme de durée.

Outre ces tableaux traditionnels, le texte présente différentes projections imaginaires : on passe ainsi du visuel à la vision, c'est-à-dire du simple repérage à la création d'images. C'est à ce point d'articulation que s'élabore le passage entre *Learning to See* et *Finding A Voice*. Le caractère visionnaire du regard de Welty s'applique au langage lui-même qui se transforme en images, phénomène que décrit Barthes dans *Barthes par lui-même* :

J'ai une maladie : je vois le langage. Ce que je devrais simplement écouter, une drôle de pulsion, perverse en ce que le désir se trompe d'objet, me le révèle comme une

vision (...) L'écoute dérive en scopie : du langage je me sens visionnaire et voyeur.²¹

Tout d'abord, ce sont les lettres de l'alphabet qui s'échappent de leur cadre d'origine et s'animent d'une vie propre, se métamorphosent en images : ainsi, la lettre P de Practise, inscrite sur les partitions de musique par son professeur de piano se transforment en figures félines :

[...] when she wrote "Practise" on my page of sheet music she made her "P"... a cat's face with a long tail. (p. 100)

Welty se déclare sensible au langage dans sa matérialité : «In my sensory education, I include my physical awareness of the *word* » (p. 10).

Ainsi, le mot «moon» devient symbole de circularité et de plénitude :

[...] for the first time it met my eyes as a globe. The word "moon" came into my mouth as though fed to me out of a silver spoon. Held in my mouth the moon became a *word*. It had the roundness of a Concord grape Grandpa took off his vine and gave me to suck out of its skin and swallow whole in Ohio. (p. 10)

Et par un effet de mimétisme, le récit de cette révélation se gorge de multiples O : globe, word, mouth, moon, spoon, roundness, Concord, swallow, whole, Ohio. On en compte 27 sur 64 mots. Ce qui constitue une

²¹ Roland Barthes *par Roland Barthes*. Paris : Éd. du Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1979. p. 164.

nouvelle forme d'effet visuel dans le texte. Cet épisode particulier renvoie à un autre passage du texte où figurent à la fois le soleil et la lune. Enfant, elle croyait que le soleil et la lune se levaient respectivement à l'Est et à l'Ouest et se croisaient dans le ciel lorsqu'elle avait les yeux tournés. C'est ainsi que dans l'une de ses nouvelles, elle avait placé la lune à l'envers, composant ainsi un tableau un peu surréaliste qui lui avait valu cette réflexion d'un critique :

Always be sure you get your moon in the right part of the sky. (p. 11)

Cette vision toute personnelle du cosmos confirme que la projection imaginaire élaborée à partir du mot compte davantage que la réalité objective à laquelle il renvoie. Ici, les composantes qui définissent la photographie sont inversées : le pouvoir d'authentification s'efface au profit du pouvoir de représentation. Les images ne sont plus des certificats de présence, mais l'expression d'une vision personnelle.

Cette association entre les mots et l'image se prolonge au fil du texte. Tout comme les lettres de l'alphabet, les mots se métamorphosent en images. Le mot «impressionable», par exemple est associé à l'idée de dégringolade. Sa mère lui ayant interdit la lecture d'un livre dans lequel Elsie, l'héroïne, tombe de son tabouret de piano après de longues heures de piano forcé, elle justifie en ces termes son refus :

"You are too impressionable, dear", she told me. "You'd read that and the very first thing you'd do, you'd fall off the piano stool". "Impressionable" was a new word. I never hear it yet without the image that comes with it of falling straight off the piano stool. (p. 29)

Paradoxalement, le cinéma muet contribue également à l'élaboration de ce système d'associations entre le texte et l'image (association entre les images de l'écran et leur sous-titres) :

The silent movies were a source also of words that you might have never learned anywhere else. You read them in the captions. "Jeopardy for example I got to know from "Drums of Jeopardy" with Alice Brady who was wearing a leopard skin, a verbal connection I shall never forget. (p. 36)

Ce système d'associations met en évidence une technique de *superposition* qui confère au texte une temporalité nouvelle, aux antipodes de la linéarité discontinue de la juxtaposition. Elle vise en effet à relier les instants séparés, et de ce fait à transformer une série de fragments en un tout unifié, et du point de vue temporel une série d'instantanés en une durée.

Cette superposition d'images peut se fonder sur un mot, une situation particulière. Ainsi, lorsque Eudora fait ses gammes au piano, assise sur un tabouret, dans le salon familial, la scène lui rappelle inévitablement celle de sa mère, assise sur un autre tabouret, dans une étable, trayant la vache Marguerite. (Rapprochement un peu incongru qui mérite un bref détour

explicatif : afin de pouvoir offrir un piano à Eudora, sa mère avait dans un premier temps acheté une vache, qu'elle trayait elle-même, et dont le lait était revendu aux gens du voisinage.) :

While I sat on the piano stool practising my scales, I imagined my mother sitting on her stool in the cowshed, her fingers as rhythmically pulling the teats of Daisy. (p. 61)

Cette superposition de deux réalités de nature radicalement différente peut être interprétée comme une démarche visant à abolir les distances spatiale et temporelle. Mais elle peut également faire surgir le décalage, le vide, l'absence. Welty évoque ainsi une soirée passée au théâtre, en compagnie de son père, soirée à laquelle sa mère avait renoncé pour lui offrir sa place. Soudain, se superpose à la scène de théâtre l'image de sa mère restée seule à la maison. La vision s'égaré entre les deux tableaux, l'un réel, l'autre imaginaire, sans résolution possible :

I'd be sitting beside my father at this hour beyond my bedtime carried away totally by the performance, and then suddenly the thought of my mother staying home with my sleeping younger brothers, missing the spectacle at this moment before my eyes, and doing without all the excitement and wonder that filled my being, would arrest me and I could hardly bear my pleasure for my guilt. (p. 19)

L'absence qui jaillit alors n'est pas assimilable à celle qui se dégage de la photographie. En effet, même si les images superposées sont de nature divergente, elles se trouvent instantanément rapprochées par

l'opération de la mémoire, puis dans leur transposition écrite. La résurrection du passé est donc achevée par l'écriture qui transforme rétrospectivement une série d'épisodes disparates et intermittents en un ensemble unifié et continu. Et c'est en ces termes que Welty définit la mémoire à l'origine de cette élaboration :

It is our inward journey that leads us through time — forward or back, seldom in a straight line, most often spiraling. Each of us is moving, changing, with respect to others. As we discover, we remember, remembering, we discover [...] (p. 102).

The memory is a living thing — it too is in transit. But during its moment, all that is remembered joins, and lives — the old and the young, the past and the present, the living and the dead. (p. 104 et dernière)

C'est peut-être à la lumière de cette figure de spirale et de cette définition de la mémoire évoquées par Welty, que l'on peut interpréter le montage de la couverture du livre qui figure dans l'édition anglaise, Faber & Faber²². La superposition de deux photographies extraites du recueil qui figure dans l'œuvre peut-être perçue comme une figure de la mémoire. L'une de ces photographies représente Eudora enfant en compagnie de ses deux frères, tous trois dans la brouette de leur grand-père de l'Ohio ; l'autre représente Eudora devenue écrivain. Association du passé et du présent, de la répétition et du progrès, cette superposition dessine une *évolution spirale*. Un autre épisode, plus troublant, peut apparaître

²² *One Writer's Beginnings, op. cit.*

comme une variation sur le thème de la spirale, spirale descendante cette fois, associant répétition et vertigineuse plongée dans un lointain passé. Il s'agit de l'épisode où Eudora retrouve les négatifs de photographies prises par son père avant son propre mariage et dont le développement est une véritable révélation :

Just this past summer, in some effects of my father's, I came across photographic negatives I'd never seen — even their size was different from all those he made of our family. I had them printed and found before me scenes of unfamiliar places — city streets and buildings and tram cars and docksides, public parks with running children who seemed in costume. (p. 97)

Parfait exemple de ce que Barthes appelle l'extase photographique «mouvement proprement révélateur qui retourne le cours de la chose²³». Un peu à la manière de *Blow up* d'Antonioni, le tirage photographique est le révélateur d'une réalité insoupçonnée. Il fait jaillir un sentiment d'étrangeté, de stupéfaction même qui exacerbe en nous le sens de la temporalité, ou encore de l'histoire. Etat que l'on peut rapprocher de celui que décrit Barthes découvrant d'anciennes photographies de sa mère :

Pour beaucoup de photos, c'était l'histoire qui me séparait d'elle. L'histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés? Je lisais mon inexistance dans les vêtements que ma mère avait portés avant que je puisse me souvenir d'elle.²⁴

²³ R. Barthes, *op. cit.*, p. 183.

²⁴ *Ibid.*, p. 100

Le temps où ma mère a vécu *avant moi*, c'est ça pour moi, l'Histoire [...] Aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même.²⁵

Cet épisode semble confirmer le fait que le support photographique est nécessaire à l'amorce d'une résurrection du passé. La photographie représente ici une somme globale d'impressions que l'écriture prolonge, approfondit, et transforme ensuite.

Une dernière figure spirالية semble enfin apparaître lors de l'évocation d'un voyage, perçu différemment par Eudora et par son père :

Side by side and separately, we each lost ourselves in the experience of not missing anything, of seeing everything [...] But of course it was not the same experience : what was new to me, not older than ten, was a landmark to him. (p. 73)

Interviennent donc dans cette description, les notions mêlées de linéarité et de circularité qui définissent une évolution spirالية. D'autre part, les voyages possèdent une unité propre, ce sont des points de repère, des moments de révélation :

The trips were *wholes* unto themselves. They were stories. Not only in form, but in their taking on direction, movement, development, change. They changed something in my life : each trip in particular made its particular revelation. (p. 68)

²⁵ *Ibid.*, p. 102.

That kind of travel made you *conscious of borders* ; you rode ready for them. Crossing a river, crossing a county line, crossing a state line ... you could draw a breath and feel the difference. (p. 44)

C'est sur ce dernier épisode que je souhaiterais m'arrêter, afin de tenter de le rapprocher de la problématique de l'arrêt sur image dans *One Writer's Beginnings*. Après chaque voyage, qui constitue une sorte de parenthèse hors du temps réel du retour à la maison, le père remet littéralement les pendules à l'heure : ainsi, le temps pétrifié se remet en marche, la durée reparaît. De manière analogue, les photographies peuvent apparaître comme des moments d'arrêt, limités, sertis, extra-temporels, à partir desquels peut se recomposer une forme de durée.

Dans le cas de *One Writer's Beginnings*, c'est bien d'une recomposition temporelle qu'il s'agit, puisque l'écriture conjugue les techniques de juxtaposition et de superposition. Consciente des *limites* de l'image dans tous les sens du terme (à la fois son cadre et son insuffisance), Welty évoque la nécessité de recourir aux mots pour achever l'expression d'une vision particulière :

Making pictures of people in all sorts of situations, I learned that every feeling waits upon its gestures, and I had to be prepared to recognize this moment when I saw it. These were things a story writer needed to know. And I felt the need to hold transient life in *words* - there is so much more of life that only words can convey - strongly enough to last me for as long as I lived. The direction my mind took was a writer's direction from the start, not a photographer's or a recorder's. (pp. 84-85)

*

«There's so much more of life that only words can convey.» Cette affirmation qui figure dans les dernières pages du texte semble finalement indiquer une mise à distance de la photographie et même une certaine suprématie de l'écriture, comme si la photographie n'avait représenté qu'une phase transitoire, désormais révolue.

Et pourtant, les photographies demeurent, tenaces et énigmatiques. Quel sens faut-il donc, en fin de parcours, accorder à leur présence?

Plusieurs types d'hypothèses sont possibles :

Une première hypothèse consiste à envisager les photographies comme une forme de repoussoir, visant par effet de contraste à marquer la profondeur de l'écriture (par opposition donc à la photographie considérée alors comme un art de surface). Cette hiérarchie implicite (la photographie comme faire-valoir) ne tient pas compte du fait que la photographie informe et façonne en partie l'écriture, qui intègre certaines de ses composantes (fragmentation, rupture, effets visuels).

Une deuxième hypothèse consiste à retenir leur fonction de rappel : rappel de leur rôle d'amorce dans la quête de la voix de l'écrivain, et rappel de leur irréductibilité à une simple qualité d'illustration et de témoignage.

Enfin, en dernière hypothèse donc, on peut envisager cette présence de photographies comme le signe de l'impossible assimilation des deux

modes de représentation, et donc de leur nécessaire alliance. Conjuguer les deux formes, c'est aussi conjuguer toutes les figures de temporalité qu'elles expriment : c'est ainsi échapper à la fois à l'éternité factice de la photographie et la linéarité dévastatrice de l'écriture ; à l'inverse, c'est une manière de jouer avec les différentes dimensions temporelles telles que l'instantanéité, la durée et l'histoire. Jouer ainsi sur les deux tableaux, c'est une manière de jouer sur toutes les figures du temps.

Cette oscillation entre les deux modes d'expression semble réapparaître dans l'œuvre de Welty envisagée dans son ensemble. En effet, *One Writer's Beginnings* s'annonçait comme un livre somme, s'achevant sur la naissance de l'écriture, lorsque l'écrivain avait enfin trouvé sa voix. Or, Eudora Welty a récemment publié un nouvel album de photographies (intitulé très sobrement *Photographs*, paru en mai 1989). Ce retour à la photographie pose à son tour problème. S'agit-il pour Welty de retrouver un état émotionnel qui n'est peut-être pas directement verbal, ou, à l'inverse de créer des photographies d'un type nouveau, enrichies, nourries par la technique de l'écriture : des photographies à déchiffrer, en quelque sorte, comme des textes? La question reste posée.

De l'image au texte, du texte à l'image, ainsi s'effectue le parcours de l'écrivain, et notre lecture de *One Writer's Beginnings*. «One cannot read a book, one can only reread a book», affirme Nabokov dans *Lectures on Literature*. Cette formule générale se révèle particulièrement pertinente

dans le cas de *One Writer's Beginnings* puisque la photographie et l'écriture s'éclairent, se répondent et se confèrent une intelligence réciproque. L'oscillation entre le texte et l'image dessine ainsi un mouvement perpétuel qui est peut-être le dernier signe d'une victoire remportée sur l'ordre du temps.

Géraldine CHOUARD