

Article

« Photos de famille »

Marianne Hirsch

Tangence, n° 47, 1995, p. 84-97.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/025853ar>

DOI: 10.7202/025853ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Photos de famille

Marianne Hirsch, Dartmouth College

Comment la vision structure-t-elle la vie familiale, et, plus particulièrement, le sujet au sein de la famille? Comment contribue-t-elle à la formation des souvenirs de famille? En tant que théoriciens et analystes de la famille, que savons-nous du rôle joué par le regard dans le domaine familial? Quels textes s'offrent à notre analyse? Les images de la vie domestique, les photos de famille peuvent-elles être lues comme portant la marque des mécanismes liés au regard? Les fictions et les autobiographies peuvent-elles soutenir notre exploration visuelle du sujet?

Pour répondre à ces questions, il nous faudrait pouvoir comprendre les moyens par lesquels la famille s'inscrit dans un système de représentation qui en infléchit la construction. Il nous faudrait examiner de près la manière dont des images courantes, comme les photos de famille, révèlent le fonctionnement de l'œil et du regard familiaux¹, tout en tenant compte des contestations que l'on pourrait faire de l'hégémonie de l'idéologie familiale, à savoir les valeurs qui soutiennent le patriarcat, les rapports de force entre les sexes, bref la subordination des femmes et des enfants au pouvoir du Père. Enfin, il nous faudrait disposer d'un vocabulaire théorique qui nous permette de comprendre la complexité psychologique de ce mécanisme visuel. J'emprunte ici le terme de Walter Benjamin, «l'inconscient optique», outil conceptuel qui me guidera dans mon exploration. Tout comme lui, je traiterai de l'appareil-photo comme d'un moyen nous permettant de saisir des mouvements et des mécanismes que l'œil humain est impuissant à capter.

À mon avis, le féminisme ne pourra faire l'économie d'une réflexion critique sur la famille et sur ses modes de représenta-

1 J'emprunte à Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (le Séminaire, livre XI)*, Paris, Seuil, 1973, les termes «l'œil» et «le regard». La relecture lacanienne de l'œuvre de Freud nous permet de définir les relations familiales au moyen non seulement du langage, mais aussi de la vision. Ainsi, le regard familial impose l'idéologie familiale et son pouvoir social, qui déborde et dépasse la famille. L'œil familial est la perception plus individuelle, plus ciblée, plus vulnérable et plus réciproque qu'ont les membres de la famille, et qui leur permet de se définir mutuellement.

tion. Aucune institution n'a joué un rôle aussi essentiel dans la construction sociale de la *généricité* (*gender*). Afin d'être en mesure de remettre en cause le rôle dominant de la famille, il nous faudrait comprendre le fonctionnement de cette construction, la fascination qu'elle exerce sur nous, et les raisons de notre consentement tacite à son maintien.

Benjamin a traité de l'*Optisch-Unbewusste* dans un essai de 1931, «Petite histoire de la photographie»² et dans les deux versions de son texte de 1936, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée». Il s'attache toujours à des mouvements corporels trop subtils pour que l'œil humain puisse les capter, trop machinaux pour marquer la conscience humaine. L'appareil-photo — Benjamin avait sans doute à l'esprit les séries d'images de chevaux qui courent ou de femmes qui marchent qu'a réalisées Edward Muybridge — repose sur des techniques qui révèlent ces mouvements :

Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte, d'une manière plus ou moins sommaire, de la démarche d'un homme, on ne sait rien encore de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée [...] C'est ici qu'intervient la caméra avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements.³

Il est clair que Benjamin entend s'attarder aux processus physiologiques les plus infimes; toutefois, pour décrire le fonctionnement de l'appareil-photo et de la caméra, il utilise comme analogie la psychanalyse, ce qui le fait déboucher sur l'idée de l'inconscient: c'est la caméra qui «nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel». La caméra ressemble à la psychanalyse en ce sens qu'il existe des processus optiques inconscients, que révèlent les processus mécaniques de la photographie. Tout comme l'inconscient garde

2 Dans *L'homme, le langage et la culture*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.

3 Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Écrits français*, présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1991, p. 163.

la connaissance de ce que nous savons sans le savoir, nous voyons certaines choses sans savoir que nous les voyons. Et cet inconscient optique, comme le contenu refoulé de l'inconscient, perturbe d'une manière obscure le regard conscient que nous portons sur les êtres et les choses. Si cet inconscient optique existe bel et bien, le domaine familial ne serait-il pas le lieu idéal pour l'étudier avec précision? C'est effectivement dans ce domaine que les structures du refoulement jouent le plus fortement et le plus librement; c'est également là que l'œil et le regard familiaux ainsi que les divers écrans du familial⁴ convergent et renforcent les mécanismes du refoulement. C'est sur ces prémisses que s'appuie ma lecture, non pas de photographies réelles, mais bien d'un roman qui met en lumière les mécanismes de la photographie dans le domaine familial et la capacité de la photographie de contester l'hégémonie de la famille traditionnelle au moment même où elle la reconduit⁵.

*
**

Family Pictures, le deuxième roman de Sue Miller (1990), explore le rôle fondateur que jouent certaines images dans la vie familiale et dans les souvenirs de famille. Les «images de famille» que met en scène le roman ne se limitent pas aux photos que réalise la fille-narratrice, Nina, photographe professionnelle; s'y ajoutent également les scènes et les images de la vie domestique que contemplant Nina, ses parents et ses cinq frères et sœurs, images qui façonnent leurs souvenirs et leurs récits. Toutes ces images mettent en lumière le rôle de la vision dans la vie familiale, et, plus particulièrement, le rôle clé que joue la vision dans la construction du sujet familial. Autrement dit, nous pouvons

-
- 4 Dans l'essai cité plus haut, Lacan utilise le terme «écran». «L'écran familial», au sens où je l'entends, désigne ce qui sépare celui qui regarde de l'objet regardé et définit ce qu'il voit, à la manière d'un cadre qui délimite la perception.
- 5 Dans un ouvrage récent intitulé *The Optical Unconscious* (Cambridge, MIT Press, 1993), Rosalind Krauss donne au terme de Benjamin un sens très différent. Selon sa lecture, «l'inconscient optique» est une tendance marginale au sein du modernisme, chez des artistes comme Ernst, Breton, Dalí, Giacometti, Man Ray, etc., qui reconnaissent que la vision humaine «can be thought to be less than a master of all it surveys» (p. 179).

repérer dans ce roman des indices qui nous permettent de comprendre le fonctionnement de « l'inconscient optique » d'une famille.

Bien que traditionnel du point de vue de la forme — il s'agit d'une chronique familiale à narrateurs multiples —, *Family Pictures* est un roman dont la diégèse se voit fissurée des suites de l'inscription d'images visuelles qui en perturbent le mode narratif dominant. On pourrait donc dire que le roman fonctionne exactement comme une photo de famille : image archi-traditionnelle qui n'en possède pas moins la capacité d'agir simultanément à plusieurs niveaux, subvertissant la structure même qu'elle soutient par ailleurs. L'inscription de la photographie dans le roman autorise une lecture aussi bien visuelle que verbale qui nous oblige à prendre en compte diverses manières de « raconter » l'histoire familiale. Bien que les photos de famille, comme la chronique familiale, soutiennent et perpétuent l'idéologie familiale, Miller laisse entendre qu'une reformulation radicale des techniques photographiques et narratives au moyen desquelles nous voyons et racontons nos histoires permettrait de subvertir ces mêmes idéologies. Compte tenu de ses choix formels traditionnels, je me propose de voir jusqu'où elle peut aller dans son entreprise de remise en cause d'une structure sociale, la famille, qui, pour les femmes, a été source de nombreuses contraintes.

Family Pictures est une chronique qui s'étend sur une période de trente ans, des années 1950 aux années 1980. On y relate la vie d'une famille de Chicago : David, psychanalyste d'obédience freudienne, et Lainey, femme au foyer catholique, ont six enfants. Ils se séparent, reprennent la vie commune, puis divorcent. Reconstituée par le quatrième enfant, Nina, narratrice à la première personne de plusieurs chapitres, l'intrigue nous est livrée selon les perspectives de Nina elle-même, de ses deux parents, et du fils aîné, Macklin. Au centre de leur histoire et de leurs souvenirs, on retrouve le troisième enfant, Randall, enfant autistique qui, à la fin de la première partie du roman, quitte la maison familiale pour devenir pensionnaire, et meurt dans un accident d'auto, au début de la deuxième. L'existence de Randall, le mystère et le silence qui l'enveloppent, donnent au mariage de David et de Lainey, dont les perspectives freudienne et chrétienne s'opposent, sa structure caractéristique. L'évolution de Macklin ainsi que le besoin qu'éprouve Nina de comprendre sa famille par le truchement de la photographie comme outil épisté-

mologique résultent également de la place décisive qu'occupe Randall au sein de la famille.

En réalité, une bonne partie de cette histoire peut se lire à partir des images fixées au mur de la cuisine familiale, mur que Nina, devenue adulte, reconstitue dans son propre appartement. Les images fondatrices affichées au mur sont la contrepartie, sur le plan visuel, des chapitres du roman : l'histoire familiale se constitue aussi bien à partir des images que des paroles et des réflexions. La première lecture du mur appartient à Lainey, la mère :

The walls were hung with the children's drawings and paintings, bright blobs of running colors, which Lainey loved; and with newspaper and magazine clippings and photographs of Lainey's heroes: Joseph Welch in a prim bow tie, Adlai Stevenson resting his worn-out shoes on a table in front of him during his losing campaign.

David had hung a photograph of Freud up with them—the famous portrait—but its piercing stare had frightened Nina. When she noticed it, she would cover her own eyes and say • No, man! • — would sometimes even whimper. When Lainey had found another picture of Freud, in an old copy of *Life* — a slightly overexposed photograph of him and his wife in a garden — she had substituted it [...] • We need a more domestic Freud, • she said. • The other one scared Nina • (p. 34).

Les dessins et tableaux des enfants côtoient, sur le mur, des images photographiques qui introduisent, au sein du foyer, une histoire publique et une idéologie dominante : Welch et Stevenson d'une part, Freud de l'autre. La violence de cette invasion de l'espace domestique par l'image publique se mesure à l'ampleur de la peur qu'inspire à Nina le regard perçant de Freud et à son besoin d'« apprivoiser » le père de la psychanalyse en donnant à son regard un aspect pondéré et humain : « Freud looked puzzled in the photo. He was frowning into the sun » (p. 34). La peur que ressent Nina à la vue de Freud fait place à une méfiance plus forte qui détermine en partie son choix du métier de photographe. Comme elle l'expliquera plus tard à sa sœur Mary, prendre des photos lui permet de remporter une petite victoire « over all those Freudian processes » (p. 377) tels que le refoulement ou la sublimation, même si elle doit finir par reconnaître que la vision obéit elle aussi à des mécanismes inconscients.

Bien que les images fixées au mur changent au fil des ans, celle de Freud demeure centrale. Voici la lecture qu'en fait le

père, David, lorsqu'il revient à la maison familiale après quelques années de séparation :

The picture of Freud with his family in the garden was still there, spotted and browned with age. There was a clipping of JFK laughing, a photograph Nina must have taken of Randall and Mack together. There were three art postcards, two of annunciations [...] and one of Paul as a Harlequin, by Picasso. Underneath all of this someone had taped a three-by-five card with a recipe for Rice Krispies Treat (p. 208).

Lainey note le choix «insensé» de ces deux annonces, celle, «classique et paisible» de Fra Angelico, et celle de Botticelli plus chargée de sexualité, à laquelle Mary résiste «as though part of her is wanting to run» (p. 225). À l'exception du président souriant qui a remplacé Welch et Stevenson et de l'invasion publicitaire (les Rice Krispies), tout prend forme autour de Randall : celui-ci est représenté dans l'Arlequin de Picasso, jumelé à Mack dont la vie se voit conditionnée par le handicap de son frère, «expliqué» différemment selon qu'on prête attention aux annonces ou à Freud.

Quand les mêmes images apparaissent de nouveau dans l'appartement de Nina, celle-ci les lit en fonction de ses propres préoccupations :

I began thinking of them as elements in a Rock-Scissors-Paper game, which contained the mystery of my childhood. Which had the most power? Freud? That analytic version of my parents' life, which insisted that Randall — and their misery — had its source in my mother's wackiness and should be struggled against, fought, cured? Or the annunciations, which said, in effect, that Randall was holy, that the failure was my father's in not accepting what was a given, what was fate — as both of the annunciation Marys did in separate ways, as Mack did in his twinship with Randall? (p. 379).

Nina ajoute à ces images une photo de sa sœur Mary enceinte. Cette photo illustre «perhaps the reality of gestation and birth, which should have taken over the argument anyway with its simple, pressing insistence on life» (p. 379). Nina y ajoute plus tard, parce qu'elle semble «somehow connected» (p. 383), une immense photo de famille prise dans le cadre de son travail, à l'occasion du soixante-cinquième anniversaire de mariage d'un couple inconnu. Elle finit par comprendre que toutes ces images ne sont pas autant de clés de l'équilibre familiale, parmi lesquelles elle serait sommée

de choisir «la bonne»; elles constituent plutôt elles-mêmes une énigme. Les liens entre les éléments varient d'un membre de la famille à l'autre; mieux, les éléments eux-mêmes seraient différents si un autre les avait choisis. Nina prétend que pour elle:

the family photograph held the answer. That it was really a portrait of a kind of reckless courage, a testament to the great loving carelessness at the heart of every family's life, even ours. That each child represented such risk, such blind daring on its parents' parts — such possibility for anguish and pain — that each one's existence was a kind of miracle (p. 384).

Même si Nina est convaincue que sa version de l'histoire familiale lui appartient en propre, le roman de Miller montre que certaines images, certains récits, possèdent un pouvoir collectif proche du fétiche. Le mur de la cuisine, affiché à la vue de tous, est également à la base des autres récits familiaux qui sont le sujet de plusieurs chapitres: le jour où Mack s'est coupé le pied, par exemple, celui où meurt la mère de Lainey, celui où Randall blesse Lainey en la frappant. D'un récit à l'autre, reviennent des images marquantes. Mack se laisse obséder par la ressemblance qui le lie à celui qu'il appelle son jumeau. La photo de famille prise par David à l'occasion de la collation de grades de Mack ressemble à celle qu'a faite Nina à l'occasion de l'anniversaire de Sarah, ou à une autre qui les regroupe tous autour du sapin de Noël. La grande photo de famille que compose Nina à la fin du roman rappelle toutes les autres, confirme les liens entre les êtres et fait d'une série d'éléments hétéroclites un ensemble cohérent et hiérarchique. Tout membre de la famille Eberhardt aurait pu avoir la même révélation: «He had an image, then, of what they must look like, pressed together, their heads leaned in, their faces presented. A family» (p. 196). Lorsque Nina contemple les photos qu'elle a prises, elle ne fait que consigner et mettre au jour, en les tirant involontairement de l'inconscient, les liens visuels qu'établissent les différents membres de la famille, autour notamment de l'énigme de Randall: «I used to think that you were trying to get some handle on him by taking his picture over and over. That you were trying to solve some mystery», dit Lainey à Nina (p. 335). La tentative de «résoudre quelque énigme», de mettre à nu l'inconscient optique de la famille: voilà ce qu'ont en commun Nina, ses parents, ses frères et ses sœurs.

Les relations entre les membres de la famille demeurent souvent dans le domaine du non-dit. Elles transitent alors par le

domaine visuel: Nina regarde calmement la rage de sa mère; Mack a le sentiment que sa mère a été témoin de la première expérience sexuelle de son fils; du haut de l'escalier, les enfants observent une querelle qui est à l'origine de la séparation de leurs parents. Le roman renferme nombre d'épisodes de voyeurisme familial, dont les occasions fréquentes où l'un ou l'autre a pu observer Lainey, au milieu de la nuit, occupée à veiller dans la cuisine un Randall insomniaque. Ces moments d'observation structurent les échanges au sein de la famille en imposant une négociation non verbale, souvent inconsciente, des relations. Ils consolident les rôles et servent de médiateurs dans les luttes de pouvoir; ils renforcent les liens mais aussi la fragmentation.

L'autisme de Randall est d'autant plus troublant que, en plus d'être incapable de parler, il ne rend aucun regard, ne voit personne; il est «unseeing», il va son chemin, sans regarder à gauche ni à droite (p. 17). Il se voit donc exclu du drame familial; dans son cas, il faut inventer une autre relation, un amour parental différent, un traitement différent: «Randall lived safe from neurosis. He'd escaped Freud» (p. 171), se dit Lainey au moment de se coucher à côté de lui pour le regarder dormir. Elle l'observe sans qu'il puisse la regarder; sa sexualité à lui est donc coupée du désir, libre de sentiments œdipiens. En refusant le regard, il refuse d'être vu de la même manière que les autres; il peut plonger Freud dans la confusion ou éviter carrément son regard. Il est donc incapable d'advenir à une véritable subjectivité: pas de stade du miroir pour lui. Il ne peut intérioriser aucune image de lui-même; aucune image de lui ne peut être récupérée par autrui. Sans mémoire, il est sans histoire; les souvenirs visuels qui ont façonné ses frères et sœurs n'existent pas pour lui. Randall ne peut ni reconnaître, ni méconnaître; il se trouve hors signification, hors représentation, loin des mécanismes de formation des sujets dans les domaines visuel et familial. Dans l'espace hors champ où il se trouve, il est l'autre par rapport auquel les membres de la famille, chacun d'une manière différente, se constituent comme «normaux».

Les images permettent non seulement la construction du sujet individuel, mais aussi la constitution d'une unité familiale constamment remise en question. Qui fait partie de la famille? Qui en est exclu? Liddie et Mack sont-ils les «vrais» enfants, alors que les quatre (ou trois) autres sont des «afterthoughts» ou des «last straws»? Randall devrait-il vivre à la maison ou non? Qui a une

chambre dans la maison familiale, qui n'en a pas? Comment Randall, privé d'un espace propre, parvient-il néanmoins à occuper la place centrale? Devrait-il figurer sur la photo de collation de grades? Et David? Comment la photographe, Nina, pourra-t-elle être représentée sur la photo? David devrait-il la prendre à sa place? Comment quitter la maison? Comment réintégrer le cadre familial?

La manière de regarder qu'adoptent les membres de la famille, peut-être inconsciemment, se fait sentir dans l'esthétique photographique de Nina. Lorsqu'elle montre ses photos à son père, celui-ci parle, à leur propos, d'une technique «facile»:

In many of the photographs, I'd been experimenting with a technique that results in a central sharp image around which the background appears to swirl in dizzying motion. I liked it because it recalled the way life felt to me when I was young, when you focus on what's important to you so clearly that everything else swims out of your consciousness (p. 14).

Si David y voit de la facilité, c'est peut-être parce qu'il tente de nier ou de refouler le fait troublant que cette manière de regarder est la sienne, dès le jour où il a compris que Randall n'était pas comme les autres enfants: «As he looks, it seems that the other children, the parade itself, the adults watching, all swirl and blur, are only color, motion, like the background of a photograph» (p. 17). La technique de Nina fait écho à cette perception fondatrice qu'a eue David, révélation qui a changé sa vie. Invariablement, Randall, qu'il soit absent ou présent, mort ou vivant, se trouve au centre de l'espace de perception de tous les membres de la famille, brouillant tout ce qui l'entoure. En le voyant, chacun se voit différent de lui, tout comme l'avait fait David. Chaque regard, qui «cadre» clairement Randall, le définit comme autre et le met à distance. David se sent soulagé de pouvoir sortir du déni (p. 17). Il lui faut reconnaître la différence de Randall afin de se définir lui-même. Mais cette manière de regarder nie également le refoulement; comme tout se brouille autour du centre de l'image parfaitement au foyer, les liens et les alliances entre tous les membres de la famille s'estompent, si bien que chacun ne pense plus qu'à sa spécificité et à sa solitude illusoire.

Ayant pris ses distances, et à partir du moment où il voit clairement que son fils est autistique, David se met à noter dans un carnet ses observations impersonnelles, cliniques, à propos de Lainey et de Randall, qu'il appelle L. et R. Selon certains critiques,

Nina acquiert, grâce à l'appareil-photo, la même maîtrise visuelle et, partant, le même détachement clinique; elle peut ainsi se tenir à distance du maternel et se ranger du côté du père⁶. «Look at Nina, making us get little and unimportant in her magic lens», se plaint Lainey. «Nina grinned behind the camera. "It's true. You're shrimps. A million miles away"» (p. 175). Mais l'appareil-photo ne lui permet pas seulement de voir et donc de prendre ses distances, d'analyser; il lui permet également d'être vue. Derrière l'appareil, elle attire l'attention et, paradoxalement, accroît sa visibilité. L'évolution de Nina fait donc écho à celle de David, qui, d'observateur impersonnel et sarcastique qu'il était, en vient à donner à lire son journal, et donc son intimité. Comme les photos de Nina, le journal de David est à la fois le produit et l'objet du regard; il observe et analyse, mais exige également d'être lu et analysé à son tour. Si les photos de Nina reproduisent le regard de son père, le cadeau que lui fait celui-ci en lui donnant à lire son journal renvoie aux photos qu'elle lui a offertes.

La mémoire familiale est donc partagée, hésitante, vulnérable. Les photographies révèlent sa nature fondamentalement visuelle et contingente. Fondée sur les résidus fragmentaires que sont les photos, la mémoire visuelle est identique d'une génération à l'autre. Elle se transmet des parents aux enfants, des aînés aux cadets de la famille. L'incipit du roman présente un souvenir «erroné» de Nina concernant les paroles prononcées par Randall à l'occasion des quatorze ans de Mack. Liddie insiste pour dire qu'il s'agit de son propre souvenir, datant d'une époque bien plus ancienne, souvenir que Nina s'est approprié en le modifiant en fonction de ses propres besoins. Nina le trouve «as clear [...] as a picture I might have taken» (p. 4). Les souvenirs nous renseignent autant sur le présent que sur le passé. Ils en disent aussi long sur la personne qui les raconte que sur la personne évoquée. Fait important, ils soulignent les préoccupations communes, souvent inconscientes, de la famille ou du groupe social. Comme tous les autres, Nina a besoin de se rappeler une époque normale d'«avant» la présence troublante de Randall, présence qui remet en cause tous les romans familiaux existants en «échappant à Freud». Pour quelqu'un qui est né plus tard, un tel souvenir relève, par rapport à un passé familial ou culturel marqué par

6 Brenda O. Daley, «The Transformational Rhetoric of Photography in Sue Miller's *Family Pictures*», *Willa*, vol. I, automne 1990, p. 22.

un traumatisme, de ce que j'appelle la «post-mémoire»⁷, celle des enfants des rescapés, marqués par des souvenirs d'avant leur naissance. Les photographies sont essentiellement des documents de la «post-mémoire», dont elles arrêtent la forme et le contenu : «it seems as clear as a picture I might have taken».

Le véritable rôle de Nina dans le roman consiste à concilier, à réviser et à recadrer les souvenirs et les obsessions, les visions opposées de ses deux parents. Nina a fait de la révélation qu'a eue David de la distance et de la séparation — le moment où il a enfin vu Randall comme un garçon autistique plutôt que «normal» — sa propre scène primitive, reproduite dans son travail. Par la suite, elle s'intéresse à une autre scène primitive, tirée cette fois des souvenirs de sa mère. Enfant, elle a surpris une conversation entre sa mère et une amie : elles parlaient de l'accouchement, de ce que Mrs. Gordon appelle «the goddamned labor». Lainey avoue qu'avoir six enfants était «de la folie pure»; à partir de ce moment, Nina commence à se voir et à voir ses frères et sœurs comme le «symptôme» de sa mère, «the shape of her madness» (p. 249, 250). Cette scène soulève des questions sur les impressions maternelles d'une intersubjectivité profonde et mystérieuse. Pour Nina, cette scène originaire touchant la conception et la naissance ne peut être vue qu'au moyen de l'imagination et de la post-mémoire. Nous verrons que la naissance qu'elle tient à imaginer avant tout est celle de Randall plutôt que la sienne propre.

La grossesse et l'accouchement, surtout dans leur dimension visuelle, fascinent Nina. Adolescente, elle fuit le foyer familial lorsqu'elle se croit enceinte. Plus tard, une fausse couche met fin à son premier mariage. Elle fait quantité de photos de Mary à la fin de sa grossesse :

We talked of everything inconsequential as she lay back in the tub, her feet propped against the wall above the nickel faucet, her belly rising solid as an island out of the lapping water, white, immense and taut. I was sitting on the toilet seat. I had trouble not staring at her. I actually thought I saw, once or twice, the moving pressure of a tiny heel or fist pushing her flesh from within (p. 376).

7 La «post-mémoire» englobe le souvenir d'événements qui ont précédé la naissance d'un individu, mais dont l'influence est pour lui déterminante du point de vue familial ou social.

Voilà le moment parfait d'une fusion de deux subjectivités, fascinante et troublante, le corps de la mère plongé dans la baignoire comme le fœtus nage dans le liquide amniotique, l'un et l'autre presque trop imposants pour tenir dans cet espace, et pourtant confortablement installés. Ce corps marqué par la symbiose de la mère et du fœtus devrait être refoulé, mais le travail photographique de Nina vise à contourner «all those Freudian processes» (p. 377).

Enceinte de son deuxième mari, Nina arrive à terminer son récit en imaginant la troisième grossesse de sa mère et le déclenchement du travail au terme duquel Randall est né. En s'inspirant de photos prises par David et collées dans l'album familial, Nina ajoute un autre élément à sa post-mémoire :

And there's one of her alone that always fascinated me. Her mouth and eyes are peculiarly rounded, like a Kewpie doll's. She's feeling a contraction, a sharp one that almost makes her groan, that makes her think perhaps this baby means business after all (p. 386).

Grâce à la photo, Nina voit et sent ce qui, normalement, ne se communique pas : la douleur d'une contraction, l'instant d'avant la séparation. Elle peut ainsi assister à ce moment antérieur à sa propre naissance, qui a arrêté le cours du destin familial. En choisissant cet épisode comme l'une de ses propres scènes primitives, elle retient une image de symbiose et de confusion d'identités qui s'oppose au moment privilégié de David, ancré dans la séparation. Elle choisit le maternel plutôt que le paternel. Mais lorsqu'elle tente de faire une photo de cet instant, elle trouve une façon d'intégrer la perception de David à celle de Lainey.

Les photos de Nina, comme son récit, tournent autour de fantasmes primitifs et visent à l'aider à résoudre «the puzzle of who I was, the puzzle of what I wished to make of my life» (p. 384). Il s'agit également d'autant de tentatives de résoudre l'«énigme familiale». Grâce à un mécanisme optique complexe, à la fois conscient et inconscient, Nina élabore un récit personnel et familial qui intègre à sa perspective propre celle d'autres membres de la famille⁸. Dans ses photos et dans son récit, elle note et met en lumière les échanges de regards qui sont à la base des relations familiales, remontant dans le temps pour découvrir et consigner

8 Daley, *loc. cit.*, p. 22.

l'invisible. Son travail ressemble au travail analytique en ce sens qu'il s'agit de remonter toujours plus loin en éveillant des images et des souvenirs personnels et collectifs, individuels et sociaux. Comme le travail analytique, la démarche de Nina est performative ; elle revit des fantasmes, elle imagine les réactions et les sentiments de son père et de sa mère. Mais à naviguer entre les modes de compréhension maternel et paternel, à naviguer donc entre la symbiose et la séparation, Nina se trouve à reformuler la «fiction dominante»⁹ qui façonne la vie familiale ; elle transforme donc le regard hégémonique familial. Lorsqu'elle met en lumière l'inconscient optique de la photographie, Nina fait appel aux capacités qu'a le médium aussi bien d'établir des liens (à la manière de la mère) que de prendre des distances (comme le fait le père).

La photographie révèle de multiples façons de regarder qui circulent entre les divers sujets familiaux ; elle permet ainsi d'accéder à l'inconscient optique de la famille. Les images nous permettent de voir la constitution du sujet familial en relation avec la mère, le père, les frères et les sœurs, de même qu'avec les mécanismes non œdipiens et œdipiens. Elles mettent en lumière la séparation, la distance et la méconnaissance, ainsi que la reconnaissance mutuelle, en tant qu'aspects essentiels de la formation du sujet et des relations familiales.

La scène primitive de Nina n'est pas celle du voyeurisme classique dans laquelle le célèbre patient de Freud observe les relations sexuelles de ses parents et donc sa propre conception. Nina juxtapose à la place deux scènes, l'une provenant de son père, l'autre de la sa mère. Négociant entre ces perspectives stéréotypées, Nina sert cependant de médiatrice au «mariage» de ses parents — ou, tout au moins, au «mariage» de leurs modes de vision et de connaissance. En cherchant à recentrer le regard familial par le truchement de son art et à l'infléchir au moyen d'une série d'observations familiales individuelles et mutuelles plus localisées, Nina en revient, en bout de ligne, à la «familialité» du regard. Dans cette optique, elle est toujours l'enfant qui, du haut de l'escalier, observe le conflit qui oppose ses parents, toujours la fille qui surprend Randall et Lainey dans la cuisine. Pro-

9 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Routledge, 1992, ch. 1.

fessionnelle, enceinte, elle n'en demeure pas moins l'enfant de la maison ancestrale, l'enfant qui s'est investie de la responsabilité d'agir comme dépositaire de la post-mémoire de la famille. En sa qualité de photographe de mariage et d'anniversaire, Nina apprend à ranger les membres de la famille selon leur ordre hiérarchique traditionnel :

The family all fell obediently into the desired shape, a widening triangle, with the grandparents at its peak, the immediate children on the first step down, then the spouses and grandchildren beginning and tumbling down the stairs. The second and third cousins were asked to form a kind of border at the edges. In three long rows on the lawn at the bottom of the triangle, standing, kneeling and then sitting, were the great-grandchildren (p. 382).

L'œil photographique et narratif de Nina ne diffère pas de façon marquée de celui des photographes d'anniversaire professionnels : la façon dont elle représente la famille emprunte la forme de ce triangle géant et, en bout de ligne, mystérieux. Nina ne sort pas des permutations qu'une telle structure autorise. Son œil familial modifie, sans pour autant le remettre en question ou y échapper, le regard familial freudien.

Le roman de Miller est assujéti à certaines des limites qui s'appliquent à la technique photographique de Nina. La chronique familiale, relue dans une perspective féministe, permet une analyse et une critique de l'idéologie familiale. Grâce à cette perspective, on peut même réinventer les rôles de la femme dans la famille. Mais la forme elle-même, fondée sur les relations maternelles, paternelles et filiales, à la fois psychologiques et narratives, ne laisse qu'une place réduite à la redéfinition des structures familiales et narratives. Émerge toutefois un espace qui se trouve dans les interstices des modes de lecture verbal et visuel, entre les images et les mots plutôt qu'à l'intérieur de ceux-ci. C'est dans cet espace nouveau que l'inconscient vient bouleverser nos connaissances et nos attentes. Et c'est dans cet espace que pourront se glisser les visions et les rêves futurs.

Traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin