

ELVAN SAYARER

Université de Toronto

De l'image au texte : le processus de réminiscence dans *Le Voile noir* d'Anny Duperey

C'est la mémoire qui fait l'homme, il commence sa vie comme un enfant freudien; frappé en apparence d'amnésie, il a refoulé dans l'inconscient toutes ses blessures.

— Jean-Yves et Marc Tadié¹

Comment faire pour forcer cette porte close de ma mémoire?

— Anny Duperey²

I. Introduction

En 1955, à l'âge de huit ans et demi, Anny Duperey découvre ses parents, Ginette et Lucien Legras, asphyxiés au monoxyde de carbone dans leur salle de bains. Cette scène tragique provoque chez elle une amnésie permanente. De sa petite enfance et de ses parents, elle ne conservera aucun souvenir. Près de trente années après leur décès accidentel, Duperey entreprend l'écriture du *Voile noir* (1992), récit autobiographique hybride et fragmentaire qui se construit à travers l'image. Illustré de soixante et une photographies en noir et blanc, son *récit* rend avant tout hommage au talent artistique de son père, membre du « Groupe des sept » et auteur de la plupart de ces images. Mais voilà qu'au fil des pages, la relation du visuel au scripturaire se brouille et ces *traces argentiques* dépourvues de toute valeur référentielle – ainsi que le commentaire qui les accompagne³ – revêtent de nouvelles fonctions, notamment thérapeutiques, pour l'auteure. Les photographies « léguées » par son père constituent un

véritable « levier » de la mémoire par l'entremise duquel Duperey s'évertue, tant bien que mal, à accéder à son passé refoulé. Dans le cadre de cet article, nous tenterons de rendre compte du lien étroit qui unit l'image au texte dans le récit autobiographique de Duperey. Nous mettrons au jour le processus de réminiscence qui sous-tend la genèse de ce texte et le lien intrinsèque entre l'écriture (la difficulté de *dire* et de *se dire*) et le trauma⁴. Nous nous pencherons d'une part sur les modalités de ce rapport texte/image, de l'autre sur l'efficacité de l'insertion des photographies dans le récit.

La fonction de l'image photographique et son insertion au sein d'œuvres littéraires et autobiographiques ont fait couler beaucoup d'encre au cours des dernières décennies. Longtemps traitée comme une reproduction fidèle ou un « *analogon* parfait du réel⁵ », la photographie nous paraît davantage constituer une trace, un *résidu* du réel. Dans son ouvrage *Picturing Ourselves : Photography and Autobiography*, Linda Haverty Rugg s'interroge sur l'insertion d'images photographiques dans l'autobiographie : « *[w]hat (or how) do photographs mean in the context of an autobiography? Do they come to the rescue of autobiographical referentiality through the presentation of the author's body in the world, or do they undermine the integrity of referentiality through multiple or posed presentations? Did the invention of photography transform the way we picture ourselves⁶?* ». Comme l'observe judicieusement Rugg, la présence de photographies au sein de récits autobiographiques remet en question nos hypothèses sur quatre éléments fondamentaux : « *referentiality, time, history and selfhood⁷* ». Notre étude du *Voile noir* portera essentiellement sur les notions de référentialité, de temporalité et d'individualité.

II. Des images au texte : la genèse du projet d'écriture

Les négatifs de Lucien Legras, seuls « témoins des années oubliées » (VN 13-14), de cet avant de la catastrophe, soigneusement rangés dans le « troisième tiroir » d'une

« commode-sarcophage » (VN 13), reposèrent intouchés pendant près de quarante ans. La charge émotionnelle que contenaient ces images inviolées empêcha longtemps Duperey ne serait-ce que d'ouvrir ce tiroir. Lorsqu'un jour, elle se décida finalement à les faire développer, elle fut saisie par leur qualité esthétique et fut poussée à « montrer » ces photographies, en l'honneur de son père :

J'avais pensé, logiquement, dédier ces pages à la mémoire de mes parents – de mon père, surtout, l'auteur de la plupart de ces photos. [...] Mon père fit ces photos. Je les trouve belles. Il avait, je crois, beaucoup de talent. J'avais depuis des années l'envie de les montrer. Parallèlement, montait en moi la sourde envie d'écrire, sans avoir recours au masque de la fiction, sur mon enfance coupée en deux. (VN 7)

Dès les premières pages de l'œuvre, l'auteure – en d'autres termes, l'archi-énonciateur⁸ – établit un pacte autobiographique avec son lecteur, inscrivant son discours, qui repose sur une rhétorique de la sincérité, sur fond de douleur. D'emblée, elle confie au lecteur sa volonté de composer un texte sur ses défunts parents, ou du moins sur « les débris de ce qu'ils furent » (VN 144), et de mettre en mots son trauma personnel. Duperey atteste de la nature véridictoire de ce qu'elle s'apprête à raconter : « le public, ou l'idée d'être lu, oblige à une tentative honnête (j'ai un tempérament honnête) de lucidité » (VN 17). *Le Voile noir* relève ainsi à la fois du genre du témoignage et de l'écriture du Moi. À ce titre, la définition de l'acte de témoigner que propose Renaud Dulong nous semble des plus éclairantes : « [u]n récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles⁹ ». Avant tout, le témoignage est un acte de parole. Traditionnellement, sa transmission se fait de manière orale,

mais il peut également prendre une forme écrite, souvent brute. Dans les deux cas, il importe au témoin de rendre compte d'une expérience, de re-présenter des événements marquants et traumatisants. L'acte de témoigner d'un traumatisme, et du trauma engendré à sa suite, exige ainsi de rendre publique une douleur privée – « *to make public and shareable a private and intolerable pain*¹⁰ ». Leigh Gilmore mesure bien la difficulté de *dire* cette douleur, de l'intégrer aux schèmes psychiques et de la transposer en *récit* afin de s'en libérer. Écrire le trauma – autrement dit, « écrire des blessures¹¹ » – est un processus pénible que Gilmore qualifie lumineusement de « *speaking pain*¹² » : « [c]rucial to the experience of trauma are the multiple difficulties that arise in trying to articulate it¹³ ». D'ailleurs, le terme de processus implique nécessairement l'idée de « *working through* », de traverser quelque chose et convoque l'image d'un cheminement.

III. Le témoin et la transmission de l'expérience traumatizante¹⁴

Afin de mieux saisir les enjeux qui sous-tendent l'écriture du récit autobiographique de Duperey, il convient d'examiner en contrepoint les assises théoriques qui informent notre lecture. Selon Paul Ricœur, les prémisses énoncées par le témoin sont au nombre de trois; cependant seules les deux premières sont pertinentes pour notre réflexion sur *Le Voile noir*¹⁵.

i) J'y étais

Le témoin s'engage à raconter les événements auquel il a assisté et/ou dont il a été la victime. Ricœur affirme que

[l]a spécificité du témoignage consiste en ceci que l'assertion de réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. De ce couplage procède la

formule type du témoignage : j'y étais. [...] Ce qui est attesté est indivisément la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence. Et c'est le témoin qui d'abord se déclare témoin. Il se nomme lui-même.¹⁶

Les marques d'énonciation contenues dans cette déclaration sont primordiales. Un *je* sujet proclame sa présence sur les lieux au moment des faits, présence signalée par l'imparfait de l'indicatif et l'évocation implicite du *là-bas* qui s'oppose à l'*ici et maintenant* : « Un déictique triple ponctue l'autodésignation : la première personne du singulier, le temps passé du verbe et la mention du *là-bas* par rapport à l'*ici*¹⁷ ». L'accent est donc mis sur la dimension individuelle et subjective du témoignage, ainsi que sur l'interprétation personnelle que fait le témoin de sa propre *histoire*.

ii) Croyez-moi

À cette proposition s'ajoute une seconde clause qui a trait à la réception du témoignage, ainsi qu'au gage de vérité et d'authenticité de la parole du témoin :

L'autodésignation s'inscrit dans un échange instaurant une situation dialogale. C'est devant quelqu'un que le témoin atteste de la réalité d'une scène à laquelle il dit avoir assisté [...]. Cette structure dialogale du témoignage en fait immédiatement ressortir la dimension fiduciaire : le témoin demande à être cru. Il ne se borne pas à dire : « J'y étais », il ajoute : « Croyez-moi ».¹⁸

Le témoin est dans une position de dialogue avec le « témoignaire¹⁹ », en d'autres termes, son destinataire²⁰; il en appelle à l'Autre de croire son *histoire*. Devant les soupçons et

la méfiance affichés par le témoignaire, sa hantise la plus grande est de ne pas être cru et pour son témoignage d'être rejeté. Cette peur existentielle, et sa possible réalisation, peuvent avoir un effet destructeur et paralysant sur le témoin. L'éminent psychiatre et psychanalyste Dori Laub, dont les contributions au champ d'études sur le trauma sont non négligeables, l'explique avec beaucoup de clarté : « [un] récit non écouté est un traumatisme aussi grave que l'épreuve initiale²¹ ». Malheureusement, « il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre²² ». Mais, comment le témoignaire peut-il saisir l'ampleur de l'expérience vécue? Comment peut-il comprendre l'extrême douleur éprouvée par le témoin et se représenter son trauma? En demandant à être cru, le témoin propose d'établir un rapport d'échanges. Ce contrat repose sur une confiance réciproque et le témoin accorde à son public le pouvoir de juger. Annette Wiewiorka qualifie ce pacte de « compassionnel » puisque le témoignage s'adresse au cœur plutôt qu'à la raison²³.

IV. Les photographies de Lucien Legras et la naissance d'une écriture du Moi

À propos de la genèse de son texte, Duperey explique qu'elle souhaitait intimement témoigner de ce monde disparu et donner à voir la beauté des épreuves de son père, sans pour autant tomber dans le piège du pathos et de l'épanchement du Moi. Mais l'œuvre, qui devait prendre la forme d'un document iconique, enrichi d'un commentaire à la fois détaché et objectif sur ces *résidus* visuels, se transforme peu à peu en une quête de soi et de ses origines longue et éprouvante :

Quand je me suis attaquée à ce livre je rêvais de noircir mes pages avec une belle distance d'écrivain. Je me souhaitais calme, mesurée, réfléchissant posément au-dessus de mon cahier, contrôlant mon émotion. "De la tenue

en toute circonstance...” Dans cette vision idéale, il était hors de question d’écrire avec un paquet de Kleenex sur la table. C’est raté. (VN 211)

Le Voile noir prend dès lors la forme d’un discours/récit autobiographique – voire quasi biographique – et Duperey, qui proposait de contempler ces documents en noir et blanc, désirant « simplement regarder ces photos, écouter ce qu’elles [lui] disent – si toutefois elles peuvent [lui] parler. [Elle] n’en sai[t] rien » (VN 21), avoue quelques centaines de pages plus loin avoir emprunté un chemin tout autre, sinueux :

Je voulais d’abord écrire sur ces photos, sur les photos simplement. Et j’espérais vaguement que la découverte après tout ce temps de beaucoup d’entre elles me rappellerait une perception oubliée d’eux ou de moi avec eux. Rien. Aucune résurgence de ces neuf années. *Je me suis alors trouvée entraînée à écrire “à côté” des photos, sur ce que leur mort a provoqué en moi et par conséquent dans ma vie.* (VN 211; nous soulignons)

Évoquant un sublime portrait que son père fit d’elle quelques mois avant l’événement traumatisant qui provoqua la désintégration de sa famille et de son être, Duperey remarque : « [m]on père m’a saisie dans une de ces secondes où l’être est rassemblé. Il a fait mon portrait intemporel » (VN 79). Ainsi, la relation de l’image au souvenir « ouvre, selon les mots de Sylvie Jopeck, la porte à une littérature plus personnelle et introspective²⁴ ». Les photographies argentiques participent indéniablement de la genèse du récit autobiographique de Duperey et de la construction du sujet écrivain, dont l’identité est fragmentée et multiple : « *[photographs] [...] simply supply a visual metaphor for the divided and multiple*

(“decentered”) *self*²⁵ ». Et l’œuvre, qui repose sur l’importance conférée au processus mémoriel et tournée vers une quête de l’origine, semble peu ou prou participer à une tentative progressive de définition identitaire et à un dépassement du trauma.

Les fragments du *Voile noir* se resserrent progressivement, tandis que l’auteure bute. Circonscrits tout au plus sur quelques pages, ils traduisent l’extrême difficulté pour l’auteure d’écrire son *histoire* et d’en témoigner. Comme le souligne Montémont, « les interventions auctoriales, les phrases courtes ou nominales se font plus nombreuses, [de même] que les questions », qui demeurent pour la plupart sans réponses. Le testament hybride de Duperey, édifié à partir des photographies argentiques de son père, « cède peu à peu la place au doute et à l’incertitude » alors que l’entreprise initiale subit une altération profonde. En effet, l’écriture de Duperey devient « une écriture accompagnante, imaginative, presque reconstitutive des fragments du passé révélés » par le truchement de ces images²⁶. Ces évocations deviennent les outils d’une nouvelle introspection qui l’encourage à sonder le mystère autour de ses parents :

Déjà plus de cent pages, écrites avec peine et soulagement, dans le désordre, plus de cent pages, deux ans presque à fouiller ma mémoire, et pas un mot sur vous, mon père et ma mère. Rien. Pas un mot. Je n’ai rien pu écrire sur vous car je ne sais toujours rien et il ne m’est rien revenu de ces années passées ensemble, pas un événement, pas un geste, pas un visage. Rien. Je vous cherche, ou je crois vous chercher, vous m’échappez, et dans toutes ces pages je n’ai pu parler que de moi.
(VN 125)

Duperey s'escrime derechef à franchir le seuil de sa mémoire, à établir un rapport dialogique avec les photographies et leurs sujets afin de re-découvrir ses parents.

V. La photographie comme embrayeur de la mémoire

Au fil des pages, il devient manifeste que Duperey conçoit la photographie comme un embrayeur de sa mémoire – mais un embrayeur privé de toute référentialité –, la trace d'un vécu individuel et collectif, touchant à l'entité familiale et au noyau de son amnésie. À ce titre, « [l]e portrait photographique, dès l'invention des premières images, [ne constitue-t-il pas] une autre manière de rendre compte de l'histoire individuelle et familiale²⁷ »? L'un des tout premiers fragments de son œuvre, intitulé « La famille dans le pré », représente toute sa famille paternelle réunie, avant que la mort ne lui ravisse ses parents. Duperey note : « [c]'est une toute simple, toute bête photo de famille, mais on sait dans toutes les familles combien elles sont difficiles à faire » (VN 33). À l'instar de Véronique Montémont, nous nous proposons ici de transposer le terme d'*ekphrasis*²⁸, employé pour décrire une œuvre d'art, notamment dans le domaine de la peinture, en photographie. Duperey s'attarde donc par la suite à décrire et à interpréter, par le truchement de l'*ekphrasis*, la posture de sa grand-mère dans cette image : « [j]'aime son sourire très doux, comme incertain, avec un pli un peu douloureux au coin des lèvres. Elle paraît goûter son bonheur avec une sorte de distance. Elle est là et loin à la fois, plus spectatrice que participante » (VN 33). Dans son *Manifeste photobiographique* publié en 1983, Gilles Mora postule que l'art de la photographie constitue un « amplificateur d'existence », et engendre la résurgence « des moments oubliés de vues et de vie[s]²⁹ ». L'image photographique, vestige du passé, pourrait ainsi permettre au photographe et à ses proches de reconstituer leur passé et leurs souvenirs. Mais au-delà de cette réactualisation du passé, de l'entrelacement du passé et du présent dans une symbiose parfaite, le portrait photographique

que Rugg conçoit par ailleurs comme une métaphore du sujet autobiographique, génère également un lien avec le futur – le devenir incertain du sujet autobiographique : « *[photography] transcend[s] time by bringing a real past into a real present, casting the shadow of a real present onto an unknown future*³⁰ ». De même, le théoricien James Olney insiste sur ce jeu temporel au sein de l'écriture autobiographique : « *[m]emory can be imagined as the narrative course of the past becoming present and [...] it can be imagined also as the reflective, retrospective, gathering up of that past-in-becoming into this present-in-being*³¹ ». Ainsi, l'archi-énonciateur met en évidence ce jeu temporel en recourant tant aux analepses, dépouillées de leur valeur énonciative et référentielle, qu'aux prolepses dans la construction de son *récit* et l'imbrication des souvenirs convoqués. Le fragment de Duperey se clôt sur une question, au creux de laquelle Anny Duperey laisse poindre une once d'espoir, tandis que les trois temps se conjuguent et s'entremêlent : « [a]rriverai-je en haut de la photo à la place de ma grand-mère, à contempler mes petits-enfants à mes pieds avec le même sourire incertain? » (VN 38).

VI. La photographie comme métaphore du processus mémoriel?

Agnès Castiglione et Serge Gaubert ont mis en lumière le lien étroit qui unit l'image à la mémoire dans le cadre de travaux portant sur ce nouveau pan de littérature, qui s'inscrit dans ce que Régis Durand qualifie de « champ photographique »³². Les photographies, qui constituent un véritable « lieu de mémoire » (VN 7), ancrent Duperey dans l'expérience vécue, et autocensurée, et fonctionne comme un révélateur, l'incitant à lever le voile sur son passé³³. L'auteure entreprend dès lors une démarche de type archéologique, interrogeant les images et creusant sa propre mémoire, dans l'espoir de la réactiver, de faire émerger à la surface le refoulé. Il s'agit pour elle de recouvrer la mémoire, de se donner un passé. Danièle Meaux suggère très justement que « [l]a valeur

testimonial des images argentiques permet d'activer le récit³⁴ ». Le lent processus de réminiscence est néanmoins jalonné de blancs et de silences, entrecoupés de blocages, et de « grands moments de méditation ou de vide hébété entre les phrases » (*VN* 209). Comme le soulignent Yves et Jean-Marc Tadié, l'être humain reconstruit le passé englouti à partir de ruines et de décombres, laissant libre cours à son imagination fertile, mais ce passé réinventé demeure dénué de son « contexte émotionnel » :

Nous sommes comparables à des archéologues qui reconstituent une ville antique : de quelques pierres, ils font une maison; de colonnes brisées, un temple; de fragments de canalisations, des thermes. Peu à peu ils permettent d'imaginer la vie [...]. Mais c'est une vie muette, [...] l'imagination recrée le cadre mais sans le contexte affectif ou émotionnel. Et pourtant, il arrive que la vision d'une couleur, la senteur d'un parfum, nous redonne l'espace d'un fugace instant l'impression, la sensation du passé.³⁵

Certaines choses échapperaient donc définitivement à la mémoire. Malgré ses efforts, Anny Duperey désespère de ne pas se souvenir de ses parents, ses « beaux endormis » (*VN* 252) et révèle avoir l'« impression [d'être née] du matin où ils sont morts » (*VN* 31), d'exister dans un être continuellement double et fragmenté :

Reste la sensation d'avoir eu son chemin coupé en deux, d'être coupée en deux. Si seulement mon voile noir, comme une porte close, ne m'empêchait pas de faire le lien entre le moi exacerbé qui a survécu et le petit moi inconnu qui est resté là-bas, très loin, invisible dans l'AVANT, avec vous. Vous m'êtes inconnus, mon père et ma mère, et pourtant je

sens que j'ai besoin de vous pour enfin savoir qui je suis. Comment faire pour forcer cette porte close de ma mémoire? (VN 127)

Elle insiste lourdement sur l'inhabileté qu'elle éprouve à se ressouvenir de son enfance et de cet *avant* qui précède le désastre :

J'ai eu beau faire des efforts, me creuser la tête, des huit premières années de ma vie ne me reste que ce que j'ai dit. Quelques pages autour du vague souvenir d'un quartier, de l'ambiance d'une maison et de quelques détails qui me furent pour la plupart rapportés par la suite. [...] Ma mémoire a gommé tout l'humain de mon enfance. Rien d'eux, surtout, comme s'ils n'avaient jamais existé. [...] Je me sens pauvre, amputée. (VN 30)

Pourtant, elle se remémore le store et la fenêtre de leur chambre mansardée dans la maison familiale maternelle :

Huit ans d'intimité extrême puisqu'ils dormaient, s'aimaient sans doute quand le sommeil m'avait fermé les yeux, à deux pas de moi, et pas le souvenir d'une main, d'un câlin, d'un mot murmuré à l'oreille. Rien. Pas une silhouette. Même pas une ombre. Pourtant je reconnais la fenêtre sur la photo, le voilage démodé, le store. Oui, c'est bien la fenêtre de notre chambre. (VN 27)

Tout porte à croire que les objets physiques ont supplanté l'humain dans sa mémoire, l'imprégnant plus fortement et incarnant à eux seuls un élément référentiel. L'essence fuyante et insaisissable de l'image et du langage, reflets de la nature éphémères de l'être et du monde, est sublimement évoquée par

Cantú : « *photos are one way of 'freezing' memories just like words are one way of 'freezing' thoughts – and yet both are tenuous and fleeting. We remember differently from what the photo freezes and our words often don't quite express what we think/feel*³⁶ ». La photographie serait ainsi un symbole de notre propre mortalité³⁷.

VII. La quête de l'Autre et les multiples figures d'altérité

« L'image photographique fixe sur sels d'argent l'empreinte des choses ou des êtres qui se sont trouvés placés devant l'objectif. Le dispositif de la prise de vue est tel, remarque Danièle Méaux, que la scène enregistrée paraît, pour le spectateur, toujours peu ou prou liée à l'expérience sensible de l'opérateur, à celle du (ou des) modèle(s)³⁸ ». Le photographe et le témoin, père et fille, sont dans une position de dialogue avec le témoins. Ce postulat nous renvoie aux propos de Philippe Dubois, qui insiste sur la notion d'« image-acte », car « l'acte ne se limite pas, trivialement, au geste de la *production* proprement dite de l'image (le geste de la "prise") [...] il inclut aussi bien l'acte de sa *réception* et de sa *contemplation*³⁹ ». L'image symbolise un « espace de représentation et de suggestion, [un espace] ouvert aux interprétations du spectateur⁴⁰ ». En contemplant la photo d'un homme aveugle assis au pied d'une façade en pierre, dont le visage est si mystérieusement, si désespérément tendu vers le ciel, et dont le regard hypnotisant irradie une lumière blanche aveuglante, Duperey se demande comment son père l'a approché, s'il y a eu un échange entre les deux hommes au moment de la prise de vue. Comme le note Montémont, Anny Duperey passe de l'autre côté de l'objectif pour sonder l'artiste qui l'a réalisée⁴¹ : « [q]u'a-t-il dit, éprouvé, pourquoi a-t-il préféré tel angle à tel autre ? » (VN 145). Selon Françoise Soulages, photographe un sujet, c'est également « photographe un rapport avec ce sujet⁴² ». Duperey interroge donc les photographies dans l'espoir de saisir les figures

d'altérité que représentent « ce » père et « cette » mère que la mort lui a si violemment arrachés.

Toutefois au long de cette quête, son rapport avec son père apparaît plus limpide, moins épineux que le lien qui l'unit à sa défunte mère. Duperey devine son caractère, ou tout du moins l'imagine :

Lui il va se sentir être, à grands pas dans la campagne, regarder le jour naître et capter, s'approprier, emprisonner sur la pellicule ce moment où la terre et le ciel se confondent, mariés par la brume. Et se sentir unique et agissant dans cette indéfinition, précis, agile, entier, fouler l'herbe gelée qui crisse sous les pas, sauter des clôtures. (VN 173)

Son père lui apparaît comme un homme en communion avec la nature, en harmonie avec le monde, recherchant la solitude et la quiétude :

Je sais du photographe qu'il préférerait fixer sur sa pellicule l'eau, le ciel, les pierres, les saisons, et que les gens, rarement présents sur ses photos professionnelles, n'étaient qu'une ponctuation, des acteurs de second plan, des passants dans l'éternelle nature et le jeu des lumières qui le fascinaient. C'est le visage du monde, qu'il voulait retenir, pas celui des humains, trop éphémères... (VN 169)

De sa mère, *a contrario*, il ne lui reste rien : « [c]'est terrible. Je la regarde, je la regarde, je la cherche et je ne la reconnais pas. Et je ne me reconnais pas en elle. [...] Lui, au moins, m'a laissé ses photos... » (VN 149). La difficulté de se ressouvenir de sa mère est indissociable de l'impossibilité de « forcer la porte close de sa mémoire » (VN 127), car la mère représente « *an origin that is [both] the same and different, and*

*subsequently, a Mirror of the possibilities of becoming*⁴³ ». En effet, « [l]e retour à la mère est un fascinant retour au Même, ou plutôt à la même. D'autant plus tragique si la mère demeure une inconnue ou une énigme, parce que morte jeune⁴⁴ ». D'ailleurs, l'image des corps inertes de ses parents allongés sur le lit conjugal le matin du 5 novembre traduit bien la distance physique et émotionnelle qui la sépare de sa mère, la proximité affective et intellectuelle ressentie à l'égard de son père :

Cette image-là est le symbole parfait de ce qui me reste de l'un et de l'autre. Mon père "lisible" dont je peux, en rassemblant les quelques informations que j'ai sur lui et en regardant ses photos, imaginer les goûts, le caractère, même vaguement, c'est toujours ça, et ma mère qui m'échappe, profil détourné de ma mère-mystère que je n'arrive pas à saisir, à décrypter, sur laquelle mon imagination même glisse. (VN 230)

Or, ce rapport mère-fille semble d'autant plus complexe qu'il met en évidence la culpabilité qui habite l'auteure de ne pas être parvenue à sauver ses parents de la mort et son identification graduelle avec cette « mère-mystère ». Duperey semble rongée par les regrets et les remords.

Maints écrivains et critiques ont illustré la prégnance d'une mémoire du corps dans leurs écrits. Ainsi par exemple, le narrateur proustien de la *Recherche*, en songeant à son amour fané pour Albertine, parvient à la conclusion que ses membres ont conservé les traces résiduelles d'« une mémoire involontaire » :

[I]l semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus longtemps, comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que

l'homme. Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis.⁴⁵

Chez Duperey, cette mémoire involontaire du corps est explicitement reliée à la figure maternelle et exprime un manque, un vide, une nostalgie lancinante de l'Autre. Le corps-mémoire se souvient de l'étreinte maternelle :

Je pensais à ma mère. [...] [J]'étais prostrée dans une vague rêverie atone, sèche et vide. Puis je m'aperçus que sous la table j'avais posé mes pieds l'un sur l'autre, un peu en dedans, tout à fait comme les bébés les ont en position fœtale dans le ventre de leur mère. Je ne fais jamais cela. Mon corps se souvient sans doute. Mais dans ma tête, rien. RIEN. (VN 167)

Grâce à l'écriture et à l'image, Duperey se rapprochera quelque peu de cette figure maternelle. En retouchant notamment la photographie amateur du repas de noces de ses parents et en la recentrant sur le visage de sa mère, l'auteure sera frappée par la solitude qui enveloppe sa mère et la ressemblance de leurs yeux :

Le visage de ma mère. Son beau visage épinglé comme un pâle papillon au milieu de tout ça. Au milieu parmi eux, et pourtant isolée. Terriblement isolée. [...] J'ai eu envie de l'isoler davantage, d'effacer tout ce qui l'entoure pour me concentrer sur son seul visage. [...] Plus je m'approche d'elle, plus elle s'éloigne, plus me paraît profonde sa solitude intérieure, petite âme close derrière l'opacité de son regard. [...] L'agrandissement du négatif n'arrange rien, au contraire. Le grain du négatif comme un brouillard, comme

une estompe qui gomme les détails, les traits [...]. Et puis j'ai rapproché ce portrait de celui que mon père fit de moi quelques mois avant leur mort – mon portrait intemporel. Et cela m'a frappé, soudain. Moi qui cherchais en vain une quelconque ressemblance avec elle et qui n'en trouvais aucune, je l'ai. Les yeux. Ses yeux. Et je viens seulement de le voir. [...]
Tes yeux, ma mère, et le regard que tu m'as légué. (VN 182-185)

Cependant, la manipulation de l'image photographique révèle l'imprécision du portrait de sa mère. Son visage de jeune mariée, une fois agrandi, paraît nébuleux et « le grain du négatif » est comparé à un brouillard obscurcissant. À la suite de ce procédé technique, l'effet créé est représentatif du processus mémoriel entrepris par Duperey, qui échoue à se souvenir en dépit de ses efforts soutenus.

VIII. Le trauma et la mémoire : l'activité mnémonique comme thérapie

Il convient de faire intervenir les travaux d'Annette Wieviorka à ce point de notre analyse. Dans son ouvrage fondateur *L'Ère du témoin* consacré à l'émergence de la figure historique du témoin au siècle dernier, en référence tout particulièrement aux survivants et survivantes des camps, Wieviorka affirme que pour l'écrivain-témoin, le processus d'écriture (mais également l'acte de parole) testimoniale, par le concours duquel il tente de restituer ce monde de cendres lui permet d'entreprendre son deuil personnel : « [l]a rédaction [de] livres du souvenir est volonté ou nécessité de se souvenir, de faire renaître par des mots imprimés un univers anéanti. Travail de deuil [...] qui vise, par des récits et des photos, à reconstituer sur le papier l'objet perdu et à en retracer l'agonie⁴⁶ ». L'activité mnémonique se double donc d'une fonction thérapeutique au sens freudien de *Trauerarbeit*. En

d'autres termes, il s'agit d'un « travail de deuil », de l'accomplissement d'un processus difficile au terme duquel une personne parvient à surmonter son affliction et sa perte⁴⁷. Aussi Dori Laub met en relief l'importance de la parole dans le processus de guérison et de délivrance :

Le mensonge est toxique et le silence étouffe. Chaque survivant a un besoin impérieux de dire son histoire pour parvenir à en réunir les morceaux; besoin de se délivrer des fantômes du passé, besoin de connaître sa vérité enterrée pour pouvoir retrouver le cours de sa vie. C'est une erreur de croire que le silence favorise la paix. Il ne fait que perpétuer la tyrannie des événements passés, favoriser leur déformation et les laisser contaminer par la vie quotidienne.⁴⁸

Il importe au témoin de rendre compte de son expérience et de raconter les événements traumatisants. Adolescente, Duperey pressentait déjà la nécessité d'écrire son *histoire*, leur *histoire*. Elle consigna cette intuition dans son journal intime intitulé « L'histoire de MOI » (VN 101) avec un grand discernement :

Il faudra un jour que j'écrive MON livre. Il le faudra [...]. Que j'y parle enfin [...] de leur mort, que je dise ce que je garde tout au fond de moi et qui m'étouffe. Qu'ils m'aient appelée pour venir avec eux dans la salle de bains et que j'ai refusé obstinément de les SUIVRE [...], et qu'après cela je les ai entendus mourir sans me réveiller vraiment... (VN 102)

Le choix de l'auteure d'insérer ce fragment d'écriture diaristique dans son œuvre nous semble révélateur. L'archi-énonciateur justifie ainsi la genèse du *Voile noir*, dont la réalisation semble avoir été « prédestinée ». Sans en avoir

conscience au commencement de son entreprise, Duperey n'a pas dérogé à l'impératif suprême qu'elle avait énoncé bien des années auparavant.

IX. De l'image au texte ou l'efficacité de l'insertion de photographies dans le récit autobiographique

À la lumière de ces propos, examinons la source du malheur et du trauma de Duperey. L'auteure évoque à maintes reprises le matin de la mort de ses parents, mais l'inscription de l'événement dans l'écriture, dans son *récit* amnésique, se métamorphose radicalement. En ce sens, la distinction entre *actuality* et *reality* que Lawrence Langer établit dans son ouvrage *The Holocaust and the Literary Imagination* nous semble pertinente. La notion d'*actuality* correspond aux événements tels qu'ils se sont réellement produits, alors que le terme de *reality* reflète les tentatives de l'écrivain-témoin pour intégrer ces événements aux schèmes littéraires existants, afin que son *récit* puisse être transmis et compris par le témoignaire⁴⁹. Sur un ton froid et détaché, Duperey observe : « [j]e peux donc, puisque je me le suis fixé, écrire que Lucien Legras et son épouse Ginette sont morts le 6 novembre 1955 à 11 heures du matin. Nés à quelques mois d'intervalle, ils étaient tous deux dans leur trentième année » (VN 20). Sa prose revêt un caractère journalistique et fait écho à un banal fait divers. Duperey concède d'ailleurs qu'elle était parvenue à rendre cette déchirure « purement théorique » (VN 120), reconstituant les événements par le concours du récit d'Autrui. Toutefois, le lecteur ne peut qu'être saisi devant un tel détachement, une maîtrise si parfaite de l'émotion. Ces moments d'anesthésie ne durent pas cependant et l'image-souvenir de ce matin-là s'impose à elle. Elle comprend alors qu'elle n'aura de repos que lorsqu'elle écrira ce matin-là : « [d]écrire le matin de leur mort... [...] J'ai oublié tout le reste, noyé toute mon enfance, mais garde ce matin-là à fleur de mémoire, je le porte en moi depuis trente-cinq ans et il accompagne tous mes instants. [...] [Il] est là, intact,

précisément gravé en moi, comme un contrepoint. C'est le souvenir de ma vie. [...] Il fait partie de moi. Il est moi » (*VN* 214). Aussi Jean-Marc Dupeu qualifie très justement ce souvenir traumatisant d'« hypermnésie⁵⁰ » et la définition qu'offre Cathy Caruth du trauma nous paraît correspondre à la réalité de Duperey : « [*t*]o be traumatised is precisely to be possessed by an image or an event⁵¹ ». L'événement traumatisant ne pouvant pas être intégré à la langue avec ses schèmes existants, il ressurgit dans la sphère de la mémoire, du sensoriel, des rêves⁵². Ce n'est qu'au prix de maints efforts, après plusieurs tentatives scripturales, que Duperey parviendra à dire la mort de ses parents sans digression ni détachement.

Ainsi, dans l'un des tout derniers fragments du *Voile noir*, au sein duquel ne figure qu'une seule photographie, empreinte factice d'un arbre courbé sur les rives du Robec, un de ces matins d'hiver silencieux et ensoleillé, où la neige a recouvert la campagne rouennaise d'une épaisse couche blanche, Duperey brise enfin le silence autour de leur mort. Le passage est construit en *crescendo* tandis que l'émotion et les éléments de suspense sont amplifiés. Duperey nous décrit tout d'abord le pavillon de banlieue dans lequel sa famille venait d'emménager cet été-là, retardant de quelques lignes encore la réalité sinistre de leur mort : « [L]e pavillon qu'ils avaient acheté était très laid. C'était un de ces pavillons de banlieue comme on en faisait dans les années cinquante, en ciment, avec des murs qui résonnent, qui sentent le creux. [...] J'ai retrouvé une petite photo de cette maison. Il est inutile que je la montre, c'est encore plus triste et laid que ce que j'ai écrit » (*VN* 216-218). Duperey évoque ainsi *in absentia* la photographie, insignifiante pourrait-on dire, du pavillon où sont morts ses parents. Outre cette intervention métadiégétique, Duperey reprend la narration de « [c]e dimanche 6 novembre », au cours duquel, la famille devait « aller déjeuner chez ma marraine » (*VN* 220). Elle n'omet aucun détail de sa « vision quasi hallucinatoire⁵³ », évoquant les corps de ses parents étendus sur le sol de la salle de bains et par la suite transportés sur le lit de leur chambre à coucher. Elle nous donne à éprouver « le

silence sépulcral de la maison⁵⁴ », son vertige et l'abîme qui s'est ouvert autour d'elle : « [r]ien de comparable à ces images brutes, immuables, PHOTOGRAPHIÉES en moi » (VN 232), à cette « mort silencieuse, la mort qui “cueille” en douce, qui laisse les corps beaux et intacts, comme endormis : l'asphyxie » (VN 20). Et survient alors une prise de conscience terrible, qui ne fait qu'accentuer sa douleur : « [d]'avant, quand ils étaient en vie, en vie et AVEC moi, il ne me reste que des images noires et blanches figées sur papier glacé. Je viens tout juste de réaliser – et c'est tout de même d'une grande dérision – que cette vision de leurs corps allongés sur leur lit de mort est la seule image directement “vivante” que je garde d'eux » (VN 230).

X. Conclusion

Le Voile noir témoigne *in fine* d'une impasse à se souvenir, d'une impossibilité criante à lever le voile sur cette « mémoire opaque » (VN 59) et à réunir les Moi de l'auteure scindée en deux. Au terme de l'écriture, Duperey ne parvient pas à se réappropriier son passé, cet *avant* qui précéda l'événement tragique de leur mort, et « [les] empreinte[s] photochimique[s] se révèle[nt] décevante[s], insuffisante[s] et précaire[s]⁵⁵ ». En dépit de la transposition de l'expérience dans le creuset de l'écriture et du passage des années, le trauma et l'affliction demeurent intacts, la perte mnémonique insurmontable. Le temps n'a guère estompé la douleur vive que provoque en l'auteure la souvenance de ce matin-là. Au-delà du « trou noir d'une enfance perdue » (VN 127), Duperey reste « à jamais enceinte d[eux] » (VN 254), « ses beaux endormis ». L'échec du *récit* d'un point de vue thérapeutique engendre-t-il également un échec sur le plan esthétique? La photographie comme archive, comme document historique authentique, a certes permis à l'auteure « d'articuler un passé mort⁵⁶ ». Mais l'entreprise créatrice de Duperey va au-delà, soulignant avant tout la complémentarité de deux arts, de deux langages : la photographie et l'écriture. Le moment venu de

poser les dernières pierres, force lui est de constater : « [...] je ne suis pas parvenue à exprimer le quart du regret qui me pèse, je voulais partager et tout me reste sur le cœur, je ne suis soulagée de rien, et à contempler pendant des heures les photos de mon père il ne m'est rien revenu de mon enfance, d'EUX. Ma mémoire reste obstinément noire et blanche. Une mémoire de papier » (VN 209). Au terme de sa lecture, le lecteur de Duperey se demandera peut-être si cette amnésie – oubli né du refoulement – ne contribue pas à créer une forme d'équilibre psychique salutaire...

Notes

¹ Jean-Yves et Marc Tadié (dir.), *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

² Anny Duperey, *Le Voile noir*, photographies de Lucien Legras, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 127. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VN, suivi du numéro de la page.

³ L'ensemble des photographies et commentaires constitue le *light writing* évoqué par Timothy Dow Adams dans son ouvrage *Light Writing & Life Writing : Photography in Autobiography*, Chapel Hill/Londres, The University Press of North Carolina, 2000.

⁴ Dans un article encyclopédique consacré à la définition du mot « trauma », Jacqueline Rousseau-Dujardin établit une distinction fondamentale entre le *traumatisme* – qui renvoie à « l'événement extérieur qui frappe le sujet » - et le *trauma* – « l'effet produit par cet événement chez le sujet, et plus spécifiquement dans le domaine psychique ». Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Trauma », dans *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Pierre Kaufmann (dir.), Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 606. Nous emploierons l'adjectif « traumatisant » pour désigner le *traumatisme* et l'adjectif « traumatique » pour qualifier le *trauma*.

⁵ Sur la question du mode de re-présentation du réel, consulter Roland Barthes, « Le message photographique », dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 10-11; Philippe Dubois et G. Van Cauwenberge, « De la verisimilitude à l'index », dans *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 19-20.

⁶ Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves : Photography and Autobiography*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1997, p. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁸ L'expression est de Michael Issacharoff, cité dans Monika Boehringer, « "Elle est à qui veut d'elle" : *La Femme du Gange* de Marguerite Duras », *Recherches sémiotiques*, vol. 15, n° 3, 1995, p. 45.

⁹ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire*, Paris, Éditions EHESS, 1999, p. 43.

¹⁰ Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2001, p. 7.

¹¹ Kathryn Robson, *Writing Wounds. The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2004, p. 15.

¹² L. Gilmore, *op. cit.*, p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴ Sur ce sujet, consulter Elvan Sayarer, *Mémoire et écriture dans Auschwitz et après de Charlotte Delbo*, mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 2010, p. 24-26.

¹⁵ Le troisième et dernier point soulevé par Ricœur, « *si vous ne me croyez pas demandez à quelqu'un d'autre* » est une réponse à l'incrédulité et à la controverse, une façon pour le témoin historique de légitimer son dire et de faire taire irrévocablement les soupçons. La maxime latine *testis unus, testis nullus* – un témoin, pas de témoin – nous semble remarquablement bien refléter le problème rencontré par les témoins. « Avec éventuellement une pointe de défi », nous signale Ricœur, le témoin historique prononce en un souffle ces mots : « Si vous ne me croyez pas demandez à quelqu'un d'autre »! Consulter P. Ricœur, *op. cit.*, p. 206.

¹⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹⁹ L'expression est de Régine Waintrater, citée par Anne-Marie Parent, *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 4.

²⁰ La relation entre le témoin et le témoignaire est très complexe. Duperey s'adresse autant à ses lecteurs potentiels qu'à ses parents décédés et à elle-même.

²¹ Cité par Annette Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 142.

²² P. Ricœur, *op. cit.*, p. 208.

²³ A. Wiewiorka, *op. cit.*, p. 179.

²⁴ S. Jopeck, *La Photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, 2004, p. 6.

²⁵ L. H. Rugg, *Picturing Ourselves : Photography and Autobiography*, p. 2.

²⁶ Sur l'évolution métagenétique de l'œuvre de Duperey, consulter les analyses saillantes de Véronique Montémont, « Anny Duperey, *Le Voile noir* », 19 janvier 2007, p. 2-3.

²⁷ S. Jopeck, *La Photographie et l'(auto)biographie*, *op. cit.*, p. 5.

²⁸ L'*ekphrasis* provient du grec *εκφραζειν*, nous rappelle Véronique Montémont, et signifie « expliquer tout au long, exposer en détail ». Consulter Véronique Montémont, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », dans Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Académie d'Amiens, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 457.

²⁹ G. Mora, C. Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 10; p. 14.

³⁰ L. H. Rugg, *op. cit.*, p. 233.

³¹ James Olney (dir.), *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1980, p. 241.

³² Régis Durand, *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 15-25.

³³ L. H. Rugg, *op. cit.*, p. 26. Rugg note que « [a]utobiographies and photographs enjoy the same double function of representing remembrance and inciting "remembrance" », insistant sur la fonction d'embranchement.

³⁴ D. Méaux, *op. cit.*, p. 10.

³⁵ J.-Y. et M. Tadié (dir.), *op. cit.*, p. 10.

³⁶ Citée par T. D. Adams, *op. cit.*, p. 19.

³⁷ « All photographs are *memento mori* », écrit Susan Sontag, citée par Marianne Hirsch, *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 17.

³⁸ D. Méaux, *op. cit.*, [s. p.].

³⁹ P. Dubois, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ D. Méaux, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ V. Montémont, *loc. cit.*, p. 5.

⁴² Citée par V. Montémont, *ibid.*, p. 5.

⁴³ D. Stanton, « Autogynography: Is the Subject the Subject Different? », dans *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1987 [1984], p. 12.

⁴⁴ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les Expressions du Moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2003, p. 26.

⁴⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989, p. 5.

⁴⁶ A. Wieviorka, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁷ Sur les questions relatives au deuil et à la mélancolie, consulter la thèse éclairante de Kristina Maria Ottolina Hagstrom, *Melancholy Traces. Performing the Work of Mourning*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 2006.

⁴⁸ Cité par A. Wieviorka, *op. cit.*, p. 141-142.

⁴⁹ L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1975, p. 92.

⁵⁰ Jean-Marc Dupeu, « Légendage », « Légendage [Captioning] », *Psychiatrie française*, vol. 33, n° 1, 2002, [s.p.].

⁵¹ Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4-5.

⁵² *Ibid.*

⁵³ J.-M. Dupeu, « Légendage », [s.p.].

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ D. Méaux, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁶ A. Farge, citée par D. Méaux, *ibid.*, p. 147.