

Des photos et des morts : le traitement textuel d'une disparition

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Des photos et des morts : le traitement textuel d'une disparition . Amadis, Brest :
Faculté des lettres Victor Segalen, 1999, L'Absence & l'effacement, p. 265-281. hal-01341784

HAL Id: hal-01341784

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01341784>

Submitted on 6 Jul 2016

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.

DES PHOTOS ET DES MORTS,
LE TRAITEMENT TEXTUEL D'UNE DISPARITION

Crystel PINÇONNAT

*Te rémembères les « lettres menquantes ». Le meyer
recette de céler est de sembler lesser en éveedence !
Georges Perec, Les Revenentes*

Dans mon souvenir, une grande partie de la campagne de publicité qui avait orchestré le lancement de *L'Amant* de Marguerite Duras s'était faite autour de cette photographie où l'on découvrait la romancière en femme-enfant, enfant-prostituée aux lèvres peintes et au regard charbonneux. Mais est-ce bien lors de la publication du roman que l'on avait tant vu cette photo ou lors de la sortie du film *L'Amant*, moment où Jean-Jacques Annaud s'émerveillait de la ressemblance frappante entre sa jeune comédienne et ce portrait de Marguerite Duras ? Cette photographie était-elle seulement décrite dans le roman ? Là aussi mon souvenir était flou. Ce n'est qu'en reprenant la lecture du roman que j'ai pu constater l'absence de toute photographie :

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchant. [...] C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme.¹

Présence exhibée et pourtant feinte, fixation d'un instant à jamais effacé, jeu de miroir ou simple absence, la photographie possède cette étrange capacité de provoquer de faux souvenirs, de mêler — en tant qu'image visuelle — réel et fiction. C'est du fait du statut ambigu de la photographie dans le texte que j'aimerais tenter ici une ébauche de réflexion sur

¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 9-17.

les différents modes d'inscription de la photographie dans la fiction, fiction qui flirte souvent du fait même de cette inscription avec l'autofiction².

Avant même d'entamer cette réflexion, il faut rappeler que l'insertion de photographies de famille au sein d'un autre mode d'expression artistique est un moment favorable au surgissement du *pathos*. Dans *Blade Runner*, le film de Ridley Scott (1982), on se souvient du passage où le personnage incarné par Harrison Ford découvre des photographies de famille chez Rachel, la « répliquante ». Ces preuves indéniables d'un passé humain ne s'avèrent être que de faux souvenirs, comme injectés sous leur forme photographique dans la mémoire de la jeune femme androïde, qui n'est autre qu'un Nexus 6. Dans *Smoke*, le film de Wayne Wang sorti en 1995, la plus belle scène est sans doute celle où Paul feuillette un peu gêné l'album que lui présente Auggie. Chaque jour depuis treize ans, celui-ci prend en photo le coin de sa rue : *quatre mille photos du même endroit, quatre mille jours de suite par tous les temps [...] chaque matin au même endroit ; à la même heure*. Peu à peu cependant, la magie opère et Paul — et le spectateur avec lui — plongent dans l'univers créé par Auggie :

*Lui, qui se contentait de regarder, se décide à voir. Alors, sur une photo, il aperçoit la silhouette de sa femme. Elle passait souvent cette année-là, à 8 heures, juste au moment où Auggie appuyait sur le déclic. C'est un moment absolument magique. Simple. Evident. Bouleversant. Un homme pleure le souvenir de sa femme disparue, un instant ressuscitée.*³

Dans ce type de pratique, on peut également évoquer *Maus*, *Un Survivant raconte*, l'album où Art Spiegelman reconstruit son roman familial. Par un effet de mise en abyme, Spiegelman insère dans l'album une autre bande dessinée où il raconte la mort de sa mère. Le style adopté

² Par souci de rigueur, peut-être faudrait-il faire intervenir dans cette étude les différents statuts des textes abordés : roman, autobiographie ou autofiction. Je ne m'y risquerai pas, la question a non seulement été étudiée par maints spécialistes, elle ne me paraît pas changer fondamentalement ici les enjeux de l'insertion photographique et ce pour deux raisons qui tiennent l'une à la nature de la photographie, l'autre au rapport que l'écrivain entretient avec la photographie de famille. Dans le cas de textes au statut ambigu ou à l'étiquetage flou, la présence de descriptions de photos rend la frontière entre fiction et matière autobiographique quasi indiscernable. La photographie décrite semble en effet absorber le pouvoir de la photographie qui fait qu'à travers elle, *l'objet référentiel capté, irrésistiblement*, fait retour (Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, 1990, p. 41). L'écrivain vampirise par l'écriture la puissance magique de la photographie. Comme l'écrit là encore Philippe Dubois, il faut « prendre très au sérieux tous ces mythes et toutes ces histoires, toutes ces croyances sur le vol de l'âme par la photographie, sur les craintes ou le refus manifestés de se laisser photographier, sous prétexte qu'une part de son être [...] va être dérobée, dévorée par la machine. Cette croyance est loin d'être simplement celle des sociétés traditionnelles, dites "primitives". Elle serait plutôt ce qu'il y a de plus primaire, c'est-à-dire de plus essentiel, à la photographie » (*ibid.*, p. 208). Second argument qui, celui-là, la relation du sujet à la photographie de famille. On peut appliquer à la photographie le commentaire de Lucien Dällenbach concernant le fonctionnement de l'archive dans les romans de Claude Simon. *Essentiellement familiale et à strict usage personnel, elle concerne bien le sujet, mais dans un autre (que) lui-même : un proche dont ce sujet est irrémédiablement coupé et dont le passé (un certain passé en tout cas) lui demeure insu...* (Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, "Les Contemporains", 1988, p. 55).

³ Pierre Murat, "Smoke", *Télérama hors/série, Les 60 meilleurs films de Cannes 95 à Cannes 96*, p. 82-3.

est non seulement très différent de celui que caractérise le reste de l'album (le dessinateur y renonce à l'animalisation des personnages), à côté du titre, en en-tête une main dessinée présente une photo, reproduite telle quelle et non redessinée comme les autres photos insérées dans l'album : une femme debout en maillot de bain a la main posée sur la tête d'un enfant agenouillé à ses côtés. *Lac Trojan, en 1958*⁴ précise une indication manuscrite sous le cliché.

Dans ces différents exemples, la photographie est toujours donnée comme une forme paradoxale de la disparition : elle présentifie à la fois l'absence et l'absent. Re transcrite par le travail de description, dans la fiction, la photographie peut endosser une même fonction. Dans *Histoire* de Claude Simon, la figure du père devient cette *inoubliable image flottant immatérielle*⁵, comme esthétisée et mythifiée *sous cette forme impalpable et aérienne*⁶ :

[...] au-dessus de son épaule gauche je pouvais maintenant le voir lui c'est-à-dire cet énorme agrandissement qu'elle avait fait faire et placer sur le mur parallèle à son lit à droite de sorte qu'elle n'avait qu'à tourner légèrement la tête pour le regarder sa courte barbe sépia ses yeux sépia clair qu'on devinait bleus sous les sourcils touffus et ses cheveux sépia [...] le buste un peu coupé au-dessous des épaules et entouré d'un halo flou le fond sépia clair allant pâlisant en dégradé jusqu'au blanc de sorte qu'il avait l'air de planer suspendu impondérable et souriant comme une de ces apparitions entourées d'un halo de lumière...?

Relique d'un passé à jamais évanoui, la photographie sert de point de capiton au sujet qui tente, à partir d'elle, de reconstruire son histoire. Personnification de l'absent, sa fonction dans le récit pourrait être rapprochée de celle endossée par les pronoms dits de dont Emile Benveniste écrit :

*[...] les formes telles que il, le, cela, etc. ne servent qu'en qualité de substituts abrégatifs [...] ils remplacent ou relaient l'un ou l'autre des éléments matériels de l'énoncé. [...] C'est une fonction de [...] qui répond à un besoin d'économie, en remplaçant un segment de l'énoncé, et même un énoncé entier, par un substitut plus maniable.*⁸

Concernant la photographie dans son rapport au texte, ce sont ces notions de substitution, de représentation, de condensation et de maniabilité profondément liées à l'absence que l'on interrogera en partie ici.

*Transform[a]nt le passé en objet de consommation*⁹, la photographie est devenue un argument commercial de poids à en croire son succès dans le marché de l'édition. Le portrait

⁴ Art Spiegelman, "Prisonnier sur la planète Enfer", in *Maus, Un Survivant raconte*, t.1, Flammarion, 1987, p. 100.

⁵ Claude Simon, *Histoire*, Minuit, "Folio", 1967, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Gallimard, "Tel", 1966, p. 256.

⁹ Susan Sontag, *La Photographie*, U.G.E., 10/18, 1983, p. 90.

de famille envahit aujourd'hui le monde du livre jusque dans des domaines qui semblaient *a priori* l'exclure comme le roman. Dans ce foisonnement, les statuts donnés à la photographie dans son rapport au texte sont multiples. La photographie est tantôt exhibée, elle apparaît dès lors en couverture comme le gage d'un lever de voile sur l'intimité. C'est le cas dans *Le Voile noir*, ouvrage dans lequel Anny Duperey choisit *d'écrire en marge*¹⁰ des photographies prises par son père, reproduites en vis-à-vis du texte. Son livre est ainsi composé de courts chapitres qui sont autant de commentaires de ces clichés. A l'opposé, dans *The Dark Lady from Belorusse (La Belle ténébreuse de Biélorussie)*¹¹, à aucun moment Jerome Charyn ne décrit ni ne commente les photographies insérées dans son livre. En ce sens, le portrait de la mère qui sert de couverture à l'édition "Folio" se donne comme une illustration du titre, appât qui suscite la pulsion scopique du lecteur. Dans *Cabinet portrait*, roman de Jean-Luc Benoziglio, la photographie de famille livrée en couverture sera en revanche décrite à la fin du texte et interviendra de façon centrale dans la quête du narrateur. Exhibée dans ces cas, la photographie peut être, au contraire, délibérément effacée ou remplacée. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec se garde bien de reproduire les photographies décrites. C'est un autre cliché, tout aussi poignant, qui figurait dans la première édition : *En lisant cela, je revois la photo sur la couverture originale de W ou le souvenir d'enfance : le mur décrépi de la rue Vilin, la porte du salon de coiffure, l'inscription à moitié effacée qui la surmonte*¹², écrit Philippe Lejeune dans *La Mémoire et l'oblique*. Claude Simon dans *Histoire* et Annie Ernaux dans *La Honte* font le même choix, aucune iconographie : la disparition du monde représenté sur le cliché est doublée par celle de la photographie. La photographie devient elle-même cette absence qui sert de support au travail de description et l'encadre.

L'émergence de la photographie a profondément modifié le rapport que nous entretenons avec notre histoire familiale. En opposition à l'absence brute sur laquelle le narrateur du roman de Charles Dickens, *Great Expectations (Les Grandes Espérances)*, ouvre son récit d'enfance : *Je n'ai jamais vu mon père et ma mère, ni même un portrait de l'un d'eux (car ils appartenaient à une époque bien antérieure à l'âge de la photographie)*¹³, la possession de photographies livre des repères, laisse des marques. Même si elle n'est pas décrite, de par sa puissance de crédibilité, la photographie a dans le roman tout comme dans le réel, valeur de trace. Dans *Chagrins précoces* de Danilo Kis, elle constitue pour le narrateur une preuve incontestable de *l'avoir-été-là*¹⁴ d'un passé et devient le *musée poids*

¹⁰ Anny Duperey, *Le Voile noir*, Seuil, "Points", 1992, p. 8.

¹¹ Jerome Charyn, *La belle ténébreuse de Biélorussie (The Dark Lady from Belorusse)*, Gallimard, "Folio", 1997.

¹² Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, P.O.L., 1991, p. 75-6.

¹³ Charles Dickens, *Les Grandes Espérances*, Classiques Garnier, 1959, p. 3 ; pour le texte original : *Great Expectations*, London : MacMillan and Co, 1930 (1904), p. 1).

¹⁴ Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", in *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, "Points", p. 35.

*plume, portatif*¹⁵ de l'histoire familiale. De nature profondément élysiaque, elle renferme des fantômes de papier à jamais ensevelis :

*Nous montons dans le train avec nos pauvres bagages, nous traînons derrière nous la tente de notre errance, le triste patrimoine de mon enfance. Notre éternelle valise [...] renferme maintenant telle une urne, les cendres, les tristes restes de mon père : ses photographies et ses papiers. [...] Qu'est-ce qui me poussa à cacher ces archives prodigieuses au fond de notre valise, à l'insu de ma mère ? La conscience précoce, sans doute, que ce serait le seul patrimoine de mon enfance, la seule preuve matérielle que j'avais un jour existé et que mon père avait existé. Car sans tout cela, sans ces papiers et ces photographies, je serais sans doute convaincu aujourd'hui que rien de tout cela n'a été, que c'est une histoire inventée après coup, rêvée, et que je me suis racontée pour me consoler. L'image de mon père serait effacée de ma mémoire, comme tant d'autres, et en tendant la main, je ne saisisrais que le vide. Je croirais avoir rêvé.*¹⁶

De par son effet d'embaumement, la photographie incite à la pose et c'est avec une certaine ironie que Jean-Paul Sartre dépeint son grand-père dans *Les Mots* :

*Il avait la chance et le malheur d'être photogénique ; ses photos remplissaient la maison : comme on ne pratiquait pas l'instantané, il y avait gagné le goût des poses et des tableaux vivants ; tout lui était prétexte à suspendre ses gestes, à se figer dans une belle attitude, à se pétrifier, il raffolait de ces courts instants d'éternité où il devenait sa propre statue. Je n'ai gardé de lui — en raison de son goût pour les tableaux vivants — que des images raides de lanterne magique.*¹⁷

Si le ton est ici humoristique, tout autre est celui adopté par Proust dans *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*. Marcel se rappelle amèrement les paroles ironiques et blessantes destinées à neutraliser le plaisir¹⁸ de sa grand-mère qui avait revêtu sa plus belle toilette pour se faire photographe. *Si jamais il m'arrivait quelque chose, il faudrait qu'il ait un portrait de moi. Je n'en ai jamais fait faire un seul*¹⁹, s'était-elle justifiée :

[...] la photographie profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand-mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles m'avaient été dévoilées, me la montrait élégante, si insouciant, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée. Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamnée à mort, un air

¹⁵ Susan Sontag, *La Photographie*, op. cit., p. 90.

¹⁶ Danilo Kis, *Chagrins précoces*, in *Le Cirque de famille*, Gallimard, "L'Imaginaire", 1989, p. 74.

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, p. 23.

¹⁸ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, Gallimard, « La Pléiade », 1954, t. 1, p. 786.

¹⁹ *Ibid.*, *Sodome et Gomorrhe*, t. 2, p. 776.

*involontairement sombre, inconsciemment tragique, qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand'mère.*²⁰

Comme le montre fort bien ce passage, par delà la description la photographie — au sens où elle montre et cache à la fois — suscite une herméneutique. Elle semble sceller un secret et invite au déchiffrement. Avec l'humour qui le caractérise, Kafka met cette activité en scène dans un passage de *Der Verschollene (Amerika ou le disparu)* où Karl Rossmann, le jeune exilé, contemple le seul cliché que ses parents lui aient laissé emporter, une photographie où il ne figure pas :

*Il n'en examinait que plus attentivement celle qu'il avait sous les yeux, cherchant à capter sous différents angles le regard de son père. Mais il avait beau en faire varier l'aspect en modifiant l'emplacement de la bougie, son père se refusait à s'animer davantage ; d'ailleurs sa grosse moustache horizontale n'était pas du tout ressemblante, ce n'était pas un bon cliché. Sa mère, en revanche, était déjà mieux photographiée, sa bouche était pincée comme si l'on venait de lui causer du chagrin et qu'elle se forçât à sourire. Karl eut tellement le sentiment que cela devait sauter aux yeux de quiconque regardait cette photo, que l'instant d'après il trouva au contraire que cette nette impression était exagérée et quasi absurde. Comment pouvait-on puiser dans une photo une conviction aussi inébranlable quant à un sentiment caché du sujet ?*²¹

Comment mieux illustrer l'idée de Barthes selon laquelle *quoi qu'elle donne à voir [...] une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit*²² ? Dans son jeu de monstration ambigu, la photographie est par nature énigmatique. En situation de contemplation privée, elle est le support privilégié de la rêverie : *devant la photo du Jardin d'Hiver, je m'abandonnais à l'Image, à l'Imaginaire*²³. Rien d'innocent pourtant ici, le sujet s'y abîme pour y lire le secret qu'elle semble enfermer, secret d'une histoire ou d'identités énigmatiques :

²⁰ *Ibid.*, p. 779-80.

²¹ Franz Kafka, *Amerika ou le disparu*, Flammarion, "GF", 1988, p. 116 ; pour le texte original : «Desto genauer sah er die vor ihm liegende an und suchte von verschiedenen Seiten den Blick des Vaters aufzufangen. Aber der Vater wollte, wie er auch den Anblick durch verschiedene Kerzenstellungen änderte, nicht lebendiger werden, sein wagrechter starker Schnurrbart sah der Wirklichkeit auch gar nicht ähnlich, es war keine gute Aufnahme. Die Mutter dagegen war schon besser abgebildet, ihr Mund war so verzogen, als sei ihr ein Leid angetan worden und als zwingte sie sich zu lächeln. Karl schien es, als müsse dies jedem der das Bild ansah, so sehr auffallen, daß es ihm im nächsten Augenblick wieder schien, die Deutlichkeit dieses Eindrucks sei zu stark und fast widersinnig. Wie könne man von einem Bild so sehr die unumstößliche Überzeugung eines verborgenen Gefühls des Abgebildeten erhalten.» (*Der Verschollene*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1994 (1927), p. 106).

²² Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur le photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 117.

celle de l'autre, mais aussi la mienne. De ce fait pour tout personnage, narrateur de roman ou d'autofiction, la photographie est un lieu privilégié d'interrogation. Comme l'écrivait Barthes : *Je suis le repère de toute photographie et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis ici et maintenant*²⁴ ? C'est cette question fondamentale qui habite la plupart des textes abordés ici. Ils jouent sur cet objet figé, inerte, récalcitrant et pourtant toujours offert qui, de par ses zones d'ombre, fait le jeu d'écritures qui tentent d'explorer ses replis.

Chargée d'un potentiel de fascination que l'on pourrait peut-être rapprocher de celui de la scène primitive, la photographie décrite dans la fiction est toujours le lieu d'une dramaturgie. La description se fait mise en scène. Souvent encadrée, elle devient lever de voile, dévoilement quasi érotique puisqu'elle donne à voir, rend visible, un objet pourtant dérobé au regard du lecteur :

Deux photos

La première a été faite par Photofeder, 47, boulevard de Belleville, Paris, 11e. Je pense qu'elle date de 1938. Elle nous montre, ma mère et moi, en gros plan. La mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Je suis dans les bras de ma mère. Nos tempes se touchent. Ma mère a des cheveux gonflés par-devant et retombant en boucles sur sa nuque. Elle porte un corsage imprimé à motifs floraux, peut-être fermé par un clip. Ses yeux sont plus sombres que les miens et d'une forme légèrement plus allongée. Ses sourcils sont très fins et bien dessinés. Le visage est ovale, les joues bien marquées. Ma mère sourit en découvrant ses dents, sourire un peu niais qui ne lui est pas habituel, mais qui répond sans doute à la demande du photographe.

J'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant une ondulation savante). Je porte une veste (ou une brassière, ou un manteau) [...]

La deuxième photo porte au dos trois mentions...²⁵

Que ce type de description renforce le fonctionnement de l'illusion référentielle en nous obligeant à croire à l'existence de la photographie dépeinte, cela ne fait aucun doute et ce en dépit de l'inscription, chez Perec, d'un certain « tremblé » (peut-être *fermé par un clip [...] je porte une veste (ou un manteau)*). Qui donc inventerait une photographie de soi ou de l'un des

²⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁵ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, "L'imaginaire", 1975, p. 73-4.

siens pour la décrire avec, qui plus est, cette attention si particulière au *punctum*, *piqûre*, *petit trou*, *petite tache*, *petite coupure* [...], le *punctum d'une photo*, *c'est ce hasard qui, en elle, me point*²⁶ ? Mais décrire une photographie familiale est toujours un acte ambigu. Si, d'une part, l'écrivain semble lever le pacte de discrétion qui caractérise la fiction, s'il entrouvre ainsi la porte sur son intimité en invitant le lecteur à s'y plonger, il ne choisit pas pour autant de se livrer dans un récit impudique de soi. La photographie contient, retient ; elle a le même statut que les contraintes qu'imposaient les exercices oulipiens chers à Perec, rapprochement qu'effectue d'ailleurs Philippe Lejeune : *c'est un garde-fou contre la rhétorique, en même temps qu'une contrainte sécurisante : il n'a qu'à décrire un à un ses souvenirs comme il l'avait fait pour les photos du mois d'août*²⁷. Micro-texte parfaitement maîtrisé, la description va de pair avec un travail minutieux, une démonstration de savoir-faire qui tend à neutraliser superficiellement²⁸ les affects dont la photographie est chargée. La description coupe la voie au *pathos* qui s'engouffre dans l'ellipse, dans les non-dits.

La photographie se charge d'une autre efficacité narrative : elle transforme le sujet photographié en mystère, l'enveloppe d'une *inquiétante étrangeté*²⁹. Dans *La Honte*, c'est cet *avènement de moi-même comme autre*³⁰ que décrit Annie Ernaux :

*Je regarde ces photos jusqu'à perdre toute pensée, comme si, à force de les fixer, j'allais réussir à passer dans le corps et la tête de cette fille qui a été là, un jour, sur le prie-dieu du photographe, à Biarritz, avec son père. Pourtant, si je ne les avais jamais vues, qu'on me les montre pour la première fois, je ne croirais pas qu'il s'agisse de moi. (Certitude que « c'est moi », impossibilité de me reconnaître, « ce n'est pas moi »).*³¹

Modalité du mystère, figure de « l'étrangement » à soi, la photographie incite la romancière à devenir *l'ethnologue de soi-même*³². La photographie lance le temps de l'enquête, suscite la lecture de journaux contemporains, mais là encore la réappropriation n'a pas lieu, elle échoue pour faire face à la découverte de l'histoire :

*Que Staline, Churchill, Eisenhower aient été aussi vivants pour moi que le sont maintenant Eltsine, Clinton ou Kohl m'a paru étrange. Je ne reconnaissais rien. C'était comme si je n'avais pas déjà vécu en ce temps-là.*³³

²⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁷ *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 126.

²⁸ Cf. Stuart Sykes, *Les Romans de Claude Simon*, Minuit, 1979, p. 120.

²⁹ Cf. Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Les Belles Lettres, Archimbaud, 1996, p. 93.

³⁰ *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 28.

³¹ Annie Ernaux, *La Honte*, Gallimard, 1997, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 32-3.

Comme le montrent ces différents exemples, en tant que fragment isolé de son contexte, morceau de soi coupé de soi, la photographie pose la question du lien. Sans doute est-ce là que le traitement de la photographie par l'écriture permet de contrer certains propos avancés par Roland Barthes dans *La Chambre claire*. Pour Barthes, la photographie est *indialectique*³⁴, *en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer*³⁵ :

*Carence stérile, cruelle : je ne puis transformer mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard ; aucune culture ne vient m'aider à parler de cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image [...] la Photographie — ma Photographie — est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil.*³⁶

Alors que le sujet dans la contemplation de la photographie, le passage à l'écriture semble, au contraire, permettre le dépassement de la perte et le travail du deuil.

La plupart des textes abordés dans cette étude posent d'emblée le caractère transformable de la photographie : non reproduite, la photographie est décrite, induisant du même coup une situation de type « transférentiel ». Le texte absorbe la photographie, la fait disparaître, l'apprivoise. De plus, en tant que modalité du mystère, la photographie qui sert de support à l'écriture va de pair avec un premier mouvement de détachement :

*Le visage reste toujours à dévisager, paysage à investir, à connaître et à décrire, de même que les terrae incognitae sont à cartographier, leurs lieux à nommer, points cardinaux et directions à fixer, pour localiser l'inconnu.*³⁷

En insérant la photographie dans le texte, la description en fait un point de capiton, une *borne temporelle*³⁸ à partir de laquelle le sujet va tenter l'assomption de son histoire perçue comme lacunaire, trouée de coupes claires. Dans ce processus qui tend à spatialiser la représentation du temps, la photographie toutefois n'immobilise pas, elle sert de tremplin à la mémoire et détient un pouvoir dynamique qui fait d'elle l'Ariane du narrateur. Tantôt *seule médiation possible vers certains objets, certains pays, ou certains êtres*³⁹, tantôt *point d'appel* qui incite à *réunir les fils d'une réalité qui n'ont jamais été associés dans la réalité*⁴⁰, la photographie suscite l'invention d'une histoire qui passe par un travail de ravaudage et de tissage. Le texte produit mêle dès lors autobiographie, roman des origines, chronique et légende : *dans les*

³⁴ *Op. cit.*, p. 141.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁶ *Ibid.*, p. 141.

³⁷ Anne-Marie Garat, *Photos de familles*, Seuil, "Fiction & Cie", 1994, p. 131.

³⁸ *La Honte*, *op. cit.*, p. 25.

³⁹ Christine Genin, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, Champion, 1997, p. 79.

⁴⁰ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 139.

*photographies et entre elles, dans leur silence, s'engouffre la fiction, les concordances et les dissonances des temps, au passé, au présent, passages, ruptures, superpositions*⁴¹.

Rien d'étonnant dès lors à ce que les textes qui insèrent des descriptions photographiques refusent une certaine linéarité pour mettre en avant leur nature de tressage : *Cabinet portrait* de Benoziglio, *Non ora, non qui (Une fois, un jour)* d'Erri De Luca, *W ou le souvenir d'enfance* de Perec ou encore *Histoire* de Claude Simon possèdent tous cette caractéristique. Comme l'écrit joliment Anne Roche à propos de *W* : *non seulement la composition dialoguée du livre, mais aussi toutes ses failles qui, en notes ou autrement, accrochent le texte, menacent à tout moment de le démailler, et exigent du lecteur un perpétuel travail de « reprise »*⁴². La discontinuité est exhibée pour mieux mettre en avant le travail de suture qu'élabore le texte dans ses va-et-vient et ses effets de circulation. La stratégie mise au point par chaque romancier est cependant à chaque fois différente. C'est en ces termes que Georges Perec commente sa technique dans "Le travail de mémoire" :

*Cette autobiographie de l'enfance s'est faite à partir de descriptions de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir. En fait elle s'est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails. A travers cette minutie dans la décomposition, quelque chose se révèle.*⁴³

A cette technique de la *décomposition* correspond chez Claude Simon une *tentative de restitution*⁴⁴ qui, en ranimant l'image photographique, donne l'illusion du mouvement⁴⁵. On assiste à une scène qui, dans sa nature « filmique », évoque quelque peu le savoureux défilé que montrait Mike Leigh dans *Secrets et mensonges* (1996). Dans le studio de Maurice le photographe, le spectateur avait accès à l'envers de la photo, il devenait le témoin du moment qui précédait la pose contrefaite figée par le cliché (face à l'objectif une mariée se ressaisissait, mais souriait comme si elle avait mal ; un homme ordonnait à sa femme de montrer ostensiblement le bijou qu'il lui avait offert ; on réprimandait un enfant qui se curait le nez...). Chez Claude Simon sans avoir cette visée satirique, *l'impression de bougé permet [...] de restituer le mouvement des personnages avant et après l'instantané et, à la faveur de la synesthésie, de faire revivre pour un instant ceux qui sont morts*⁴⁶ :

La photographie ayant sans doute été prise au moyen d'un de ces déclencheurs automatiques, le Hollandais n'ayant peut-être pas eu tout à fait le temps de

⁴¹ Anne-Marie Garat, *op. cit.*, p. 36.

⁴² Anne Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Gallimard, "Foliothèque", 1997, p. 79.

⁴³ Georges Perec, "Le travail de la mémoire (entretien avec Frank Venaille)", in *Je suis né*, Seuil, "La Librairie du XXe siècle", 1990, p. 84.

⁴⁴ Sous-titre de *Vent*, (Claude Simon, Minuit, 1947).

⁴⁵ Cf Brian T. Fitch, "La mise en abîme comme procédé temporel : évocation de la mémoire dans *Histoire*", in *Les Sites de l'écriture*, Nizet, 1995, p. 108-15.

⁴⁶ Lucien Dällenbach, *Claude Simon, op. cit.*, p. 57.

regagner sa place, ou mal calculé le délai, si bien que l'obturateur s'est ouvert au moment où il était en train de se rasseoir, parlant encore peut-être [...] aux autres personnages qui figurent sur la photo, sursautant en entendant le déclic, se tournant vers l'appareil en même temps qu'il se redresse instinctivement, s'immobilisant une fraction de seconde [...] tandis que les autres personnes présentes, conservant pendant ces quelques secondes l'attitude qu'elles avaient au moment de l'ouverture de l'obturateur, semblent pour ainsi dire nier le temps, donnant l'illusion que la photographie est un de ces instantanés, une des ces coupes lamelliformes pratiquées à l'intérieur de la durée et où les personnages aplatis, enfermés dans des contours précis, sont pour ainsi dire artificiellement isolés de la série des attitudes qui précèdent et qui suivent...⁴⁷

Tout autre est le procédé suivi par Erri De Luca dans *Non ora, non qui (Une Fois, un jour)*. Le narrateur pratique un exercice quasi hallucinatoire qui consiste à *descendre dans une photographie*⁴⁸ :

Je regarde la photographie. Elle s'agrandit, je ne m'en étonne pas plus que des détails que je parviens à saisir. [...] Le format de ce que je regarde augmente, l'échelle décroît : un pour cent, un pour cinquante, un pour dix, jusqu'à ce que la dimension des passants atteigne ma taille ou moi la leur.

Tout est immobile autour, moi seul pourrais bouger.

Je scrute des yeux les visages des passants, parmi eux, je vois le tien, maman.

Tu es jeune d'un âge dont je ne me souviens plus.⁴⁹

Malgré la multiplicité des procédés, il s'agit à chaque fois de rétablir les liens manquants, de reconstruire une généalogie en fuite. Le regard est à l'affût, il tente de débusquer les marques d'une identité et parfois d'un destin communs⁵⁰. Chez Erri De Luca, le face-à-face improbable que permet la plongée photographique donne lieu à une confrontation pathétique :

Tu ne me reconnais pas, pourtant tu poses les yeux sur mon visage, moi qui ai les tiens, unique signe sûr, parmi les rares, d'une appartenance. Aujourd'hui mon visage fait penser à celui de mon grand-père. Avec le temps je me suis mis à ressembler à sa photo qui était sur la table de chevet de papa. [...] J'ai commencé

⁴⁷ *Histoire, op. cit.*, p. 290-1.

⁴⁸ Erri De Luca, *Une Fois, un jour*, Rivages poche, 1994, p. 47 ; pour le texte original : (*Non ora, non qui*, Milan : Feltrinelli, 1989, p. 41).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16 ; pour le texte original : «*Guardo la fotografia. Non mi stupisco di come si vada ingrandendo e dei particolari che riesco a cogliere. [...] Il formato di quello che sto vedendo aumenta, decresce la scala : uno a cento, uno a cinquanta, uno a dieci fino a che la dimensione dei passanti raggiunge la mia taglia o io la loro.*

Tutto è fermo intorno, io solo potrei muovermi.

Perlustro con gli occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo, mamma.

Sei giovane, un'età tua che non ricordo più.» (op. cit., p. 14-5)

⁵⁰ Cf. L'analyse menée par Lucien Dällenbach sur ce phénomène de contagion ou de réversion d'une génération sur l'autre dont la photographie serait la trace chez Claude Simon, (*op. cit.*, p. 57-61).

*à me rapprocher de la forme de son crâne par le front, puis mes pommettes ont fait saillie et mes joues ont suivi la même chute de tension et d'attention. Ce ne sont que conjectures et je les aime car, sachant ne tenir ni de toi, ni de papa, je cherchai dans de vieilles photos des traits qui me légitiment.*⁵¹

Alors qu'il s'agit chez De Luca de capter à travers la ressemblance physique les traces d'une généalogie, *d'être le reste de quelques personnes, de leurs effacements*⁵², Perec choisit une voie moins élégiaque. Elle consiste à traquer les signes de l'identité à soi, quête qui donne lieu dans *W* à un traitement ludique et humoristique puisqu'elle va de pair avec la déclinaison d'un même paradigme qui subit de légères variations en fonction des clichés décrits : première photo, *j'ai de grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables*⁵³ ; deuxième photo, *mes mains sont potelées et mes joues rebondies. J'ai de grandes oreilles, un petit sourire triste et la tête légèrement penchée vers la gauche*⁵⁴ ; troisième photo, *je regarde droit vers l'objectif, la bouche entrouverte, souriant à demi ; mes oreilles sont immenses et largement décollées*⁵⁵ ; quatrième photo, *mes oreilles sont grandes et largement décollées ; je penche la tête légèrement en avant et, avec un air un peu buté, je regarde l'objectif par en dessous*⁵⁶.

Quels que soient la technique et le ton adoptés, si l'on considère l'analyse que Freud a produite de la notion de *roman familial*⁵⁷, notion qui a été reprise dans la critique littéraire par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*, on pourrait qualifier ces différentes entreprises d'« *anti-romans familiaux* ». Chez l'enfant, nous dit-on, le phénomène est lié à un moment de crise grave. Pour expliquer que ses vrais parents sont *littéralement des étrangers, des gens quelconques avec lesquels il n'a rien de commun si ce n'est qu'ils l'ont recueilli et élevé*⁵⁸, l'enfant en vient à *se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable autobiographique*⁵⁹. C'est un travail inverse auquel se livre le romancier. Il doit à l'opposé s'approprier par le biais

⁵¹ *Op. cit.*, p. 47 ; pour le texte original : «*Non mi riconosci, però metti gli occhi sulla mia faccia e porto i tuoi, unico segno sicuro tra i pochi di un'appartenenza. Ora la mia faccia risale a quella del nonno. Col tempo ho preso ad assomigliare alla foto sua che stava sul comodino di papà. [...] Ho cominciato dalla fronte ad accostarmi alla sua forma di cranio, poi gli zigomi si sono scarniti e le guance si sono posate nella stessa caduta di tensione e di attenzione. Sono solo congetture e mi sono care perché sapendo di non assomigliare a te né a papà, cercai in vecchie foto delle fattezze che mi giustificassero.*» (*op. cit.*, p. 41).

⁵² *Ibid.*, p. 104 ; pour le texte original : , (*op. cit.*, p. 88).

⁵³ *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140-1.

⁵⁷ Cf Sigmund Freud, "Le roman familial des névrosés" (1909), in *Névrose, psychose et perversion*, PUF, 1973.

⁵⁸ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, "Tel", 1972, p. 46.

⁵⁹ *Ibid.*

d'une fiction (auto)biographique cette famille — sa vraie famille ? — qui, présentifiée sous sa forme photographiée, lui apparaît comme radicalement étrangère. La sensation d'exil qui caractérise la relation de l'enfant avec son père fictif dans le roman familial et fait de lui un fantôme, un mort⁶⁰, est ici déplacée. Elle caractérise la « vraie » famille. Et *s'il est difficile de reconstituer le passé dont on a été forclos [...], dire cette impossibilité est une manière de reprendre possession de son identité, une forme qu'on donne à la coupure qui vous fonde*⁶¹. C'est sans doute *Cabinet portrait*, le roman de Jean-Luc Benoziglio, qui met le plus en évidence ce travail. Dans ce texte, le narrateur a été littéralement dépossédé de son histoire par le silence de son père :

Et si, en définitive, après des bouleversements sans nombre, des tueries sans nom, des visas à la pelle, des douzaines de permis de séjour révocables à merci, des déportations en masse, de douteux certificats d'apatride, et des années de situations plus qu'irrégulières dans un certain nombre de pays plus ou moins hostiles, si, enfin, j'avais trouvé grâce à lui, et en quelque sorte tout cuit dans mon berceau, ce passeport suisse que le monde nous envoyait, devais-je me montrer plus royaliste que le roi et le harceler de questions à propos d'un passé dont, manifestement, il ne tenait pas à me parler ?

Je m'excuse d'avoir été un peu long.

Puis il mourut.

*Sans s'excuser d'avoir été un peu court.*⁶²

Face à cette désappropriation originelle, c'est la question du « comment savoir ? » que met en scène tout le roman. Point de *pathos* ici, Benoziglio prend le contre-pied de la tradition : c'est dans la lecture compulsive de sa très volumineuse Encyclopédie, reléguée dans les toilettes communes au grand dam de ses voisins de palier, que le narrateur tente d'avoir accès à son histoire. Il y consulte différents articles en partie reproduits dans le texte : "Marranes", "Héraklion", "guerre des Balkans", "Conférence de Lausanne", "Avunculat"... Pourtant malgré ses recherches, le portrait de famille retrouvé après la mort du père (toujours désigné par la périphrase *l'homme en blouse blanche*) demeure à jamais énigmatique :

Bien sûr, il y a l'inévitable photographie.

La seule et inévitable photographie.

Datée 3 / 16 janvier 1908. Un sacré temps de pose.

⁶⁰ Cf «[L'enfant] relègue son père dans un royaume de fantaisie, dans un au-delà de la famille qui a le sens d'un hommage et plus encore d'un exil, car pour le rôle qu'il joue alors dans l'ordre ordinaire de la vie, ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort...», (*ibid*, p. 51).

⁶¹ Philippe Lejeune, "L'irréel du passé", in *Autofiction and Co*, RITM, n° 6, 1993, p. 19-42, p. 37.

⁶² Jean-Luc Benoziglio, *Cabinet portrait*, Seuil, "Points/Romans", 1980, p. 96.

Au dos de l'inévitable photographie, en français et en turc, imprimés en lettres d'or ou griffonnées à la plume, l'inévitable accumulation de petites choses inévitablement pittoresques.

Devant l'inévitable toile de fond représentant une forêt ou un quelconque paysage champêtre, la photographie consiste en un inévitable portrait de groupe. Six personnes au total. Inévitablement, un homme d'âge mûr à la corpulence assez forte, moustache, fez sur la tête, trône dans un fauteuil qu'on devine rouge, avec des broderies d'or. Salut à toi grand-père Truc ! Inévitablement, assise sur son genou gauche, ses deux mains minuscules crispées sur les immenses pognes de l'homme, se tient une petite fille de deux ans environ. Salut à toi, tante Truc ! Debout à la gauche de l'homme, sa main droite doucement posée sur l'épaule de celui-ci, très belle, c'est inévitable, très droite, chignon volumineux, veste de tailleur ajustée à la taille, coucou : voici grand-mère Truc. [...]

Ce qui est peut-être moins inévitable, c'est que soixante-dix ans après que M. D. Michailides a pris cette photographie, et quinze ans après la mort de l'homme en blouse blanche, je ne sais toujours pas lequel des deux garçonnets est lui, et lequel oncle Truc ? A cause du livre, et du goût qu'il devait plus tard montrer pour la bibliophilie, j'ai décidé un jour, arbitrairement, que le futur citoyen de l'Helvétie était celui de gauche. Mais, si juste avant le temps de pose, et cédant aux prières de celui-ci, il a prêté son bouquin à son frère — ce sont choses qui arrivent dans les meilleures familles — alors c'est râpé et voilà des années que, fixant un faux front lisse d'enfant, j'essaie d'en percer les secrets.⁶³

Malgré son ton humoristique, ce roman est exemplaire. Comme dans tous les textes analysés ici, la catastrophe initiale (génocide, simple mort, pulsion de crime ou silence coupable) qui a voué un monde à la disparition a engendré une obsession cognitive. Dans la contemplation du spectacle de la photo, trace de ce monde disparu, cette obsession se meut en pulsion scopique. Comme l'écrit Serge Doubrovsky : *il s'agit à chaque fois de passer en quelque sorte, de l'autre côté du spectacle, de faire le tour du réel, de l'embrasser d'un regard circulaire qui rassemble la totalité des apparences pour que surgisse la vérité de l'être*⁶⁴.

Dans tous les cas de figures, les textes produits prennent des allures de *thérapeutiques imaginaires*⁶⁵ qui se collettent avec un passé à la fois irrémédiable et inaccessible. La comparaison met en évidence des stratégies communes. Pour rendre compte de la non-linéarité de ces textes et de leur travail sur l'insertion photographique, on peut certes reprendre la jolie image développée par Serge Doubrovsky qui écrit à propos de Claude Simon : *le mal de l'Etre sera, en quelque sorte, traité par homéopathie, la fragmentation, par*

⁶³ *Ibid.*, p. 228-9.

⁶⁴ Serge Doubrovsky, "Notes sur la genèse d'une écriture", in *Entretiens, Claude Simon*, Subervie, 1972, p.51-65, p. 61.

⁶⁵ *W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 114.

*le bon usage du fragment*⁶⁶. Dans leur mise en mots à long terme, de sorte que cela puisse être couché dans la mémoire⁶⁷, on peut également rapprocher ces textes du travail du deuil. Mais s'agissant de leur recours à la photographie, peut-être serait-il plus pertinent encore de parler ici d'introjection de l'objet perdu. Décrite, mais non reproduite, la photographie fait l'objet d'un jeu de *fort/da*⁶⁸ : elle est à la fois montrée et cachée. L'écriture l'assimile pour mieux l'absorber et la faire disparaître. Aussi tout comme dans son accomplissement, le travail du deuil consiste à faire passer le défunt du monde extérieur à l'intérieur⁶⁹, à mettre à l'abri l'objet perdu dans la mémoire du survivant⁷⁰, l'absorption de la photographie par l'écriture tend-elle à mettre en scène, tout en se calquant sur lui, le processus du deuil. Forme élégiaque s'il en est, la photographie figure la nostalgie de l'objet d'amour perdu⁷¹, mais en suscitant l'écriture, elle finit par stimuler la réparation et la protection de l'objet⁷², qui pourra enfin être installé et conservé à l'intérieur de soi. Grâce à l'écriture, le défunt et sa trace photographique deviennent assimilables et du même coup, transformables et manipulables : l'ancrage en soi se fait encrage⁷³. L'écriture explore dès lors une image dont le principe de composition tient lieu d'art poétique. Cet effet de mise en abyme partielle est explicite dans *Histoire* de Claude Simon, dont l'un des chapitres se clôt sur cette phrase suspensive : *le flou de la mise au point achève de donner au tout cet aspect un peu fantomatique des dessins exécutés au fusain et à l'estompe et où les contours ne sont pas délimités par un trait mais où les volumes apparaissent saillant hors de l'ombre ou s'y enfonçant tour à tour comme dans la mémoire, certaines parties en pleine lumière d'autres...*⁷⁴

Une dernière question demeure toutefois. Si le processus mimé est d'ordre si intime comment alors expliquer l'impact émotionnel que provoquent les descriptions de photographies sur le lecteur ? Leur visibilité paradoxale en ferait-elle l'équivalent d'un leurre qui happerait notre mémoire et les mêlerait, en tant qu'images visuelles, à nos propres

⁶⁶ Art. cité, p. 55.

⁶⁷ Claude Nachin, *Les Fantômes de l'âme, A propos des héritages psychiques*, L'Harmattan, 1993, p. 108.

⁶⁸ Je reprends cette idée en la déplaçant quelque peu à l'analyse que Régine Robin consacre à Georges Perec dans *Le Deuil de la langue* : « Un système complexe de modalités, de doutes, de conjectures, de remises en question, de dénonciations montrent qu'il y a des souvenirs "probables", "éventuels", "non vraisemblables", il y a quelques photos, de l'entendu, du raconté, des bribes de réminiscence, il y a surtout un montage des variantes, un agencement qui donne à cette autobiographie une allure de *fort/da*, de montrer/cacher... », (Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 193).

⁶⁹ Gabrielle Rubin, *Travail du deuil, travail de vie*, L'Harmattan, 1998, p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Mélanie Klein, "Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs (I)", in *Essais de psychanalyse 1921-1945*, Payot, "Science de l'homme", 1968, p. 341-369, p. 359.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Le jeu de mots est présent dans *W : quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite...* (*op. cit.*, p. 59).

⁷⁴ *Histoire*, *op. cit.*, p. 307.

souvenirs ? C'est ce que suggère l'analyse menée par Philippe Lejeune. On pourrait considérer que les photographies livrées en pâture à notre imagination entrent en réseau, font résonance, pour produire un effet vibratoire :

Les souvenirs perezquiens sont tentateurs : ils déroulent l'étoffe dans laquelle sont probablement taillés aussi nos propres souvenirs écrans, ils produisent aussi en nous de l'indirect, entrent en oblique dans notre mémoire. Appareil à faire vibrer, chez nous, ce qui chez lui vibrait au départ.⁷⁵

⁷⁵ *La Mémoire et l'oblique, op. cit.*, p. 44-5.