

Écrire la légende

Camille de Toledo



#2

Il y a quatre figures humaines sur cette image

V.

Les cartons d'images sont des masses inertes reposant dans des caves ou des greniers lorsqu'il y en a encore – s'il y en eut jamais. Aujourd'hui, on en stocke parfois le contenu sur des disques durs ou dans des *clouds* lointains afin que l'information reste là, quelque part, disponible, pour l'avenir. Afin que ceux de l'avenir puissent y revenir. Y relire leur histoire, y relier leur nom. Mais quelle que soit la technique employée pour accomplir ces missions de conservation, de transmission, nul ne peut passer à côté de l'incontournable réalité d'un tel stockage : le poids. La mémoire est ce poids, une *charge* bien plus qu'une densité, bien plus qu'un mouvement. C'est en considérant cette *charge* que je m'explique mon effondrement dans les années qui ont suivi la mort des miens ; la façon que le corps eut de se tendre d'abord autour de ce poids en trouvant des ressources pour tenir – la fuite, les multiples voies de l'oubli – puis comment il se noua pendant des mois, et finalement, comment il se rompit provisoirement, puis définitivement. Les cartons d'images formaient un vaste stock de poids morts que je cherchais à contourner, mais qui était là, désormais, sous ma responsabilité. Je comprends qu'il existe d'autres issues à cette charge du passé pour ceux qui ont survécu. Je pense à la façon dont les archives publiques se proposent de *s'interposer* entre nos corps fragiles, incertains et des pans entiers de nos mémoires. Comment, par exemple, les douleurs des tranchées de la Grande Guerre sont passées

d'une garde à l'autre, des familles vers l'institution, du *privé* vers le *public*, telles des orphelins de guerre que la Nation se flatte de recueillir. Dans un tout autre registre, je tends à penser que la transformation des *fonds privés de photographies* – nos images familiales, nos cartons – en *fonds sociaux* – nos images partagées sur les réseaux – est une forme de *délestage* – le *lest*, ce poids que l'on pose sur un socle pour qu'il tienne dans la tempête. Passer de la conservation privée au partage social aurait pu m'aider à me débarrasser de la conséquence des images, de la responsabilité spectrale qui en découle. Dans une vie instagrammée, les réseaux tendent à remplacer, en temps réel, ce long processus de *prise en charge*. Tout y étant, d'emblée, partagé, les images perdent, au moment où elles sont postées, leur potentiel d'incandescence. Elles ne séparent plus. Au contraire, elles nous relient en nous indistinguant, en s'avérant des images *tout ce qu'il y a de plus communes*. Je me demande : serais-je tombé, moi, sous le poids de ces photographies prises au fil des années de l'enfance si au lieu de s'accumuler comme des *négatifs* du bonheur, elles avaient été versées dans l'archive semi-publique de l'image sociale ? Leur poids aurait-il été plus ou moins handicapant ? Je ne peux bien sûr répondre à ces questions. Je me suis cassé, voilà tout. Sous le poids de ces cartons d'images, cartons qu'il m'inquiétait de ne plus être en mesure de porter, par quoi je me sentais observé, jugé – *quoi, tu n'es pas capable de porter nos souvenirs ?* – je m'étais rompu. Et tandis qu'aujourd'hui, je tente de me relever, je me dis qu'il en va, avec ce poids, d'un certain contour de nos vies. Tout au long des années que j'ai passé à fuir, les cartons étaient restés là, à l'arrière de mon esprit. Autour d'eux, s'était dessiné le cercle d'une conscience, d'une responsabilité. Je cherchais à y échapper, mais ils étaient là, quelque part. La masse sombre, poussiéreuse, avait beau être remise loin de ma vue, elle formait le *lest* de mon existence. Ce que je devais accomplir en leur nom – une opération de transmission, l'écriture d'une légende – me forçait à retrouver un centre, une *silhouette*, à rebours de la fuite en avant dans l'oubli. Si ce poids des images avait disparu, par l'instantanéité de leur partage, que serait-il resté de ma charge ? Serais-je tombé, aurais-je pu continuer à vivre une vie *en cavale* ? Aurais-je pu persister à fuir dans le roman, la fiction, ou l'avenir ? Si nul ne porte plus la responsabilité de la légende – et nous savons que Facebook ou Instagram portent une charge autre que celle de *raconter*, c'est le *datamining* qui en est le but implicite – quelle instance pourrions-nous encore convoquer ? Saurons-nous faire appel à une *autorité* en nous ? Une *autorité*, c'est-à-dire, y aura-t-il, après tout, une possibilité de redevenir, au fil des ans, *les auteurs de nos existences* ? Si toutes les photographies prises par mon père avaient été postées à l'instant de la prise de vue, aurais-je ressenti la nécessité de les *relire*, de m'y *relier* ? Si j'avais pu m'appuyer sur tel ou tel algorithme pour passer la vie des miens en revue, un *diaporama* offert et paramétré par la machine, si j'avais disposé non pas d'images privées mais d'images sociales, le commandement que j'ai ressenti de m'en charger, n'aurait-il pas été entièrement autre ? Au lieu de chercher à les remettre en

circulation – une manière de relancer la vie, de *revivre* à partir des douleurs, en leur donnant un sens – je devine que j'aurais voulu, au contraire, les retirer des réseaux. Non pour des raisons de *droits*. Non pour affirmer : ce sont *mes* images, celles de ma famille. Mais parce que les conditions de leur mise en circulation auraient changé. Du bonheur légendaire de la famille heureuse au malheur légendé de la famille détruite. Du jour où, par leur intercession, nous sommes face à la vie, à un autre jour, dans l'avenir, où nous sommes face à la mort. Nous devons avoir des ressources, quand ce verdict tombe, ressources pour écrire en marge *une histoire*. Et si, au contraire, nous sommes démunis, si nos capacités d'écrire la légende nous manquent, que nous reste-t-il ? N'est-ce pas là le seul pouvoir dont nous disposons encore : la possibilité d'orienter, quelque peu, les conditions dans lesquelles les preuves de nos existences sont rendues à la lumière ?

VI.

Il y a quatre figures humaines sur cette photographie. Aujourd'hui, sur ces quatre figures, trois sont mortes. Les quatre figures forment ensemble ce que l'on a coutume d'appeler une famille. Soit dit en passant, il s'agit encore d'une famille traditionnelle, composée d'un père, d'une mère et de deux enfants, des garçons dont l'un regarde l'objectif et l'autre tourne la tête. À l'époque où cette photo est prise, les familles nouvelles avec deux pères ou deux mères étaient rares, ce qui explique qu'il n'était nullement utile de préciser qu'il s'agissait d'une famille *traditionnelle*. On disait simplement une famille. C'est à ce genre de détail – la précaution que l'on doit prendre dans la langue pour accueillir ce monde, ce qu'il devient – que l'on peut mesurer combien il y



a une politique des mots. Dans un sens, nous pouvons veiller à changer la langue pour accueillir ce monde et ses devenirs. Dans un autre, c'est encore par la langue, en nous tenant à la langue comme à un parapet que nous nous enfermons dans des formes passées. *Il était donc une fois une famille.* Et dans cet ensemble, le père – il a dans les trente-six ans – la mère – elle a dans les trente-quatre ans – et un fils aîné aux cheveux noirs, bouclés, au regard doux. On ne sait qui a pris cette photographie, mais elle a tout l'air d'être posée. Ce que l'on montre ici, c'est : une famille moderne, qui ne l'est plus tant. Je note que le noir a quelque chose de pictural, tant il rassemble en les *abstrayant* le buste du père, une partie du corps de la mère, les bras du plus jeune des fils, et le fond, de part et d'autre de la colonne de plâtre blanc qui divise l'image en son tiers tandis que les sujets sont eux répartis en moitié. Le père et le fils aîné sont tournés vers la droite avec une très légère diffraction des regards par laquelle le père semble se projeter plus loin. La mère, elle, semble accompagner le plus jeune des fils dans sa rotation, mouvement par lequel les deux sujets de gauche se dérobent à l'image. Comme le visage qui se tourne le plus est celui du fils qui a survécu, il y a quelque chose qui, dans les conditions de réception de l'image, nous appelle. Ce n'est, en effet, que par le savoir dont nous disposons aujourd'hui, après que la vie a accompli son œuvre – œuvre de sape, de destruction – que nous pouvons *lire* cette photographie d'une manière adéquate. À l'époque de sa prise de vue, *qui pouvait savoir ?* Qui aurait pu sentir que cette composition portait *déjà* un sens ? Ce que la vie m'a appris à reconnaître, c'est combien la matière est infiniment plus intelligente que ce que nous autres, humains, sommes à même d'en percevoir. Ce que cette photographie, par exemple, dévoile, dans la position des corps, c'est, pour trois des figures, ce qu'elles auront ignoré jusqu'au bout. *Qui est appelé à survivre. Qui, par le mouvement de rotation du corps, se dérobe au destin qui lie les trois autres.* Ce savoir de la matière se révèle seulement pour celui qui a la chance de la retrouver après des années. Ainsi, ce qui se révèle à moi de cette famille anciennement moderne, par cette image restée dans l'obscurité des cartons pendant des années comme une pierre, un arbre, un paysage que l'on aurait quitté et que l'on retrouverait après un long voyage, c'est la *position du plus jeune*. En demeurant là, inchangée, la photographie a permis au regard que je porte sur elle de vieillir. La *matière* – l'image – fixée en un instant, est encore là, mais le *contexte* de son apparition, lui, est bouleversé. Ce que je vois alors, après des années d'un impossible regard, ce n'est plus le sujet en tant que tel – le père, la mère, les deux garçons – mais ce *qu'ils sont devenus*. L'image est restée identique, mais le temps y a versé mes expériences, si bien que, par exemple, cette famille qui croyait *simplement* enregistrer son unité, sa modernité, s'avère, en fait, avoir confié à un photographe le soin de mettre en scène le tableau de sa destruction. Ce n'est pas, je le répète, une préscience. C'est la matière même qui sait, qui continue de révéler ce savoir incommensurable, inaccessible à nos yeux dans le seul présent. Il fallait ce moment et ceux qui ont suivi. Il fallait cette image et les années qui ont passé.

Il fallait ces morts et les cartons que j'ai remplis à chacune de ces morts. Il fallait l'errance, la fuite, la tentative d'oubli, le départ pour une autre ville, un autre pays. Il fallait que mon corps se casse pour faire face, enfin, à ce *poids de la mémoire*, pour *essayer d'écrire* ce qui dans la matière des images était restée muet, anecdotique, et sans légende. Il a fallu que je tombe sur cette composition pour que j'y relève ce geste – la rotation de l'enfant qui se détourne des autres, dont la vie, pleinement, se *détournera des autres vies* – afin de comprendre ce que nul autre ne peut comprendre à ma place parce qu'il en va justement de cette question centrale : quelle est ma place ? Pourquoi m'est-il donné de *poursuivre*, pourquoi ?

VII.

Il a été dit et bien dit – et je n'y reviendrai ici que pour nous faire avancer d'un pas dans l'idée que l'on peut se faire des images, et plus précisément, des images familiales dont nous héritons ou qui demeurent là, dans les nuages des données, les *clouds*, les disques durs, ou les cartons – que la photographie est, *in fine*, un *art mortuaire*. Lorsque je dis *art mortuaire*, ce n'est pas au sens où l'on entend habituellement cette expression pour qualifier, par exemple, l'ensemble des techniques et rituels d'embaumement des pharaons ou les soins que les premiers humains du Paléolithique portaient à leurs disparus. Si je dis *art mortuaire*, c'est que la *prise de vue* est toujours potentiellement une *prise*, une *capture* de ce qui va mourir pour les sujets qui auront à regarder ces images dans l'avenir. L'opération que la photographie accomplit avec le temps s'apparente à une découpe *dans le flux du vivant*, elle arrache à ce flux des masques, des états de choses, des fragments, des positions, des gestes, des expressions qui, un *jour ou l'autre*, ne seront plus que *fantomatiques*. Cela, cette *présence de l'absence*, cette *présence des morts* qui est le cœur battant de l'économie imaginaire, la façon que les photographies ont de *peupler le monde présent de leurs spectres*, a déjà nourri une littérature abondante, et il y a sans nul doute un certain vertige, *sachant cela*, à voir la recrudescence invraisemblable des images, le débit avec lequel elles se déversent à la surface du monde – mer de sèmes, de semi-signes où nous naviguons et qui nous éloignent de la vie, tout en nous y reliant autrement. Car se la rappeler, cette *présence de l'absence*, c'est mesurer avec quelle furieuse obstination nous produisons de la mort, et comment nous injectons de l'absence – une absence au monde – dans un temps qui exige, au contraire, que nous retrouvions *de la vie, des évidences que nous sommes en vie*. Et c'est, je crois, ce que je redoutais, en plus du *poids de la mémoire*, de la masse inerte et sombre de mes cartons. Je me dérobaux aux images – je croyais – pour *retrouver la vie*, pour ne pas être happé par l'œil obscur du temps. Pour fuir l'absence, les fantômes, et finalement *la mort*. Je l'ai dit, sur la plupart des photographies, je notai que

seule une silhouette était encore là. Non pas cette silhouette d'enfant qui accomplit une rotation, mais la continuité de cette silhouette, ce qui était devenu à partir d'elle. Et quelque chose dans cette répartition des tâches – les morts, les vivants, l'œuvre à venir, spectrale, de ceux qui ne sont plus et le travail encore en cours de celui qui est resté – était douloureux. Qui veut faire face à ses témoins ? *Qui veut faire face à la mort ? Qui accepte le jugement du temps, des années ?* Et parmi ceux qui osent faire face à la mort proche, brûlante, combien restent hypnotisés, fascinés et, à jamais, empêchés de vivre ? Je devais, pour ma part, me relier à ces absents, me poser parmi toutes ces images-spectres, mais ne pas être happé. Jusque-là, il n'y avait eu que deux chemins d'inconscience qui s'étaient offerts à moi : la *fuite* – ne pas regarder les images, accepter que tout cela saute une génération, tenter d'oublier et m'en remettre à l'avenir – et l'*effondrement*, cette hypnose macabre qui me hantait et ne faisait qu'entretenir une noire mélancolie. J'ouvrais les cartons, puis je les refermais. Je tentais d'écrire – pour accomplir ma tâche légendaire – puis, épuisé par cette tâche – faire revivre les morts, les panser – j'abandonnais et me relançais dans quelques autres projets de fuite : l'écriture d'une fiction, d'un « roman », notant avec de plus en plus d'acuité combien la *production de fictions* coïncidait avec la *fuite*, combien la *consommation de fictions* révélait même l'effort surhumain, touchant, de notre espèce, pour échapper à la mort. La fiction comme évasion, transport, comme drogue. Le roman comme évitement et détour pour accéder à une vie à moitié. Mais j'échouais doublement. Voyant avec trop d'acuité combien je me dérobaïs à la tâche de *revivance* que je m'étais fixé, comme un fou cherchant le retour à la raison au cœur de sa folie, j'échouais *dans la fuite et dans l'effondrement*. Je dis, échouer, non pas tant parce que je ne parvenais pas à écrire, mais parce qu'*écrivain*, je sentais secrètement que je passais toujours à côté de ce que je devais écrire. Ne plus ni fuir ni tomber, mais parvenir à *traverser cette obscurité*, à intégrer ce *poids*, à m'accepter parmi ces images de morts. Ouvrir les cartons, en répandre le contenu sur le sol, le déverser littéralement comme le tapis de ma vie passée, ne plus refuser cette généalogie vertigineuse, ne plus craindre le jugement de ceux qui étaient là et qui poursuivaient leurs œuvres : *pourquoi as-tu survécu ? Pourquoi es-tu encore en vie ?* Ne plus détourner mon regard, comme l'enfant se détournait, lui, de sa famille, mais au contraire, me retourner comme l'on dit aussi : *retourner sur les lieux du crime*. Et être l'assassin, si je devais *l'être*. Être le survivant, si je devais *l'être*. Être pleinement celui qui avait encore assez d'années devant lui pour *écrire cette légende*, afin de ne pas remettre cette mission à plus tard. Ne pas transmettre *la peur du passé*. Mais au contraire, rester-là, sur le seuil entre les vivants et les morts, pour que *ça revive*, pour *panser le temps* et la généalogie brisée dans mes os, dans l'eau de mes os. C'est en m'obstinant, en m'entêtant que j'ai fini par prendre conscience de l'erreur que je commettais en ne retenant, d'abord, des images que leurs *charges mortuaires*. À l'issue du XX^e siècle, je crois que c'était un *pli culturel*. *Hypnotisés*, nous l'étions par l'ampleur des massacres. L'image et la mort

étaient, en somme, sans cesse reliées. Mais en m'obstinant à faire face, en regardant les images des miens suffisamment longtemps, je vis que dans la masse obscure qui m'enveloppait et coïncidait de plus en plus avec la perception que j'avais de ce qui m'entourait, la ville où j'avais choisi de vivre, les rues de cette ville, c'était comme si de fines aiguilles s'avançaient, douloureusement, pour laisser en se retirant des éclairs de lumières. Il y avait de la vie, au bout de ce long travail. Il y avait encore *de la vie*. Ce que je commençais à sentir, en les observant avec insistance, c'était les liens, la puissance des liens, qui étaient encore là, sous le grand linceul du deuil. Les photographies cessaient d'être ces *preuves extérieures*, et rappelaient en moi des sensations *depuis l'intérieur*. La mémoire externe redevenait, petit à petit, mémoire interne, rattachée à la vie. Et l'enfant qui était là, avec lequel j'entretenais une relation impossible, cet enfant plein de ruine, de colère, de peur, que j'avais combattu et étouffé se remettait même à sourire. Je veux dire que lorsque je souriais, c'était lui qui souriait en moi, c'était cet enfant-là qui se remettait curieusement à vivre...



Un projet Ciclic, avec le soutien de la Région Centre-Val de Loire. Ciclic est un établissement public de coopération culturelle créé par la Région Centre-Val de Loire et l'État.

Création graphique Ciclic, mai 2018.