



**HAL**  
open science

## L'épreuve de l'épreuve

Montémont Véronique

► **To cite this version:**

Montémont Véronique. L'épreuve de l'épreuve. Carole Andriot-Saillant. Paroles, langue et silence en héritage, Presses de l'université Blaise Pascal, pp.371-384, 2008, Littératures. hal-00419216

**HAL Id: hal-00419216**

**<https://hal.science/hal-00419216>**

Submitted on 22 Sep 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *L'épreuve de l'épreuve*

« Je ne suis pas sûre que l'inconscient connaisse la mort, seulement la séparation ».

Lydia Flem, *Lettres d'amour en héritage*.

### **1. La transmission photographique**

La notion d'héritage implique une dimension matérielle et immatérielle tout à la fois : le sens 1 du TLF insiste sur le caractère concret, la transmission de propriété (« Patrimoine que laisse une personne à son décès ; patrimoine recueilli par voie de succession ») tandis que le sens B évoque, dans une indétermination prudente, « ce qui est transmis par les générations précédentes, ce qui est reçu par tradition ». Nous n'évoquerons pas ici la transmission orale de la culture familiale, qui malgré son apparente évidence, n'est pas forcément la plus naturelle qui soit, mais nous intéresserons aux traces matérielles dans lesquelles se déposent, *nolens volens*, les strates de la mémoire intergénérationnelle. Les modes de consignation en sont nombreux et utilisent tous types de supports écrits : dès le XVI<sup>e</sup> siècle, on trouve la trace de *livres de raison*, registres familiaux dans lesquels sont inscrits les comptes, ou les naissances, mais aussi certains événements de la vie quotidienne<sup>1</sup>. Les journaux intimes prennent le relais, intégrant dans les écrits personnels des données relevant davantage de la sphère privée, comme les relations sociales, les goûts artistiques ou les sentiments. Le travail effectué par l'Association pour l'Autobiographie, depuis sa fondation en 1991<sup>2</sup>, a contribué à pérenniser cette littérature dont une grande partie demeure grise, car elle n'est dans bien des cas pas destinée à la publication, ni même à une sortie hors du cercle familial.

A ces traces scripturales, incluant mémoires et correspondances, mais qui passent également par des supports plus banals, comme les agendas ou les cahiers de recettes de cuisine, il faut ajouter, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le patrimoine photographique. Rappelons que la photographie, à ses débuts, s'est rapidement tournée vers l'art du portrait : moins onéreux que la location des services d'un artiste peintre, le portrait photographique permettait aux familles bourgeoises, voire aux classes populaires, de concurrencer l'aristocratie dans le souci de se faire *représenter*, tant matériellement que socialement. La modernisation des appareils, avec en particulier la création du Kodak en 1888, la portabilité croissante des équipements, la baisse de leur coût et leur large diffusion ont en l'espace de quelques générations fait de la photographie l'un des plus populaires des médias<sup>3</sup> et l'ont solidement ancrée dans la culture familiale du XX<sup>e</sup> siècle. L'album photo en devient la pièce maîtresse, parfois au détriment des supports écrits : le texte n'y subsiste parfois qu'à l'état de légende, au verso, pour dater et identifier, lorsque l'on y pense. En littérature, à compter du *Roland*

---

<sup>1</sup> Pour une mise en relief de l'importance historique et historiographique des livres de raison, voir Michel Cassan, « Les livres de raison, invention historiographique, usages historiques » in Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (dir.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, PUPS, 2005. M. Cassan en a édité un spécimen particulièrement représentatif, celui des livres de la famille Malliard : *Une famille briviste au XVI<sup>e</sup> siècle*, Editions les Monédières, Treignac, 1996.

<sup>2</sup> <http://sitapa.free.fr>. L'Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique accueille et recueille les textes autobiographiques, les indexe et les met à disposition des lecteurs désireux de les consulter. Toutefois, les modalités de dépôt des textes à l'APA permettent de les assortir de clauses de réserve, de manière à garantir aux déposants la confidentialité de leurs écrits. L'APA publie une revue, *La Faute à Rousseau*, à raison de trois numéros par an.

<sup>3</sup> Voir Quentin Bajac, *La photographie. L'époque moderne*, Gallimard, « Découvertes », 2005.

*Barthes par Roland Barthes*, la photographie a su prendre sa place aux côtés des textes, au point que Gilles Mora a pu créer le néologisme de « photobiographie » pour désigner l'interpénétration des deux modes d'expression<sup>4</sup>. Il existe divers degrés de proximité, d'assimilation et de mélange entre ces deux registres sémiotiques hétérogènes que sont le langage et l'image ; mais en tout état de cause, il semble légitime d'évoquer une ressaisie du matériau photographique par l'écriture, qui l'agglomère à son discours héréditaire pour le légitimer, le compléter ou l'approfondir. Nous tenterons ici de préciser, en examinant plusieurs textes autobiographiques prenant en compte des photographies de famille, comment cet assemblage complexe peut être reçu en tant qu'héritage, et ce qu'il laisse filtrer, au juste, du passé qu'il dit représenter.

## 2. L'épreuve de l'épreuve

Dire son histoire en images, dire l'histoire de ses images de famille semble être une démarche de plus en plus prise en compte par les écrivains et plasticiens contemporains : nous évoquerons ici Marie Desplechin, Lydia Flem, Anny Duperey et Dorothy Allison, mais Georges Perec, Roland Barthes, Hervé Guibert, Hubert Lucot, François Bon, Jacques Roubaud, Sophie Calle, Raymond Depardon ou Christian Boltanski pourraient tout aussi bien retenir notre attention. L'immersion qui est la nôtre dans une société où les représentations iconiques sont surmédiatisées explique sans doute l'insistance que met l'image à s'infiltrer dans le texte. Mais c'est surtout l'existence des photographies, démocratiques par excellence, leur matérialité même qui force la porte du discours autobiographique : comment se priver, pourquoi se priver de ces témoins qui constituent souvent, à défaut de journaux intimes ou d'échanges épistolaires, la seule trace de l'écume du passé ? C'est peut-être à cause de ce caractère unique, presque testamentaire, que la prise de contact avec les albums peut se révéler difficile.

Pour Anny Duperey, l'épreuve est d'autant plus sévère qu'elle a perdu ses parents très jeune, dans des conditions particulièrement traumatisantes : alors qu'elle était âgée de huit ans et demi, elle a découvert leurs corps inanimés dans la salle de bains où ils avaient été victimes d'une asphyxie au monoxyde de carbone. Il ne lui est rien resté d'eux, sinon le travail photographique du père, Lucien Legras, travail dont elle sait qu'il existe mais qu'elle n'a jamais vu. A la faveur du déménagement de sa sœur, Anny Duperey se retrouve dépositaire des négatifs que « personne n'[avait] touchés depuis que les mains de [s]on père les avaient glissés dans leurs enveloppes de papier cristal »<sup>5</sup>. La simple confrontation matérielle avec l'objet est bouleversante ; celle avec le contenu demeure impossible. Anny Duperey enfouit le trésor photographique dans le tiroir d'une commode qui tient lieu de « sarcophage »<sup>6</sup> : il lui faut plusieurs années pour se décider à faire développer les photographies, et une année encore pour accepter d'ouvrir l'album où elles ont été soigneusement rangées, ce qui va déclencher une quête mémorielle de plus de deux ans et débouchera sur la publication du *Voile noir*. Même réticence chez Marie Desplechin, pour qui, pourtant, la transmission s'est faite de manière plus naturelle et apaisée, de grand-mère à petite-fille :

J'ai gardé l'Album vert avec moi, j'ai veillé à ce qu'il reste dans mes affaires. Il était comme une responsabilité que j'avais prise vis-à-vis de ma grand-mère, de ma famille, de ma propre histoire. Il m'a suivie dans mes déménagements, mais je ne l'ouvrais

---

<sup>4</sup> Gilles Mora, « Manifeste photobiographique » [1983], repris in Danièle Méaux et Bernard Vray (dir), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 103-107.

<sup>5</sup> Anny Duperey, *Le Voile noir*, Seuil [1992], « Points », 1995, p. 14.

<sup>6</sup> *Id.*

jamais. J'avais assez à faire avec ma seule mémoire, avec les images que j'avais gardées de l'enfance. J'avais trop à faire. Trop d'histoires, trop d'images, pas de place pour l'Album vert.

Il attendait son heure. C'est ce que je me dis maintenant, c'est peut-être aussi ce que j'ai toujours pensé.<sup>7</sup>

Chez Dorothy Allison, en revanche, le geste semble soulever moins de réticences : il a été « préparé » par des années de consultation de la boîte de photographies en compagnie de sa mère et s'insère dans une culture familiale de la narration permanente, où les histoires que l'on (se) raconte sont à peu près le seul bien que l'on possède. Ce sont donc les photos que l'auteur, parmi les maigres effets maternels, réclame en guise d'héritage : « I thought was that the sewing bag was the only thing Mama had owned that I really wanted. Then I remembered the pictures »<sup>8</sup>. Vingt-quatre d'entre elles ont été reprises dans le texte d'inspiration autobiographique intitulé *Two Or Three Things I Know For Sure*, qui en contient plus d'une trentaine au total. Bien que l'auteur revendique dans cet ouvrage, qui a connu plusieurs mises en scène théâtrales et remaniements, un certain degré de fictionnalité, en particulier sur le plan onomastique (« the names of most family members have been changed »<sup>9</sup>), elle dresse à la fin du livre une liste détaillée de chaque image, où elle nomme précisément le personnage représenté, son identité — en réalité, les noms de la parentèle proche ont été conservés — et la date. Ici, la dimension documentaire est mise en avant, mais les légendes, loin d'être seulement informatives, sont centrées, du point de vue énonciatif, sur la relation que l'auteur tient à marquer avec les membres de sa famille : « Dorothy and the cousins, Granny, Uncle Brice »<sup>10</sup>.

Pour Lydia Flem enfin, la gestion du patrimoine photographique est enserrée dans une problématique plus vaste, celle de la mémoire des objets. En effet, les parents de l'auteur, rescapés du génocide juif, ont perdu leurs familles respectives durant la guerre, et ont répondu à la déportation et au massacre des leurs par une invraisemblable accumulation d'objets, de souvenirs, de papiers et de photographies. L'auteur se voit forcée, à leur mort, de pénétrer dans cette intimité avec le sentiment dérangeant de « bafouer toutes les règles de la discrétion »<sup>11</sup>. Au fur et à mesure de son exploration s'affirme, plus que le désir, le besoin de prendre connaissance de l'histoire familiale, tue, qui a précédé le passé concentrationnaire, lui-même peu évoqué. Lydia Flem, qui est psychanalyste, voit dans ce silence familial la source d'un malaise hérité, qui l'a conduite à combler les blancs par des fantasmes et des terreurs. Dans son cas, c'est l'absence pure et simple de certains documents héréditaires qui lui a fait prendre la mesure de l'effacement que le génocide a pu opérer sur certains êtres, en l'occurrence ses grands-parents : « Il n'y avait aucun lieu où se recueillir en leur mémoire. Pas d'archives, pas de photographies, pas de traces de leur vie »<sup>12</sup>. Les archives familiales qui ont survécu n'en acquièrent que plus de valeur : l'emblème en est sans doute la photo de l'arrière-grand-mère et de la grand-tante déportées, retrouvées dans le sac intact de la grand-mère. L'objet saute directement deux générations, car ce sont les mains de la petite-fille, l'ouvrant, qui suppléent le non-geste de sa mère, qui a laissé le sac intact dans un placard. Parfaite métaphore du silence de la génération rescapée, qui a accumulé les traces documentaires du massacre, a même été capable d'en porter témoignage auprès de

---

<sup>7</sup> Marie Desplechin, *L'Album vert*, Nicolas Chaudun, 2006, p. 8-9.

<sup>8</sup> « Je pensais que cette trousse à couture était le seul objet ayant appartenu à Maman que je désirais vraiment. Puis je me suis souvenue des photos. » Dorothy Allison, *Two or three things I know for sure*, Plume, New York, 1995, p. 17.

<sup>9</sup> « Les noms de la plupart des membres de la famille ont été modifiés. » *Ibid.*, p. 97.

<sup>10</sup> « Dorothy et les cousins, Grand-Maman, Oncle Brice », *ibid.*, p. 95.

<sup>11</sup> Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2004 p. 27.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 78.

générations plus jeunes, mais n'a pu se résoudre à en déposer le récit, sans doute jugé trop délétère, dans la mémoire de ses descendants directs.

### 3. Le silence de la photographie

La situation communicationnelle du récipiendaire de l'héritage photographique est particulière, en ce sens que l'image est la plupart du temps un témoin muet et qu'elle ne comporte pas toujours de légende. Et même dans ce cas, une bonne partie des visages de l'album court le risque de rester inconnue, car les descendance sont trop lointaines, dans le temps et l'espace, pour que l'on soit en mesure d'y reconnaître la parentèle. La photographie, comme l'a démontré Jean-Marie Schaeffer, est un dispositif plus qu'un résultat, mais un dispositif où l'information ne peut circuler selon une dynamique shannonienne, faute de rétroaction : elle n'a selon lui « d'existence que comme signe réceptif »<sup>13</sup>. Avant de s'approprier les photos de famille, il faut donc se livrer à un travail de recontextualisation, d'identification des personnes qui y figurent, faute de quoi le lien entre le *representamen* et l'image perçue, et partant, le lien de parenté, est perdu. Cette première étape est problématique : Marie Desplechin dit avoir failli céder au découragement, voyant que tous les visages des négatifs lui demeuraient inconnus : « J'ai presque acquis la certitude que je ne reconnaîtrai personne. Le temps a achevé son travail. Nous sommes séparés sans espoir de nous retrouver. Tous ces gens sourient sur une rive que je n'atteindrai jamais »<sup>14</sup>. C'est un détail — Barthes aurait dit : un *punctum* — qui sauve l'entreprise : la mandoline que Colette, la tante de l'auteur, tient à la main, et qui va l'inciter à relire les images une par une.

Le travail de l'héritier consiste entre autres à refaire ce geste que ses ascendants ont fait pour lui : donner un nom, savoir qui est qui. Anny Duperey commente longuement une photographie, représentant une réunion de famille ensoleillée, dans un texte qu'elle intitule « La famille dans le pré » : elle décrit chacune des personnes présentes par le lien de parenté qui les unit : « mon oncle », « mon cousin », « ma mère », « ma tante », puis énumère leurs prénoms « Paulette, Toinette, Ginette [...], et encore plus joli : Hortense Célestine pour ma grand-mère »<sup>15</sup>... Chez Dorothy Allison, la problématique d'identification est la même : la mère meurt avant d'avoir pris le temps de répertorier pour sa fille noms et dates. C'est donc la tante Bodine, après la mort de la mère, qui récite la litanie des identités : « Oh, that's your aunt Dot, your granny, and the boys, David and Dan. Your cousins Billie and Bobbie. Your uncle Brice... »<sup>16</sup>. Le geste onomastique, ici presque biblique, est le premier lien pour dire l'origine : origine des images, mais aussi origine de soi, puisque l'on recrée de la sorte son arbre généalogique, qui dans certains cas peut faire cruellement défaut<sup>17</sup>. Chez Lydia Flem en revanche, nul ascendant n'est là pour opérer l'identification du reste des archives photographiques. Au moment de vider la maison de ses parents après leur décès, leur fille se voit dans l'obligation de statuer sur le sort des images :

---

<sup>13</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Seuil, « Poétique », 1987, p. 69.

<sup>14</sup> Marie Desplechin, *op. cit.*, p. 27.

<sup>15</sup> Anny Duperey, *Le Voile noir*, p. 36.

<sup>16</sup> « Oh voici ta tante Dot, ta grand-mère, et les garçons, David et Dan. Tes cousins Billie et Bobbie. Ton oncle Brice... » *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>17</sup> On se souviendra que Perec avait nourri un projet quelque peu similaire, un vaste récit familial intitulé *L'Arbre*. Ce travail de mémoire aurait pris la forme d'un registre, où l'auteur tentait de reconstituer la généalogie et l'histoire de chacun des descendants de sa famille paternelle :

*Jacques et Estelle eurent Dany*

[...]

*Mon père est le beau-frère du frère du père de Dany*

*Le père de Dany est le beau-frère de la sœur de mon père*

*Ma tante est la femme de l'oncle de Dany.*

Georges Perec, cité par David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Seuil, « Biographie », 1994, p. 388.

[Q]ue faire des portraits de famille dont on avait oublié les protagonistes, qui demeuraient sans noms au fond d'un carton, orphelins non pas d'ascendants mais de descendants capables de les nommer (sans doute est-ce le sort qui nous attend tous), dont personne ne pourrait désormais noter à l'envers de la photographie pâlie le petit nom par lequel ils étaient connus ?<sup>18</sup>

Le récit de Lydia Flem, pose, d'une manière peut-être plus aiguë que les autres, la question de l'héritage d'un certain silence familial. La méconnaissance du patrimoine photographique est dans son cas en grande partie liée à l'absence de voix pour relayer les identités. Et cette absence résulte elle-même d'un contexte historique, la tragédie du Génocide, qui a abouti à l'extermination des ascendants collatéraux : l'« Histoire avec sa grande hache »<sup>19</sup>, comme l'écrivait Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, est passée par là. D'où un sentiment de vide qui cherche sa réparation dans l'appropriation d'un héritage matériel, dont les photographies sont un élément ambigu, à la fois évident et opaque.

#### 4. L'envers du décor

La photographie est un extraordinaire embrayeur autobiographique, en particulier au moment de la confrontation avec les images : celles-ci charrient, sans médiation langagière, la force émotive d'une représentation, dont on se prend, troublé, à penser qu'elle est un fragment du réel, qu'elle peut jouer le rôle d'une seconde naissance du souvenir, une « réactiv[ation de] notre passé personnel et familial »<sup>20</sup>. Dans certains cas, comme chez Marie Desplechin, la photo est le trait d'union entre les générations, le moyen comme le dit l'auteur de « bâtir un pont entre les ombres et moi ». Mais elle est aussi un réservoir fantasmatique où « le passé se ploie comme un mirage » : or M. Desplechin déclare « raffole[r] des mirages »<sup>21</sup> et va reconstruire ainsi le roman familial — roman par bien des aspects fort *romanesque* justement — de sa grand-mère. Chez Anny Duperey, cette quête de soi à travers autrui constitue la motivation du geste scriptural, qui se veut, chez elle, au départ, davantage un accompagnement qu'un récit autobiographique à proprement parler. En effet, l'auteur souhaitait, en entreprenant son livre, rendre hommage au travail photographique de son père et se borner à en livrer le commentaire : « Je voulais d'abord écrire sur ces photos, sur les photos simplement »<sup>22</sup>. Mais peu à peu, une autre motivation se fait jour : essayer de percer, à travers une stratégie d'observation minutieuse, et presque maniaque, le « voile noir », l'oubli opaque qui a enseveli les années d'enfance et privé l'auteur des souvenirs de toute la période qui a précédé la mort de ses parents. Plus de deux ans de travail d'écriture et de confrontation aux images ne permettront rien de tel<sup>23</sup>.

En revanche, le livre se transforme en déchiffrement passionné de l'envers de la photo, ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une « reconstruction hypothétique » de « l'intentionnalité du photographe »<sup>24</sup>, et l'on touche sans doute là à l'un des aspects les plus fondamentaux du rôle de la photographie dans la transmission de l'histoire familiale. Les albums livrent des

---

<sup>18</sup> Lydia Flem, *op. cit.* p. 137.

<sup>19</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Gallimard, « Tel », 1993, p. 13.

<sup>20</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 88.

<sup>21</sup> Marie Desplechin, *op. cit.*, p. 29.

<sup>22</sup> Anny Duperey, *Le Voile noir*, p. 211. Le projet initial sera concrétisé l'année qui suit la parution du *Voile noir* par la publication d'un album (sans texte, sinon une préface), *Lucien Legras, photographe inconnu* (Seuil, 1993).

<sup>23</sup> Quelques souvenirs reviennent, mais plus tard, après que l'écriture du livre est close, à la faveur de l'évocation des animaux familiers, sans doute car cette dernière n'a pas la charge traumatique du souvenir du deuil. Anny Duperey, *Les Chats de Hasard*, Seuil, 1999, « Points », 2001.

<sup>24</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 84.

instantanés, qui ne sont pas tant, comme on aimerait à le croire, des éclats bruts d'existence, que des représentations, plus ou moins codifiées, plus ou moins fantasmées aussi, du système familial et de l'horizon sociologique dans lequel cette projection iconique s'inscrit. Il y a un envers social de la photographie, en ce qu'elle révèle plus qu'elle ne montre la condition physique, morale, professionnelle des sujets qui y posent. De surcroît, les photographies fixent des strates de temps nécessairement parcellaires, si ce n'est désordonnées, surtout lorsque les albums se résument, comme chez Dorothy Allison, à une pile de clichés au fond d'une boîte. On hérite avec les photos d'une « histoire d'ellipses et de lacunes »<sup>25</sup>, qui déclenche par contrecoup un réflexe complétif, nourri d'un mixte de témoignages et d'imagination, d'une agglomération de faits réels et d'éléments inventés qui peut déboucher sur un véritable roman familial. Ainsi, *Two Or Three Things I Know For Sure* se place d'emblée dans une logique fondamentalement narrative, avec le terme *story* qui revient de manière obsédante dans les premières pages du livre, et renvoie à des histoires héréditaires, prises dans le bain de langage familial<sup>26</sup>. La photographie contient en germe les linéaments de ces histoires : « The faces in Mama's box were full of stories — ongoing tragedies, great novels, secrets and mysteries and longings no one would ever know »<sup>27</sup>. Allison, avec un sens de la poétisation et du rythme remarquables – le même souffle qui parcourt les grands romans que sont *Bastard out of Carolina* et *Cavedweller*<sup>28</sup> – dresse, au-delà de ses ascendants, le portrait de toute une classe sociale, celle des familles pauvres du Sud des Etats-Unis. La ligne de partage entre vérité historique des faits biographiques et condensation par l'écriture est secondaire dans cette optique à partir du moment où elle va dans le sens d'une recherche de véridicité : comme le souligne l'auteur, « fiction can be a harder piece of truth »<sup>29</sup>.

D'autant que l'authenticité de certains biographèmes ne peut guère être mise en doute. Dans son texte, Dorothy Allison lève le voile sur le secret qui a empoisonné son existence : un beau-père incestueux, qui l'a battue et violée durant toute son enfance, et le silence familial dans lequel a été enfermé l'événement :

I need to say that my mama didn't know what was going on, that I didn't tell her, that when I finally did tell someone it was not her. I need to say that when I told, only my mama believed me, only my mama did anything at all, that thirty years later one of my aunts could still say to me that she didn't really believe it, that he had been such a hardworking, good-looking man.<sup>30</sup>

Les pages relatant le viol sont précédées par une série de sept clichés de Dorothy Allison enfant, ou très jeune fille. Contraste calculé entre l'image d'un corps liliac, innocent, vulnérable, et les mots de la déchirure qui suivent. De plus, les photographies participent de la révélation de cet événement à un autre niveau, par la mise en lumière du contexte social qui a engendré la misère de l'inceste : sur les images, on ne voit quasiment que des femmes, qui selon l'auteur ont été rendues laides (l'adjectif « ugly » est récurrent) par l'effort de vivre et

<sup>25</sup> Anne-Marie Garat, *Photos de famille*, p. 25.

<sup>26</sup> « I remember the stories I was told as a girl, stories like soap operas, stories that went on for generations — how she loved him and left him and loved him still, how he hurt her and never loved her at all. » (51)

<sup>27</sup> « Les visages de la boîte [de photographies] de Maman étaient remplis d'histoires, de tragédies en marche, de grands romans, de secrets, de mystères et de désirs que personne ne connaîtrait jamais. », Dorothy Allison, *op. cit.*, p. 17.

<sup>28</sup> Traduits en français respectivement comme *L'Histoire de Bone* et *Retour à Cayro*, 10/18, « Domaine étranger », 2006 et 2000.

<sup>29</sup> « La fiction peut être un pan plus dur de la vérité ». Comme l'auteur le précise à la fin de l'ouvrage, certaines figures sont des composites, « creations based on friends, family, and acquaintances » (p. 97).

<sup>30</sup> « Il faut que je dise que ma mère ne savait pas ce qui se passait, que je ne le lui ai pas dit, que lorsque finalement je l'ai dit à quelqu'un, ce n'était pas à elle. Il faut que je dise que lorsque je l'ai dit, seule ma mère m'a crue, seule m'a mère n'a rien fait du tout, que trente ans plus tard l'une de mes tantes me disait encore qu'elle ne le croyait pas vraiment, car c'était un homme qui travaillait si dur, qui était si séduisant. » *Ibid.*, p. 42.

de procréer, au point de n'être plus que des « wipe-hipped baby machines »<sup>31</sup>. Les hommes absents, eux, continuent à peser sur le récit, car ils laissent derrière eux les conséquences des désastres qu'ils ont semés.

Le matériau autobiographique sur lequel s'est appuyée Dorothy Allison, dans sa banalité, épouse tous les stéréotypes de la représentation de la vie américaine des années 50. Agglomérées à l'écriture, à sa dynamique, le recours aux photos n'est pas tant source d'enquête, ou attestation documentaire, qu'une manière de compléter la tonalité générale du récit, d'en relayer, par la répétition iconique, le rythme obsédant. En ce sens, l'auteur offre une histoire qui est la sienne, mais qui se veut aussi paradigmatique, et à laquelle – notamment en raison de son engagement féministe et lesbien – elle souhaite conférer une valeur d'exemplarité.

## 5. Révéler, voiler.

Pour d'autres raisons, Anny Duperey a poussé cette démarche de l'imagination complétive autour des photographies à son paroxysme. Il faut considérer que l'auteur, ayant refusé à certaines époques d'entendre les témoignages de collatéraux ou d'amis, ne possède, si l'on excepte les photographies, aucun élément pour tenter de connaître ses parents disparus. Elle scrute donc les clichés avec passion, intensité, désespoir parfois, tentant d'y lire, derrière la surface phénoménale de l'image, ce(ux) qu'étaient, ontologiquement, ses parents morts. On voit alors se construire une double réécriture de l'histoire familiale, à la fois euphorique et dysphorique. D'un côté, les parents apparaissent radieux, solaires, jeunes, ce qui rend leur mort d'autant plus tragique : ils ont trente ans pour toujours, ces « deux beaux endormis »<sup>32</sup> devenus les « Dieux »<sup>33</sup> d'une mythologie personnelle. Mais de l'autre côté, Anny Duperey traque les signes de tristesse, de désenchantement. La photographie du repas de nocces, où sa mère a les yeux vagues et le visage absent, amène une comparaison avec les portraits des condamnés et des déportés, ceux « des victimes innocentes et résignées qui s'abandonnent à ce qui les attend »<sup>34</sup>. Plus loin, l'auteur essaye de reconstituer l'état d'esprit de son père en analysant les thèmes de ses photographies : brumes, cimetière, pourriture douce de la vase, eaux mortes. Elle en arrive à lui prêter un tempérament mélancolique : « De quelle nature double étais-tu donc, toi, réputé si joyeux ? »<sup>35</sup> Elle attribue à ses deux parents un « besoin de fuite »<sup>36</sup>, l'un dans la photo, l'autre dans le tricot, et surtout à sa mère, que certains instantanés représentent méditative, une propension à la dépression. L'auteur aboutit à la conclusion que l'accident au monoxyde, survenu à cause d'une aération qui n'a jamais été percée, est une forme de suicide dont les conditions ont été préparées, plus ou moins consciemment, par sa mère, « néglige[ant] le danger »<sup>37</sup>. A l'étroit dans la maison maternelle, où trois générations menaient une vie quasi communautaire, la jeune femme aurait choisi de quitter les siens pour emménager dans ce pavillon où elle serait, littéralement, morte d'ennui. S'ajoutent à ces hypothèses d'Anny Duperey une culpabilité violente, pour n'avoir pas rejoint ses parents dans la salle de bains alors qu'ils l'y appelaient et s'être rendormie.

Ici, le silence de l'image et l'« invention de la légende »<sup>38</sup> dont parle Anne-Marie Garat deviennent un héritage insupportable, toxique. Il faudra à l'auteur des points de vue

---

<sup>31</sup> « machines à faire les bébés aux hanches larges », *Ibid.*, p. 33.

<sup>32</sup> Anny Duperey, *op.cit.*, p. 252

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.184.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>38</sup> Anne-Marie Garat, *op. cit.*, p. 16.

extérieurs – car le livre a suscité de nombreuses réactions – pour qu'elle comprenne qu'elle aussi a été victime d'un début d'asphyxie et n'est pour rien dans la mort de ses parents<sup>39</sup>. A cet égard, l'écriture du livre, si elle ne ramène aucune image du passé, permet de détendre un nœud de souffrance compact, d'« accepter » (le mot est longuement commenté) la mort des deux parents, et surtout d'éviter la transmission d'une souffrance silencieuse à la génération suivante. En définitive, si *Le Voile noir* révèle quelque chose, il ne le fait guère sur les morts, dont la personnalité reste évanescence. L'entrée de la narratrice dans cet héritage photographique marque constitue plutôt son entrée dans sa propre histoire, dont l'amnésie des premières années de sa vie l'a privée. Scruter les images, nommer ses protagonistes, réinventer le lieu, l'heure où les photos ont été prises, tenter d'atteindre à travers elles l'émotion, la personnalité, la culture familiale est un acte d'enracinement fondamental, qui réconcilie deux pans coupés de la vie, l'avant et l'après de la disparition de Ginette et Lucien Legras. Par ricochet, cette démarche, qui de l'accouchement a le caractère agonique et épuisant, va contribuer à assainir l'héritage qui sera légué aux descendants, en l'exonérant du silence et de l'effacement.

La photographie est un mode de transmission de la mémoire familiale complexe, sous son apparente transparence phénoménale. Le silence qui entoure les images, même s'il est rompu par la légende, oblige le descendant à une (en)quête contemplative et, dans le cas des textes que nous avons envisagés, introspective. Un travail de langage, d'ordre onomastique, est d'abord nécessaire pour restituer les identités, et reconstituer les positions respectives dans l'arbre généalogique. Mais cette identification « de surface » ne dit rien de la personnalité, de l'histoire des individus, qui est à chercher ailleurs dans l'image : une expression, qui renseignera sur un état d'esprit, un accessoire, qui connotera la richesse ou la pauvreté, un thème privilégié, que l'on rattachera à un trait de caractère. Il faudrait encore, pour être exact, envisager la manière dont le texte s'articule à l'image, s'y accroche, l'enserme, et parfois la dévore. Au bout du compte, l'héritier ne peut se dispenser d'un travail d'appropriation, qui le plonge au cœur des silences familiaux, et l'oblige à donner un sens au tu, au non-dit, au caché, au contexte hors-cadre qui a déterminé l'histoire des siens, et par voie de conséquence, la sienne. A cet égard, la photographie est un média particulièrement exigeant, qui confronte le spectateur aux lacunes de la mémoire familiale. Embrasseur fantasmatique, l'image oblige surtout, dans le cadre du texte autobiographique, à choisir la manière dont nous nous projetons dans l'héritage familial (dedans, au-dehors, contre, en adhésion ou en résistance), et dont nous acceptons de l'intégrer dans la construction de soi.

*« if we cannot name our own we are cut off at the root,  
our hold on our lives as fragile as seed in the wind »<sup>40</sup>*

Véronique Montémont  
ATILF-CNRS (Nancy Université)  
Institut Universitaire de France

---

<sup>39</sup> « Ma mère, ma pauvre mère presque publiquement accusée par moi d'avoir fermé la fenêtre puis cette porte, d'avoir voulu mourir en entraînant sa famille avec elle, de m'avoir appelée obstinément pour que je vienne dans sa salle de bains. Quelle horreur. » (Anny Duperey, *Je vous écris*, Seuil, 1993, p. 157).

<sup>40</sup> « Si nous ne pouvons pas mettre un nom sur ce qui nous est propre, nous sommes coupés à la racine, et notre emprise sur notre vie est aussi fragile que la soie dans le vent ». Dorothy Allison, *op. cit.*, p. 12.

