

# CoSMo

---

Comparative  
Studies  
in Modernism

N. 13 • 2018 | 2281-6658



## **BORDERS OF THE VISIBLE • I**

*Intersections Between  
Literature and Photography*

edited by *Giuliana Ferreccio* and  
*Luigi Marfè*



CoSMo Comparative Studies in Modernism  
n. 13 (Fall) • 2018

COMITATO DI DIREZIONE

**Direttore responsabile**

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino

**Direttori editoriali**

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Federico VERCELLONE, Università di Torino

JOURNAL MANAGERS

Chiara LOMBARDI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Alberto MARTINENGO, Scuola Normale Superiore, Pisa

Roberto MERLO, Università di Torino

Daniela NELVA, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Mauro BALESTRIERI, Krizia BONAUDO, Mattia CRAVERO,

Davide GIANTI, Salvatore SPAMPINATO, Gregorio TENTI

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Olaf BREIDBACH<sup>†</sup>, Universität Jena

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Andrei BRONNIKOV, Independent Scholar, Amsterdam

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Melita CATALDI, Università di Torino

Remo CESERANI<sup>†</sup>, Stanford University

Anna CHIARLONI, Università di Torino

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Cristina COSTANTINI, Università di Perugia

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Université Paris Nanterre

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Alberto MARTINENGO, Scuola Normale Superiore, Pisa

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Chiara SANDRIN, Università di Torino

Gianni Carlo SCIOLLA<sup>†</sup>, Università di Torino

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi “Arti della Modernità”

c/o Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10124 Torino

<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO/>

e-mail: [cosmo@unito.it](mailto:cosmo@unito.it)

© 2012 Centro Studi “Arti della Modernità”

ISSN: 2281-6658

# SOMMARIO

## **BORDERS OF THE VISIBLE • I INTERSECTIONS BETWEEN LITERATURE AND PHOTOGRAPHY**

- 7 GIULIANA FERRECCIO and LUIGI MARFÈ  
**Introduction**

### **FOCUS**

#### **Theories of the Phototext**

- 23 W.J.T. MITCHELL  
**Follia planetaria**  
*La Nave dei folli su scala globale*
- 37 MARIE-LAURE RYAN  
**Photos, Facts and Fiction**  
*Literary Texts and Mechanical Representation*
- 51 MAGALI NACHTERGAEL  
**Camera Lucida's Iconography**  
*or Roland Barthes' Visual Manifesto for Minorities*
- 67 ARTUR MAMCARZ-PLISIECKI  
**The Narration of Photography on the Example of Selected Famous Photographs**
- 83 SILVIA ALBERTAZZI  
**Geoff Dyer's Ways of Seeing**
- 91 LUIGI MARFÈ  
**Geografie dello sguardo**  
*Ghirri, Berger, Celati*

### **PERCORSI**

#### **History, Memory, Postmemory**

- 107 JENS BROCKMEIER  
**Arte e vita, vita e morte**

- 119 CHIARA NANNICINI STREITBERGER  
**La photographie dans les témoignages de déportation**
- 133 NOURIT MELCER-PADON  
**Activating Visual Imagination**  
*Ida Fink's Tangible Narrative*
- 145 MARGARETH AMATULLI  
**La trasparenza del velo**  
*Il dispositivo fotoletterario di Le Voile noir d'Anny Duperey*
- 157 TATJANA KIELLAND SAMOILOW  
**Images of Catastrophe in Contemporary Norwegian Narratives**

### **Places, Cultures, Society**

- 175 ALESSANDRA MASCIA  
**La photographie et le récit du mal**
- 193 CAROLINE BLINDER  
**Looking for Harlem**  
*The Absent Narrator in Roy DeCarava and Langston Hughes' Sweet Flypaper of Life (1955)*
- 207 ANKE PINKERT  
**Public Memory Underground**  
*Photographs of Protest in Uwe Johnson's The Third Book About Achim (1967)*
- 219 SABRINA GRILLO  
**Portraits photographiques et mise en scène éditoriale**

### **Writers and Photographers**

- 233 DIEGO MORMORIO  
**La fotografia e "il disgusto della vita moderna"**  
*Da Gérard de Nerval a Charles Baudelaire*
- 251 CINZIA SCARPINO  
**James Agee and the Photo-Essay Book**  
*Cotton Tenants. Three Families (1936\*-2013) / Let Us Now Praise Famous Men (1941)*
- 271 LAURA QUERCIOLO MINCER  
**Eyes Wide Shut**  
*L'incontro a Leeds fra Zygmunt Bauman e Mirosław Bałka*
- 283 CARMEN CONCILIO  
**A One-Day Derive in Johannesburg**  
*Ivan Vladislavić's and David Goldblatt's Photo-Text between Flânerie and Psychogeography*
- 299 MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT  
**Poetry, Thought, and Image Intertwined**  
*El Truco Preferido de Satán by Walter Benjamin and Alberto García-Alix*

## Photographs, Narrative, and Metanarrative

- 313 ELISA BRICCO  
**Oltre l'intersemiosi**  
*Forme fototestuali brevi e narrazione ibrida*
- 331 ROBERTA COGLITORE  
**Soglie narrative e fotografiche in *Leggenda privata* di Michele Mari**
- 347 SILVIA CUCCHI  
**"O neghi il tempo o ne sei negato"**  
*Fotografia e dualismo in Autopsia dell'Ossessione di Walter Siti*

## LETTURE

- 361 KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK  
**"Écrire contre les images"**  
*À propos de Baudelaire. Les années profondes de Michel Schneider*
- 373 FRANCESCA TUCCI  
**"Io scrivo ciò che vedo"**  
*Einmal di Wim Wenders fra "immagini autocelebrative" e "priorità della storia"*
- 389 ELISA CARANDINA  
**"These Aren't the Right Pictures"**  
*Framing Strategies in Rutu Modan's Ha-nekes (2013)*



GIULIANA FERRECCIO and LUIGI MARFÈ  
**INTRODUCTION**

Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible.  
 Paul Klee, *Schöpferische Konfession* (*Creative Credo*, 1920).

“Another Way of Telling”

“Une photo est toujours invisible : ce n’est pas elle qu’on voit”. Roland Barthes (1980, 18) maintained that endless plots hide behind any photograph, and wondered about their narrative and visual context.<sup>1</sup> We usually consider photographs as instantaneous depictions, which only exist in a dimension of pure synchronicity—each fixing a *punctum* in the course of time. On their borders, however, their narrative power poses a number of questions about what lies beyond, namely, about what happened before the photographer took the picture or after he did. In Lacan’s terms,<sup>2</sup> photographs arouse a desire to just glimpse what lies beyond their margins, and to imagine what they cannot show. “Telle est la Photo : elle ne sait dire ce qu’elle donne à voir”, according to Barthes (1980: 156). While presenting images surrounded by silence, photographs are impelled by this very silence to hunt after a story. After all, a narrative drive is usually triggered by the workings of desire (Brooks 1984).<sup>3</sup>

Photography—as John Berger (1982) put it—is “another way of telling”, with a specific narrative language which differs from, and combines in various ways with the language of written narrative: “Yet it might be that photographic ambiguity, if recognised and accepted as such, could offer to photography a unique means of expression. Could this ambiguity suggest another way of telling?” (Berger 1982, 92). Berger’s answer was yes, of course, but defining this photographic “way of telling” is a complex task, because the very notion of artistic “language” turns out to be deeply text-centric, and to neglect the specificity of pictures. In “What Do Pictures Really Want?” (1996), W.J.T. Mitchell maintained that pictures ask their

<sup>1</sup> On Barthes’ ideas on photography see Bachten 2009 and Nachtergaele 2012.

<sup>2</sup> Lacan 2013 [1958-1959]. On “optical unconscious” see also Krauss 1993.

<sup>3</sup> On the role of desire in image theory, see also Mitchell 2005, 57-75.

viewers to be taken for what they are. Photographs may be compared to literature, but nevertheless remain something different: “Pictures want equal rights with language, not to be turned into language” (Mitchell 1996, 82). For the past thirty years at least, the intersections between literature and photography have given rise to a wide and steadily growing field of research thanks to the proliferation and mixture of various forms of verbal and nonverbal communication which have added up to the ‘mimetic capital’ of contemporary culture and society. While both literature and photographs give voice to a narrative need (Armstrong 1999), they rely on quite different means, whose comparability is at the same time undeniable and questionable. The challenge consists in unravelling a tangled dialectics of analogies and differences.<sup>4</sup>

Even if a snapshot seems to be instantaneous, photographs always evoke the passing of time, thus pursuing a narrative effect (Sontag 1977). For some years now, teenagers from all over the world have been used to tell their stories by sharing images on Instagram or videos on Snapchat, waiting for textual comments by their friends. In this respect, literary theory has been lying behind and still lacks a critical lexicon apt to understand and describe the transformations imposed on narrative language by the explosion of images in contemporary society (Jameson 1991). Our age has been called a “post-photographic” era (Mitchell 1992),<sup>5</sup> as our traditional habit of separating images from texts no longer holds in a society where communication incessantly mixes and contaminates these two dimensions. Investigating the narrative structures and rhetorical strategies of phototexts and the interactions images and words weave together calls for an inter-semiotic analysis aiming at drawing up the contours of a new lexicon.

### Literature and Photography

Ever since the time of its invention in the XIX century (Hamon 2007), photography has become one of the steadily recurrent features of the

---

<sup>4</sup> A scholarly bibliography on literature and photography can be found in Lambrechts and Salu 1992, beside what has been done within various national cultures. In English, see Hunter 1987, Schloss 1987, Hughes and Noble 2003, Brunet 2009; in French, Mourier-Casile and Moncond’huy 1996, Ortel 2002, Hamon 2007, Stafford 2010; in German, Hoesterey and Weisstein 1993, Krauss 2000; in Italian, see Marcenaro 2004, Dolfi 2005-2007, Alù and Pedri 2015, Albertazzi 2017; in Spanish, Barraco, Lemagny 1998. The notion of “mimetic capital” is due to Stephen Greenblatt; for its visual version, see Osborne 2000.

<sup>5</sup> Two years after Mitchell, Batchen wrote about “post-photography” (1994, 46-51).



literary imaginary. Writers looked at its power to represent (and reproduce) reality with mixed and doubtful feelings: some of them, like Edgar Allan Poe (1840), were fascinated by the new art; others, like Nathaniel Hawthorne (1851) or Charles Baudelaire (1859), caught there an indefinable danger. Nevertheless, they all ran up to famous photographers to have their portraits taken. Nadar, for instance, portrayed Victor Hugo, Gérard de Nerval, and Baudelaire himself. At the end of 19<sup>th</sup> century many writers, like Émile Zola or Giovanni Verga, were amateur photographers (Mormorio 1988). Realist writers considered photography both as a metaphor and a model for the new kind of realism they were pursuing (Sciascia 1983). Zola thought that “you cannot say you have thoroughly seen anything until you have got a photograph revealing a lot of points which would otherwise go unnoticed, and which in most cases could not be perceived” (1900, 396).

Years later, Walter Benjamin (1931) would find in photography the best evidence for his notion of modernity as the age of “technological reproducibility”. Technological progress deprived art of the “aura” it once had, that “strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be” (Benjamin 2008 [1931], 23). Yet, when Benjamin noticed that all new technological advancements were constantly being replaced by newer ones, as it happened with cinema replacing photography, he also discovered that they reveal traces of a forgotten past, thus disclosing, in his view, precious tokens of an unforeseen future.<sup>6</sup> Forty years before Benjamin’s essay, in his book *Bruges la Morte* (1892), Belgian writer Georges Rodenbach for the first time mixed a written text with photographs. It was the beginning of the phototext, a new artistic form which would later widely prosper. Actually, inserting images into literary texts belonged to an age-long tradition including miniatures, emblems, maps, etc. Yet, phototexts were something different, something that challenged all literary conventions (Hughes, Noble 2003); they blurred the difference between truth and fiction, extended the limits of *ekphrasis* and questioned the very notion of literary realism.<sup>7</sup> For a long time, critics had banned these “hybrids” from the canon of high literature, relegating them among various forms of journalism; their focus was instead either on the

---

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman investigated photography’s “capacity of foresight” in his book on hysteria (1982).

<sup>7</sup> The genre “phototext” with its intersemiotic implications is at the centre of a huge critical debate. See for example Bryant 1996; Hughes, Noble 2003; Coglitore, Cometa 2016.

text or on the images, without realizing that photography was overturning all the rules of communication (Warner Marien 2002).<sup>8</sup>

In disparaging phototexts one rehearses a traditional objection to the circulation of images, namely, iconoclasm. “Photography is a vulgar addiction that is gradually taking hold of the whole of humanity,” wrote Thomas Bernhard in *Auslöschung* (Extinction, 2013 [1986], 14), and further added “given the proliferation of photography, (humanity) will take the distorted and perverted world of the photograph to be the only real one”. After all, any discourse on “iconology” “opens the space for a discourse on the ‘fear of images’” (Mitchell 1986: 3). However, since James Agee and Walker Evans worked together on *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), this new hybrid language has become increasingly frequent in contemporary literature (Rabb 1995). “Whether he is an artist or not, the photographer is a joyous sensualist, for the simple reason that the eye traffics in feelings, not in thoughts”, Evans wrote in 1969 (171), and the attention he paid to the emotional value of photographs has been taken as a model by many writers since.<sup>9</sup> Many authors found both their subject-matter and a new kind of writing in the ways photography captures the visible—or the invisible. Conversely, many photographers found in literary language new insights to enliven their work (Baetens-Bleyen 2010).<sup>10</sup> W.G. Sebald’s books—from *Die Ausgewanderten* (1992) to *Austerlitz* (2001)—remind us that photographs, once symbols of modernity, nowadays contain the traces of its destruction: great railway stations of 19<sup>th</sup> century may be seen as ruined temples of a time that is gone forever. Apparently an art of pure immanence, photography continuously shows the passing of time. In its voids and silences are threads of endless narrations, that go either back into the past, searching through public and private memory, or forward toward the future, suggesting new fictional worlds.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> On medias portraying violence, see for example Brothers 1997 and Butler 2009.

<sup>9</sup> On Evans’ opinions on photography, see Morris Hambourg *et al.* 2000.

<sup>10</sup> See among writers Michel Tournier, Julio Cortázar, Georges Perec, John Berger, Bruce Chatwin, W.G. Sebald, Javier Marías, Antonio Tabucchi, Paul Auster, Orhan Pamuk, Gianni Celati, Geoff Dyer, Annie Ernaux; among photographers, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, André Kertész, August Sander, Ferdinando Scianna.

<sup>11</sup> On Sebald’s use of photographs, see Long 2007 and Patt 2007.

### “Reality Effect”

Photographs embedded in literary texts may have various functions, ranging from mimetic to rhetorical or symbolic dimensions, but they always end up undermining the literary categories of *fiction* and *nonfiction*, enlarging on what George Didi-Huberman elsewhere called “fantasy of referentiality” (1984, 74).<sup>12</sup> Photos undermine the verisimilitude of a verbal text, bringing about inconsistencies and non-correspondences in the reader’s referential expectations, which in turn trigger off his desire to insist on further interpreting those very images. Photographs seem to stand for documentary evidence, visibly and transparently telling the truth and mirroring reality, but what they actually do is endowing narrative with a “reality effect” (Barthes 1968). On the one hand, indeed, photographs accompany (or interrupt) the text, giving visibility to a story which may be thus further clarified, but which may also be questioned by pictures. On the other hand, photographs are the objects of a (direct or indirect) textual explanation that interprets (or misinterprets) them, telling in words what photographs only allude to. In all cases, they alter both the initial reading situation and the type of text the reader was expecting, thus upsetting one’s perception of what is real and what is not, blurring the borders separating written and unwritten worlds.<sup>13</sup>

The intersections between text and pictures in phototexts operate on a deeper level than the mere search for referential sources. They involve (and in turn contaminate) the specific rhetorical strategies and formal conventions of both literature and photography, the ways they represent and interpret reality, and the ways they get in touch with their readers (or viewers). Photographs can be used either as testifying evidence of the real, or as a device manipulating truth (Armstrong 1999); they can be the musical key that sets the narrative rhythm of writing, or an element of discontinuity and estrangement (Krauss 1993); they can go back in time or far away in space, summoning up the past or imagining new possible future developments (Ceserani 2011); they can induce opposite sentiments in readers, from excitement to repugnance; they can carry political messages, contributing to shape the collective imaginary (Jameson 1991). Literature and photography are mirror images of the archive, liable to bring back memory’s shadows; at times they preserve the past, at times they transform it into something else, opening false “postmemorial” tracks (Hirsch 1997). Describing the relationship between literature and photography implies

<sup>12</sup> Didi-Huberman discussed the evidential import of photography in *Images malgré tout* (2008), focusing on four photographs taken at Auschwitz in 1944.

<sup>13</sup> For an historical survey on photographic theory, see Hershberger 2014.

investigating several types of referentiality once mimetic representation is done with, and steadily re-drawing the borders between visible and invisible, speakable and unspeakable, truth and fiction.<sup>14</sup> “Photographs are chunks of time you can hold in your hand” Angela Carter (1967, 15) used to say; cutting out and trimming out the real, a photograph allows us to see the invisible. It comes as no surprise that Proust and Nabokov drew their metaphors for the interplay of mind and memory from the realm of photography.

### Borders of the Visible

The current issue of *Cosmo: Comparative Studies in Modernism* (13/2018) offers a collection of essays exploring the questions and debates mentioned above by following the many paths meandering between literature and photography in modernist, postmodernist and contemporary literature, art and culture. The volume is partly based on an international conference held in Turin by Centro Studi “Arti della Modernità” (Università di Torino) in November 1917.<sup>15</sup> A further *Cosmo* issue (14/2019) will gather more contributions centering around related but different topics. Crossing borders significantly describes the central core of our collection and informs the common traits of most contributions where intersections between literature and photography are examined from various scholarly angles.

Phototexts are more than a mix of genres or artistic languages: they shape self-sufficient artworks presenting photographs as enigmas that words try to decipher, turning narrator and readers into hunters in a wild-goose chase. Furthermore, a photograph’s way of telling highlights a number of mansided, often diverging narrative models that have been widely practised but seldom theoretically analysed. When inserted in literary texts, photographs concur in redefining the traditional categories of “true”, “false” and “verisimilar”, and may reconfigure the very notion of realism, or better, the “antinomies of realism” (Jameson 2013). In order to outline a possible taxonomy of phototexts, one could start from comparing them to former iconotextual traditions and defining the rhetorical effects they have on readers, or tracking up the persistence or discontinuity of symbolic figures that may highlight historical transformations of the cultural imaginary.

---

<sup>14</sup> On “postmemory” and photographs, see Hirsch 1997 and 2012.

<sup>15</sup> Centro Studi “Arti della Modernità”; see: <http://centroartidellamodernita.it/>.

As we know that the camera's click fixes its object stealing away time, some of our essays explore the relationship between photography and time (Baetens, Streitberger, van Gelder 2010) by investigating the use of photographic images in the literary representation both of historical past and personal memory. Narrating the past always implies a kind of oxymoron: on the one hand, the text sets up a pact with the reader warranting an objective, referential account; on the other hand, in its struggle to recall what does not exist any longer, it opens up to distortions and reworkings (Lejeune 1975). Playing with the "magic carpet" (Nabokov 1966, 139) of memory is a complex game, which deals more with an act of reinvention than with remembrance. Photographs are perfect tools for this ambiguous "postmemorial" literature, both in the field of historical past and of personal/literary memory. An historical moment can be witnessed by visual and narrative means or, on the contrary, be allegorically reconstructed in the search for alternative post-memorial truths. Narrative fiction and history thus coexist and partially overlap in two interconnected, yet partly independent levels of the texts. Interchanges between literature and photography play a relevant role in depicting and re-imagining the spaces and places of contemporary society (Westphal 2007). Photography in particular not only represents but also performs new social practices (Rancière 2003): they are part of a wider "discourse", as Michel Foucault sees it, that concurs in defining the identities of places, cultures and societies influencing political views. Photographs are also involved in fashioning personal identities, or in legitimating alternative views of public figures, such as politicians or artists.

A theory of phototexts should also consider the question of their authorship. Photographic books usually have side-texts composed by writers; literary writing is often enriched by photographs. However, such co-authorship can take many different forms (Hughes-Noble 2003), and sometimes it is not easy to ascertain whether the text tends to prevail over the images or the other way around. The dialogue between writers and photographers started during the 19<sup>th</sup> century, with more suspicions than enthusiasms. Ever since the time of Agee and Evans, this partnership has stirred up poetical divergences, or else given rise to various types of intermedial interrelations. When inserted in other artworks, photographs may take up significant meta-literary connotations. Many novels—from Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* (Morel's Invention, 1940) to Michel Tournier's *Le Roi des aulnes* (The Erl-King, 1970), include self-reflexive meanings one can detect in plots or characters. The same could be said of many movies, such as *Blow Up* (1966) by Michelangelo Antonioni, where the photographer's eye stands for the filmmaker's. Thanks to its

ability to detain time and reproduce reality, photography was often considered an ideal metaphor for other forms of *poiesis* (Stoichita 2006). Photography supplies writers with a kind of visibility that subverts the traditional conventions of realism often supplying a perfect tool for postmodernist experiments.

In keeping with our comparative and international approach, theory and close reading (or viewing) intertwine in most essays, offering a network of possible cross-references, as well as highlighting the ways in which different cultural traditions cross-fertilize each other while keeping their own age-long identity. A comparative perspective is crucial if one is to map the rhetorical forms of what is by now generally deemed a kind of pervasive intertextuality or “transmediality” (Ryan 2004), while trying to understand “why photography matters” (Thompson 2013) in a field where various media are integrated in their search for new artistic possibilities.<sup>16</sup>

In our *Focus* section—*Theories of the Phototext*—starting from American photographer and art theorist Allan Sekula, **W.J.T. Mitchell** follows the *long durée* of a figure, the sphere, which shaped the political unconscious of Western society from 17<sup>th</sup> century emblem books up to contemporary art. Along with the metaphor of the ship of fools, the sphere is an image that makes the “worldly madness” of contemporary politics visible and thinkable. **Marie-Laure Ryan** classifies photographs in literary texts dividing them into various groups: photos as factual documents that complement language in nonfictional literary texts such as autobiographies; deceptive use of photos in fictional texts that try to pass as factual texts; non-deceptive use of photos which break the frame of a fictionalized storyworld and assert the real-world reference of the text; ambiguous use of photos in texts that hover between the factual and the fictional; use of photos as tangible, obviously fictional objects that can be taken out of the text. **Magali Nachtergaele** focuses on Barthes’ theory of photography as expounded in *La Chambre claire* (*Camera Lucida*, 1980), in order to describe the role of photographs in the reworkings of memory. Images were for Barthes a sort of imaginative sparkle possessing a collective and political meaning. Nachtergaele discovers an undertext of *Camera Lucida* among Barthes’ papers, little-known articles, and the whole repertoire of images from his previous works. Her essay shows that *Camera Lucida* is a visual and committed manifesto for minorities. **Artur Mamcarz-Plisiecki** analyses the relationship between literature and photography from a rhetorical perspective. Writers and photographers use different materials, but they have a common ground and purpose, that is,

---

<sup>16</sup> On the intersemiotic aspects of narrative, see also Armstrong 1999 and Jakob 2006.

telling a story that will be interesting to the audience. This essay attempts to transfer the critical terms defining narration onto a visual plane by showing that both fields employ similar rhetorical devices and stylistic means, such as metaphor, simile and symbol. **Silvia Albertazzi** examines the role of photography in Geoff Dyer's works, showing how it affects the structures and modes of his writing both on the narrative and non-narrative level. In her view, Dyer relies on a comprehensive poetics in which text and image create a unique rhythm. **Luigi Marfè** chooses a geocritical approach, focusing on Luigi Ghirri's research on landscape and its intersections with John Berger's and Gianni Celati's works. They all were searching for new ways to rethink "landscape" and "inscape" to counter our contemporary "destruction of experience" (Agamben 1978). Ghirri imagined his photographs of ordinary places as an "atlas of the gaze", meant to collect feeble "appearances" of possible re-enchantment.

The second session of the issue—*Percorsi*—is divided in four parts: *History, Memory, Postmemory; Places, Cultures, Society; Writers and Photographers; Photographs, Narrative, and Metanarrative*.

In *History, Memory, Postmemory*, **Jens Brockmeier** analyses *Nox*, a phototext by Anne Carson based on a collection of texts, notes, and photographs of material mementos the author put together and glued into a peculiar notebook to make sense of her dead brother's life. A mental representation of absence, *Nox* simultaneously shows presence and absence, words and images, past and present. **Chiara Nannicini Streitberger** explores the uses and types of photographs in literary works focusing on concentration camps. Nevertheless, photography seems to retain its function of authenticating individual testimony. **Nourit Melcer-Padon** investigates the role of photography when conjuring up personal memories connected to the Shoah. Focusing on Ida Fink's *Traces: Stories* (1998), Melcer-Padon sees photography in literary texts as a "trace" of a "vanishing memory". On the one hand, a photograph taken in a concentration camp anchors the discourse to an historical, indisputable truth; on the other, what it reveals is nevertheless fragile and prone to misinterpretations. **Margareth Amatulli** analyses the interaction between pictures and written text in *Le Voile noir* (1992) by Anny Duperey, an autobiographical phototext that recalls the trauma of her parents' deaths using her father's photos. In her mourning process, photos become transitional objects helping her to fight amnesia and investigate her parents' personality. In **Tatjana Kielland Samoilow's** essay the description of catastrophes in contemporary narratives becomes a specific *topos* with a codified imagery that goes beyond the aesthetic dimension and leads to a political/ethical discourse. In postmodernist phototexts, a

metaphorical image can link together different catastrophes, such as the Utøya massacre of many Norwegian teen-agers (2011) and the Shoah. Photographs create a cultural and historical continuity and at the same time undermine any fixed meaning.

In *Places, Cultures, Society*, **Alessandra Mascia** analyses the multivolume album *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878) documenting the studies on hysteria conducted by the French neurologist Jean-Martin Charcot. The photographic medium was not a neutral witness, but itself a tool to influence the insurgence of hysteria. In years when photography seemed fit to unveil human character, on the contrary, this photographic gaze turns back on itself, seduced by the density of images. **Caroline Blinder** investigates how *The Sweet Flypaper of Life* (1955) by Langston Hughes and Roy DeCarava pushed beyond previous photographic studies of Harlem and beyond the boundaries set by phototextual collaborations. The book positions itself in a no-man's land where something "subversive" appears: a space where the compelling narration by a fictitious character and the equally compelling photographs question the wider landscape of Harlem. **Anke Pinkert** maintains that photoliterary spaces disrupt institutionalised versions of public memory. While official memorial technologies tend to shut out alternative interpretations of history, underground photographs embedded in literary archives animate different historical possibilities. Pinkert focuses on a novel by Uwe Johnson and on its use of a fictionalised photograph of street protests in 1953 GDR, showing that a political message gone underground still continues to orient readers. **Sabrina Grillo** focuses on the way Juan Negrín's photographs are broadcast in today's Spain. He was the last head of government in the Second Republic of Spain. Her aim is to understand how photography contributes to shape or undermine a politician's character over a period of time.

In *Writers and Photographers*, **Diego Mormorio** tells us how famous writers reacted to the invention of photography, analysing the letters and diaries of some of the most important French writers of the 19<sup>th</sup> century. In their views, photographs duplicated life and its anxieties, offering new ways to embody the *spleen* of modernity. **Cinzia Scarpino** addresses the best-known partnership by a writer and a photographer. By juxtaposing Evans' photographs and Agee's text, *Let Us Now Praise Famous Men* rests on the unsettling tension between the desire to bear witness to social facts and the constructed character of all witnesses. Scarpino focuses on the evolution of their documentary aesthetic from realism toward experimental modernism, and from an exposé of social injustice toward a fragmented epic. **Laura Quercioli Mincer** comments on a conversation



between Zygmunt Bauman and Mirosław Bałka, when they discussed one of the latter's visual artworks: a wall full of photographs, textual fragments and other sketches. Starting from the tragedy of the Shoah, the conversation focuses on the testimonial value of literary and photographic storytelling. **Carmen Concilio** concentrates on the collaboration between two South African artists, Ivan Vladislavic, with his novel *Double Negative* (2012), and David Goldblatt, with his photographic album *TJ. Johannesburg Photographs 1948-2010* (2010). The essay aims to detect the various possible intermedial interrelations between “fictional” narrative and “real” photos, as well as the two authors' ethical and aesthetic stance. **Marius Christian Bomholt** investigates *El truco preferido de Satán* (2012), a work by the Spanish poet Jenaro Talens, which features fragments from Walter Benjamin's *Passagen-Werk*, paired up with photographs by Alberto García-Alix, a chronicler of the *movida madrileña* in the 1980s. This concoction resembles a “parallax”, in Slavoj Žižek's words (2006): “We do not have two perspectives, we have a perspective and what eludes it, and the other perspective fills in this void of what we could not see”.

In *Photographs, Narrative, and Metanarrative*, **Elisa Bricco** focuses on mini-phototexts, a hybrid genre bridging narration and description, fiction and reality, which has become a pervasive creative practice, and only recently caught critical attention. By analysing a few artistic and literary examples the essay investigates forms and interactions ranging over a widespread mediality. **Roberta Coglitore** investigates the meta-literary relationship connecting text and images in *Leggenda privata* (Private Legend, 2017) by Italian writer Michele Mari. This book is an example of *autofiction*: the photographs from an album of the writer's childhood offer a different perspective on his own life unsettling the gist of private and public, visible and invisible, fact and fiction. **Silvia Cucchi** investigates the relationship between temporality and desire in Walter Siti's *Autopsia dell'ossessione* (2010), where the language of photography becomes one of the structural elements of the novel by conveying a dualistic opposition between the absolute and reality.

In *Letture*, the last section of the issue, **Katarzyna Thiel-Jańczuk** concentrates on *Baudelaire. Les années profondes* by French psychoanalyst and writer Michel Schneider. She relies on Barthes's reflections on “myths”, and focuses on the notions of imitation and representation as applied to biography and portrait. **Francesca Tucci** addresses *Einmal. Bilder und Geschichten* (Once, 1994) by Wim Wenders, where the filmmaker attempts to experience life in a photographer's shot. Writing and images are linked by the idea of “disposition” (*Einstellung*), both a privileged focal stand for the photographer's eye and a narrative device supporting the whole story.

**Elisa Carandina** analyses the tension between referentiality and fictionality in paratexts, photographic media, and graphic novels (Baetens 2008). Focusing on Rutu Modan's *Ha-nekes* (2013), Carandina analyses the idea of framing as a way to define the borders separating, or connecting text and context, reality and fiction, what is seen and what is shown.

## REFERENCES

- AGAMBEN, G. 1978. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- ALBERTAZZI, S. 2017. *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.
- ALÙ, G., PEDRI, N. (eds.). 2015. *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- ARMSTRONG, N. 1999. *Fiction in the Age of Photography*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- BAETENS, J. 2008. "Graphic Novels: Literature without Texts?" *English Language Notes* 46/2: 77-88.
- BAETENS, J., BLEYEN, M. 2010. "Photonarrative, Sequential Photography, Photonovel." In *Intermediality and Storytelling*, ed. by M. Grishakova, M.-L. Ryan, 165-182. Berlin: de Gruyter.
- BAETENS, J., STREITBERGER, A., GELDER, H. van (eds.). 2010. *Time and Photography*. Leuven: Leuven University Press.
- BARRACO, D., LEMAGNY, J.-C. 1998. *El Sentimiento trágico del instante*. Santiago del Chile: LOM.
- BARTHES, R. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Seuil.
- BATCHEN, G. 1994. "Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography". In "Metamorphoses: Photography in the electronic Age." *Aperture* 136 (Summer): 46-51.
- . 2009. *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge (Mass.): Mit Press.
- BAUDELAIRE, C. 1859. "Le public moderne et la photographie." *Salon de 1859, Revue française* 1 juillet 1859.
- BELLOUR, R. 1990. *L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: La Différance.
- BENJAMIN, W. 1931. "Kleine Geschichte der Photographie". *Die Literarische Welt*, 38-40.
- BERGER, J., MOHR, J. 1982.. New York: Pantheon.
- BERNHARD, T. 2013 [1986]. *Extinction*. New York: Vintage.
- BROOKS, P. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf.
- BROTHERS, C. 1997. *War and Photography*. London: Routledge.
- BRUNET, F. 2009. *Photography and Literature*. London: Reaktion.
- BRYANT, M (ed.). 1996. *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Newark: Delaware University Press.
- BUTLER, J. 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso.
- CARTER, A. 1967. *The Magic Toyshop*. London: Heinemann.
- CESERANI, R. 2011. *L'occhio della medusa*. Torino: Bollati Boringhieri.

- COMETA, M, COGLITORE, R. (eds.). 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1982. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- . 2003. *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- DOLFI, A. (ed.). 2005-2007. *Letteratura e fotografia*. Roma: Bulzoni, 2 vols.
- EVANS, W. 1969. "Photography." In: *Quality: Its Image in the Arts*, ed. by L. Kronenberger, 169-211. New York: Atheneum.
- HAMON, P. 2007. *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Corti.
- HANSOM, P. 2002. *Literary Modernism and Photography*. Praeger: Westport.
- HAWTHORNE, N. 1851. *The House of the Seven Gables*. Boston: Ticknor and Fields.
- HERSHBERGER, A.E. 2014. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Oxford: Wiley Blackwell.
- HIRSCH, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- . 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- HOESTEREY, I., WEISSTEIN, U. 1993. *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. Columbia: Camden House.
- HORSTKOTTE, S., PEDRI, N. (eds.). 2008. "Photography in Fiction." *Poetics Today* 29/1.
- HUGHES, A., NOBLE, A. 2003. *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque: New Mexico University Press.
- HUNTER, J. 1987. *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- JAKOB, K.S. 2006. "Photography and Literature." *English Language Notes* 44/2.
- JAMESON, F. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- . 2013. *The Antinomies of Realism*. London: Verso.
- KLEE, P. 1920. *Schöpferische Konfession*. In K. Edschmid (ed.), *Tribüne der Kunst und Zeit* XIII: 64-65, 66. Berlin: Reiss. English edition 1959: "Creative Credo", trans. by N. Guterman. In *The Inward Vision: Watercolors, Drawings and Writings by Paul Klee*, 5-10. New York: Abrams.
- KOPPEN, E. 1987. *Literatur und Photographie*, Stuttgart: Metzler.
- KRAUSS, R.H. 2000. *Photographie und Literatur*, Ostfildern: Cantz,
- KRAUSS, R.E. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- LACAN, J. 2013 [1958-1959]. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VI: Le Désir et son interprétation, 1958-1959*. Éd. par J.-A. Miller. Paris: Éditions de la Martinière.
- LAMBRECHTS, E., SALU, L. 1992. *Photography and Literature: An International Bibliography of Monographs*. London: Mansell.
- LEJEUNE, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LONG, J.J. 2007. *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. New York. Columbia University Press.
- MARCENARO, G. 2004. *Fotografia come letteratura*. Milano: Bruno Mondadori.
- MITCHELL, W.J.T. 1992. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- . 1996. "What do Pictures Really Want?" *October* 77: 71-82.
- . 2005. *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

- MONTIER, J.-P. (éd.). 2008. *Littérature et photographie*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MORMORIO, D. 1988. *Gli scrittori e la fotografia*. Roma: Editori Riuniti.
- MORRIS HAMBOURG, M. et al. (eds.). 2000. *Walker Evans*. Princeton (NJ): Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.
- MOURIER-CASILE, P., MONCOND'HUY, D. (éds.). 1996. *L'Image génératrice de textes de fiction*. Poitiers: La Licorne.
- MUNGER, B. (ed.). 1996. *Caught in the Act: The Photographer in Contemporary Fiction*. New York: Timken.
- NACHTERGAEL, M. 2012. *Les Mythologies individuelles, récit de soi et photographie au 20<sup>e</sup> siècle*. Amsterdam-New York: Faux Titre, Rodopi.
- NABOKOV, V. 1966. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Putnam.
- ORTEL, P. 2002. *La Littérature à l'ère de la photographie*. Nîmes: Chambon.
- OSBORNE, P.D. 2000. *Traveling Light: Photography, Travel and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- PATT, L. (ed.). 2007. *Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry.
- POE, E.A. 1840. "The Daguerreotype." *Alexander's Weekly Messenger* 15 January 1840: 2.
- RABB, J.M. (ed.). 1995. *Literature & Photography: Interactions 1840-1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- RANCIERE, J. 2003. *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique.
- RUGG, L.H. 1997. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: Chicago University Press.
- RYAN, M.-L. 2004. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: Nebraska University Press.
- SCIASCIA, L. 1983. "Verismo e fotografia." *Cruciverba*, Torino: Einaudi.
- SCHLOSS, C. 1987. *In Visible Light: Photography and the American Writer, 1840-1940*. New York: Oxford University Press.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- STAFFORD, A. 2010. *Photo-Texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image*. Liverpool: Liverpool University Press.
- STOICHITA, V.I. 2006. *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. Chicago: University of Chicago Press.
- THOMPSON, J.L. 2013. *Why Photography Matters*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- VIRILIO, P. 1988. *La Machine de vision*. Paris: Galilée.
- WARNER MARIEN, M. 2002. *Photography: A Cultural History*. London: King.
- WESTPHAL, B. 2007. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Paris: Minuit.
- WUNENBURGER, J.-J. 1997. *Philosophie des images*. Paris: PUF.
- ŽIŽEK, S. 2006. *The Parallax View*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- ZOLA, É. 1900. "Zola's New Hobby." [Interview]. *Photo-Miniature* 21 (December).

# FOCUS

**BORDERS OF THE VISIBLE**

THEORIES OF THE PHOTOTEXT



W.J.T. MITCHELL

**FOLLIA PLANETARIA***La Nave dei Folli su scala globale*

**ABSTRACT:** “Pietro Debenedetti Lecture 2018”, organized by CIM. Centro Interuniversitario di Ricerca sulla Morfologia “Francesco Moiso” (Turin, March 16, 2018).

**KEYWORDS:** Ship of Fools, Allan Sekula, Iconography, Aby Warburg.

Là dove sono sepolti in segreto i corpi, deve esserci anche un archivio sepolto... in attesa della risurrezione. Un archivio, non un atlante; non si tratta di caricarsi il mondo sulle spalle, ma di accucciarsi e scavare.

Allan Sekula

Nella città in cui sono nato viveva un uomo che solcava i mari.  
The Beatles

Immergersi nell'elemento distruttivo.

Joseph Conrad

Dobbiamo imparare a leggere ciò che non fu mai scritto.

Hugo von Hofmannsthal

Scrivo in un tempo in cui il mondo è afflitto da una “follia planetaria”: il nazionalismo reazionario e il razzismo sono in crescita, e la più grande democrazia del mondo ha appena eletto un truffatore lunatico come presidente.<sup>1</sup> Non è la prima volta che un sovrano folle ha assunto un potere

---

<sup>1</sup> Uso “lunatico” nel senso tecnico, non peggiorativo, del termine. Un lunatico è un pazzo episodico, in costante cambiamento a seconda delle fasi lunari (come suggerisce il termine). È una persona che può a tratti sembrare ragionevole, ma che si lascia facilmente andare ad allucinazioni, menzogne e mancanza di logica accompagnati da impulsi emotivi incontrollati. Pertanto un lunatico può benissimo essere “funzionale” nel senso clinico della parola. Uomo d'affari di successo e star di un reality show, Trump ha uno stile di brutale franchezza e spontaneità che esercita un grande fascino sulle persone a cui piace mantenere le cose semplici, chiare e oneste. La sua ricchezza e celebrità gli procurano ammirazione, e la sua discutibile moralità può essere trascurata, o addirittura vista come un merito in virtù del fatto che incarna una certa versione del sogno americano del maschio bianco: ha un sacco di giocattoli. È quindi il demagogo perfetto

al limite della tirannia. Dal Nabucodonosor biblico a re Giorgio III fino a Hitler, l'emergere di terrificanti regimi autoritari ha scandito molte epoche della storia dell'uomo. E la democrazia, come previsto da Platone, è particolarmente vulnerabile all'ascesa di despoti maniacali. La famosa metafora di Platone della nave dei folli cattura perfettamente il modo in cui l'irrazionalità populista può condurre la nave dello stato, guidata da un capitano incompetente, corrotto e squilibrato, ad un catastrofico naufragio.

Ma la nostra epoca è diversa. Invece di un tiranno folle che governa una città-stato locale o (cosa ancora più inquietante) uno stato-nazione regionale, l'elezione di Donald Trump alla posizione più potente del pianeta promette di produrre una calamità globale. Non siamo più in un mondo in cui guerre disastrose, la distruzione dell'ambiente e l'impovertimento di vaste popolazioni possono essere mantenuti all'interno dei confini nazionali. In un'epoca di cambiamenti climatici mondiali e di un'economia globale profondamente disfunzionale basata su un capitalismo sregolato, i rischi hanno assunto dimensioni planetarie. La nave dei folli non è più una metafora di un singolo stato canaglia. Ora viviamo su un *pianeta* canaglia, abitato da una specie che corrisponde perfettamente alla definizione legale di pazzia, che cioè è un pericolo per se stessa e per gli altri. Il culto moderno dei dinosauri è il riconoscimento simbolico di questo fatto, che trasmette l'inesorabile messaggio del darwinismo sulle potenzialità della razza umana, ora il gruppo animale dominante su questo pianeta: ossia che faremo la stessa fine dei nostri sauri antenati. A differenza dei dinosauri, che erano parecchio resistenti e hanno trovato il modo di evolversi oltre il loro status terrestre per prendere il volo in forma di uccelli, la razza umana è bloccata su questo pianeta, l'unico che abbiamo, e sarà responsabile della propria estinzione. La nave dei folli è ora un vascello planetario e la terra non può più essere vista come un'isola nello spazio. Come indica l'etimologia della parola "pianeta" ("vagabondo errante" dall'Oxford English Dictionary),<sup>2</sup> è giunto il momento di fare i conti con l'intuizione dell'Epcot Center di Walt Disney e immaginarci realisticamente come "astronave terra", un'arca di Noè che potrebbe non avere alcun porto che l'aspetta.

---

per questo periodo storico, quello che Nietzsche chiamava "l'epoca", il momento in cui l'incubo della storia divampa in una folle esplosione di risentimento populista, rabbia e ignoranza militante. L'antico tropo della "Nave dei folli", l'immagine platonica della democrazia, ritorna in quella che Lewis Lapham ha definito "l'età della follia", in cui "l'America abbandona la sua democrazia".

<sup>2</sup> La parola "pianeta" deriva dal greco antico per "errante", applicato alle stelle erranti (vedi il latino classico *stellae errant* – sviare [al passivo], vagare-errare, di origine incerta). Vedi anche il mio saggio "World Pictures: Globalization and Visual Culture" in *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics* (2015).



Ma di che tipo di astronave si tratta, esattamente? Bruno Latour, in un recente saggio apparso su *Critical Inquiry*, ha fornito un'immagine molto pertinente per rispondere a questa domanda. Latour paragona il mondo contemporaneo a un enorme aereo che sta esaurendo il carburante. I piloti hanno appena annunciato che quella che da sempre è la destinazione – la modernità, la modernizzazione, e il “globale” – è stata appena resa inaccessibile dal semplice fatto che il pianeta non può in alcun modo sostenere lo sviluppo moderno per come sta andando attualmente. Servirebbero da “2 a 5 pianeti” per ospitare gli 8 miliardi di persone che abiteranno questa terra nel prossimo futuro. La globalizzazione, come programma economico ed ecologico, è diventata obsoleta.

I passeggeri sull'aereo di Latour sono comprensibilmente preoccupati. Alcuni di loro smettono perfino di sorseggiare i loro whisky e iniziano a cercare destinazioni alternative. La risposta più popolare a questo punto è quella populista e reazionaria. Ritorniamo “alle origini”, alla terra, al “nostro paese”, alla nostra nazione e alla nostra gente. Torniamo alla Patria, o semplicemente alla nostra “Terra”, sia che si chiami Fortress America o Little England. Certamente la meta non è l'Europa, o nessuna delle destinazioni globali. E sicuramente comporta la chiusura dei confini agli immigrati, agli stranieri, agli alieni e agli estranei. I passeggeri dicono al pilota: beh, allora torniamo indietro. Andiamo a casa. Torniamo in America, Germania o Francia e rendiamole di nuovo grandi. “Make America Great Again.”

I piloti, però, hanno brutte notizie. Non si può nemmeno più tornare in Patria; i confini sono stati infranti da tempo e gli spazi promessi dai neonazionalisti “offrono uno spazio troppo ridotto per noi”. L'unica risposta è la “triangolazione”, ossia immaginare una terza destinazione – Latour la chiama “Gaia” o “la Terra” – vale a dire l'ecosistema fisico in cui la specie deve atterrare, pena il rischio di schiantarsi e finire in fiamme.

Credo che la scelta della Terra di Latour sia da prendere letteralmente e metaforicamente: letteralmente, come la quantità limitata di terreno solido necessaria per nutrire una popolazione fuori controllo; metaforicamente, come una figura per indicare l'equilibrio e l'armonia ecologica, il genere di cose immaginate negli anni '60 nel famoso *Whole Earth Catalog*. Ma c'è una quarta possibilità che lui non menziona, e cioè il Mare, che copre due terzi del pianeta. Questo è un elemento che va sicuramente considerato in termini letterali e metaforici. Dobbiamo ricordarci che ogni volo inizia con istruzioni di sicurezza che includono indicazioni su cosa fare “in caso di ammaraggio”. Per prima cosa, il cambiamento climatico sta già producendo un innalzamento del livello del mare, e quindi la parte del pianeta fatta di terra si ridurrà. Il mare è anche il luogo in cui sono nate

tutte le forme di vita del pianeta ed è una fonte importante di sostentamento. Nonostante il predominio delle modalità iper-moderne di comunicazione e trasporto, con i viaggi aerei e Internet, il mare rimane il luogo in cui si svolge la maggior parte degli scambi commerciali mondiali veri e propri. Il capitale finanziario speculativo può operare alla velocità accecante dei computer, ma le merci fisiche circolano ancora in tutto il mondo alla stessa velocità delle navi a vapore del tardo XIX secolo.

Tutti i presenti capiranno immediatamente che mi sto riferendo alla famosa conclusione del saggio fotografico di Allan Sekula, *Fish Stories* (1995, 50), in cui si fa la seguente considerazione:

La mia tesi qui è contraria all'opinione comune che il computer e le telecomunicazioni siano gli unici motori della terza rivoluzione industriale. In effetti, voglio sottolineare il ruolo dello spazio marittimo per contrastare l'esagerata importanza attribuita al costrutto ampiamente metafisico di "cyberspazio", e al mito corollario del contatto "istantaneo" tra spazi distanti. Sono spesso colpito dall'ignoranza degli intellettuali in questo senso: l'autocompiaciuta esagerazione concettuale dell'"informazione" è spesso accompagnata da peculiari convinzioni erranee – tra queste vi è la nozione quasi antropomorfa e ampiamente diffusa che la maggior parte delle merci del mondo viaggi come le persone, in aereo.

Voglio prendere la brillante e inconfutabile argomentazione di Sekula come punto di partenza e prendere la *nave* piuttosto che il dirigibile o l'aeroplano come la metafora appropriata per re-immaginare il nostro habitat terrestre, e il *mare* come l'immagine inevitabile dell'elemento in cui quella nave vive, si muove e trova la sua essenza. Credo che l'ultimo progetto incompiuto di Allan, *Ship of Fools/Docker's Museum* (2015), ci indirizzi già in questa direzione. E lo fa ponendo particolare enfasi sulla questione della follia collettiva e individuale come la struttura psicologica e politica entro la quale occorre riformulare un resoconto critico della nostra pazzia planetaria. Tuttavia, devo dire che non penso che questa fosse esattamente la direzione verso la quale si stava dirigendo Allan. Era un materialista e un marxista convinto, e un artista-fotografo impegnato a documentare le condizioni materiali del lavoro. Il modo in cui trattava la pazzia, o più precisamente la follia, era essenzialmente proiettato verso ideologie come la metafisica del cyberspazio menzionata nel brano appena citato, e verso i processi neoliberali della globalizzazione che hanno distolto la nostra attenzione dallo spazio marittimo piantando il seme della distruzione della vita umana su questo pianeta.

Il mio scopo qui è di enfatizzare la questione della follia e della pazzia, sia nel sistema globale che Sekula criticò, sia nello sforzo eroico, persino erculeo, che egli compì per metterla a fuoco. Voglio prendere sul serio le osservazioni di Sally Stein, che ha visto la miscellanea di oggetti

strampalati del *Docker's Museum* “come un archivio privato [...] con tutta la follia che il collezionismo comporta” (Stein 2015, 103). Come ha detto Walter Benjamin, “se è vero che ogni passione sfiora il caos, quella del collezionista rasenta il caos dei ricordi”. Sally si spinge oltre e suggerisce che Allan rischiava di “immergersi” in “un vortice di soldi spesi per una follia” in preda a un “folle materialismo” (100) poco prima di ammalarsi nel 2011. La speranza di Benjamin di trovare una “costellazione” comprensibile nella passione caotica del collezionista non si è ancora realizzata nell’ultimo progetto di Sekula. Non c’è alcuna garanzia che lo sarà mai, e certamente non sarò io a trovarne una. Siamo come la “spia rivoluzionaria o il detective” di Walter Benjamin: abbiamo di fronte una bacheca piena di prove, un atlante forense che è riducibile al materiale originario dell’atto narrativo, a quel bandolo della matassa che è la storia, quel *filo* che collega tutte le immagini e gli oggetti di un racconto, o, in alternativa, a un complesso soggettivo che può trasformare qualsiasi ordine si percepisca nella serie in un caso di apofenia, la sindrome psichiatrica in cui uno proietta modelli e schemi in una serie di indizi che vede solo lui.

Certamente Allan Sekula non sarebbe il primo a soccombere alla passione del collezionista, specialmente quando sembra che il destino del mondo sia in qualche modo in bilico. Il fondatore della storia dell’arte moderna, Aby Warburg, ha fatto un tentativo simile con le immagini piuttosto che con gli oggetti, creando un *Bilderatlas* che avrebbe posto in una prospettiva totalizzante tutte le rappresentazioni grafiche delle espressioni della passione umana, il *pathosformel*, che doveva completare il programma darwiniano di catalogare l’espressione delle emozioni negli animali e nell’uomo. Il progetto di Warburg occupava una zona di confine tra pazzia e razionalità, follia e conoscenza enciclopedica. Il suo precedente progetto, il tentativo di compilare un atlante di tutte le immagini e i testi associati all’incubo della storia conosciuta come la Grande Guerra, alla fine non ha portato a nulla. Il residuo di quel progetto ora risiede negli archivi del Warburg Institute di Londra, che quasi un secolo dopo ancora cerca un archivistica in grado di trovare lo schema che Warburg stava cercando. A poche settimane dalla fine della prima guerra mondiale, Warburg ebbe una crisi psicotica durante la quale tentò di uccidere la sua stessa famiglia. Come Ercole, l’eroe mitologico che tenta di civilizzare il mondo conosciuto, uccidendo mostri e persino prendendo il mondo sulle sue spalle mentre Atlante gli fa una commissione, Warburg crollò sotto il peso del compito che aveva intrapreso.

Quando Warburg uscì dal manicomio in cui era stato confinato per cinque anni, intraprese il progetto del *Bilderatlas* con passione. Fortunatamente per noi, sopravvisse abbastanza a lungo da servire da

“arconte” o autorevole maestro della febbre da archivio che stava vivendo. Non che considerasse il *Bilderatlas* come una cura. Warburg si dichiarò “incurabile”: un revenant o un fantasma. E in questo senso credeva di essere un caso paradigmatico, dal momento che secondo lui “l’umanità intera è ovunque ed eternamente schizofrenica”. Warburg ha intravisto la “follia planetaria” che era emersa nella sua ricerca, e in se stesso. Era come uno dei rari “naviganti schizofrenici” di R.D. Laing:

Forse impareremo a concedere ai cosiddetti schizofrenici che sono tornati tra noi, a volte dopo anni, non meno rispetto di quanto era accordato agli esploratori del Rinascimento. Se la razza umana sopravvivrà, gli uomini del futuro, temo, guarderanno indietro alla nostra illuminata epoca come a una vera età delle Tenebre. (Laing 1964, 68).

Voglio insistere sul fatto che Laing qui non esalta la schizofrenia in modo romantico. Sa benissimo che si tratta di una malattia che causa estrema sofferenza alle sue vittime. Laing parla dei fortunati “che sono tornati tra noi”, le anime rare che sono in grado di riflettere sulla propria condizione (vedi le *Memorie di un malato di nervi* del presidente Schreber, 1903). Come il “vecchio marinaio” di Coleridge, alcuni naviganti ritornano come “matti dalla barba grigia” dal mare per raccontare una terrificante storia di follia, calcolata per ipnotizzare l’ascoltatore e farlo riflettere sulla sua condizione.

Il mare è, naturalmente, l’immagine della pazzia in tutte le sue connotazioni. È caotico, in continuo cambiamento, in contrasto con la terraferma e le basi stabili e solide del pensiero. Il noioso, vasto vuoto del mare è un invito alla pazzia; è stato chiaramente stabilito sin dal diciottesimo secolo che quella del marinaio è una delle professioni più favorevoli alla malattia mentale.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> “Non bere l’oceano, Knuckles! L’acqua di mare ti fa impazzire! Guarda me, io la bevo da ore!!! NYEHAAAAHAHAHAHAHAHA”, *The Marvelous Misadventures of Flapjack* (2008): fantastica serie di cartoni animati su un ragazzo, un pirata e una balena. La balena è la madre del ragazzo: un grosso palloncino blu con la voce di una donna di colore. Il pirata, Knuckles, è un personaggio picaresco, un furfante dalla personalità vivace. Il disegno è incredibile; le storie inquietantemente surreali e oscure. C’è una discreta quantità di crudeltà, e Knuckles viene spesso preso in giro. Stare via in mare per un lungo periodo sembra avere gravi effetti sulla mente, collegabile alla “pazzia da spazio”. Forse è il paesaggio immutabile, forse è l’essere lontano dai propri cari. In ogni caso, nelle *pièce* d’epoca e a volte anche in quelle contemporanee, c’è da aspettarsi che qualsiasi personaggio che stia male per lunghi periodi di tempo impazzisca. Storicamente questa è una verità televisiva. Inoltre, l’idea di “non bere acqua di mare” è comprovata, dal momento che l’acqua salata ha il brutto effetto di rendere ancora più disidratati, cosa che può portare al delirio. E, beh, alla morte. Qui cit. da: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OceanMadness>

Essere sempre in mare significa essere confusi, disorientati, sopraffatti, come si è sentita Sally Stein di fronte all'enorme e illeggibile archivio di Allan. Se il *Bilderatlas* era la "storia dell'arte senza testo" di Warburg, *Ship of Fools/Docker's Museum* di Allan è un archivio senza *archè*. Sta a noi darvi un senso.

Voglio provare ad affrontare la questione attraverso un'immagine del navigante che Allan non ha incluso nella sua collezione, vale a dire una interessante stampa francese del XIX secolo che rappresenta un marinaio/operaio portuale in sella al globo, che è stata raccolta da Sally Stein, incorniciata e appesa a mo' di quadro per le scale di casa loro. Sono particolarmente interessato a quest'immagine per via del curioso comportamento di Allan in proposito. Sekula, ci dice Sally, vi era completamente indifferente. Eppure agli occhi di lei, quell'immagine era proprio un ritratto di Allan:

Con mia grande sorpresa, questa litografia francese del diciannovesimo secolo non suscitò in Allan alcuna reazione, men che meno un autoriconoscimento. Eppure l'immagine di un operaio tozzo, in blusa da lavoro (con una stempitura simile a quella di Allan), che studia turbato il globo appollaiandosi sopra è molto rilevante. Allan ha semplicemente ignorato questa immagine che consideravo così emblematica della sua insaziabile ricerca nel tentativo di abbracciare il mondo e sondarne i sistemi, fra loro collegati, di politica, produzione e comunicazione. (Stein 2015, 99).

Non credo si tratti di una situazione alla "Dorian Sekula", la repressione vergognosa del proprio ritratto rivelatore. In realtà, mi sembra proprio l'opposto, che rivela invece l'immagine di un certo io politico ideale, una fantasia della classe operaia globale come avanguardia della rivoluzione mondiale. Invece del mondo in preda al Leviatano, il marinaio anarchico siede precariamente in sella a un mondo che ha dominato. Che fosse un imbarazzante richiamo al sentimentalismo utopistico che Allan nutriva verso il mondo perduto dello spazio marittimo durante la rivoluzione industriale, lo spazio degli anarchici sindacalisti IWW dell'inizio del secolo scorso e della solidarietà internazionale dei lavoratori? Nell'odierno spazio marittimo, il gravoso ventre del Leviatano è nascosto alla vista, poiché le bandiere nazionali vengono affittate dalle multinazionali per eludere le norme con conseguenze disastrose. Allan stava costruendo il suo "archivio dal basso", negli spazi altrimenti invisibili del quotidiano, nello spazio marittimo di oggi. Il navigante simile ad Atlante che sorveglia il mondo dall'alto forse era un po' troppo grandioso per il carattere di Allan.

Eppure penso che avrebbe dovuto soffermarsi più a lungo su questa immagine, perché avrebbe potuto vedere in essa un perfetto ritratto del suo paradossale compito. È innegabile che stava cercando di "catturare

ogni cosa”, di raccogliere *tutto*.<sup>4</sup> Aveva visto la follia planetaria, e ora l’aveva catturata, e la stava cavalcando come un cavallo imbizzarrito. Il navigante francese non è posizionato saldamente sul globo come un motore immobile o un osservatore distaccato. Sembra che ci scivoli sopra e che potrebbe essere disarcionato da un momento all’altro, come indicato dal cappello che sta volando via. La sua mano sinistra è aperta in un gesto che pare prendere le misure, come se stesse valutando le distanze, mentre la mano destra afferra il bordo del mondo nel tentativo di non cadere. Il globo sta dirigendosi verso un pericoloso fiordo, una voragine tra due ripide scogliere, forse un’eco di Atlante alle colonne di Ercole. Il lato sinistro è sormontato da un castello, l’altro mostra una processione di operai storpi che marcia in salita verso una fabbrica fumante chiamata “Aux 2 Maisons”. In alto a destra, alpinisti si arrampicano sulla parete rocciosa, forse per unirsi al loro compagno in sella al mondo, mentre a sinistra tre figure spettrali salgono verso il castello medievale in alto, forse riecheggiando il tema dell’ascesa alla città celeste. Nel porto si intravede all’orizzonte il vago profilo di una nave a vapore, e un gruppo di uomini sembra avanzare lungo la spiaggia brandendo picche, forse un’eco di Constantin Meunier. E nel cielo sullo sfondo aleggia la nuova modalità di trasporto planetario: una mongolfiera, ancorata da un sacchetto di sabbia, che trasporta non una gondola – come ci si potrebbe aspettare – ma una nave a vapore.

Il dirigibile è il *punctum* ironico che complica il progetto di Allan di creare un “Atlante dal basso”; eBay, cyberspazio e trasporto aereo sono i mezzi di comunicazione e di trasporto che hanno reso possibile la sua collezione del *Docker’s Museum*. Nei lunghi e noiosi tratti di navigazione, Allan ha trascorso molto tempo a mettere in ordine “oggetti di interesse” su eBay. Il cyberspazio si stava sostituendo a lui come cacciatore-raccogliatore di immagini e cose, producendo una sorprendente varietà di oggetti, da antiche stampelle a un pallone da calcio firmato da Pelé, la cosa più vicina a un globo che riesco a trovare nel *Docker’s Museum*. Se fossi il curatore, non mi farei scrupoli nel mostrare questi oggetti, e non li tratterei come singolarità auratiche. Proverei invece a mostrare la loro abbondanza e fecondità, e a travolgere lo spettatore come fu travolta Sally. Manterrei alcuni oggetti nelle casse di imballaggio, non aperti. Perché questa mostra dovrebbe apparire ordinata? La mia sensazione è che Allan cercasse di riunire queste cose e immagini per produrre una sorta di archivio espositivo dal basso, un’arca della storia dello spazio marittimo.

---

<sup>4</sup> La brama di totalità rappresentata dal collezionismo è condivisa da molte discipline e persino dallo stato. Si consideri il folle progetto della NSA di monitorare e archiviare tutte le comunicazioni. È il “vogliamo tutto” di Brennan.

In un certo senso, quindi, l'anonima stampa francese del XIX secolo interpreta il ruolo di *archè* per questo archivio, mostrando il marinaio come giovane cavaliere errante a cavallo del suo destriero planetario. Questa immagine si basa su un'intera genealogia dell'iconografia planetaria e globale. E qui devo confessare di essere diventato un caso grave della follia planetaria che affliggeva Allan: mi sono trovato a compilare un archivio sconfinato di "immagini del mondo" che collegano le immagini del globo al mondo del mare, alla fortuna e al lavoro, dall'inizio dello spazio marittimo "early modern" fino ai giorni nostri. La mia condizione non è così preoccupante come quella di Peter Sloterdijk, la cui meditazione sullo statuto filosofico della sfera (dalle bolle ai globi, alla schiuma) occupa tre ampi volumi. Quel che segue, quindi, dovrebbe essere considerato come un provvisorio *Bilderatlas* della follia planetaria in senso puramente speculativo e improvvisato. In un certo senso questa sembra l'occasione giusta per correre questo rischio.

Potremmo iniziare con Warburg stesso, e con "Panel B". Questo "pannello di pannelli" è un *tableau* cosmologico che collega la scoperta che "il mondo è rotondo" con l'antica credenza che "l'uomo è la misura" di quella circonferenza, il suo corpo un microcosmo del macrocosmo, governato dagli stessi elementi: terra, aria, acqua e fuoco.<sup>5</sup> L'uomo vitruviano di Leonardo potrebbe essere la prova numero uno, insieme all'*Albion Rising* di Hildegard von Bingen e di Blake. Le immagini del pianeta come una sorta di "dispositivo palmare" nella presa sicura della mano di Cristo come *salvator mundi*, il salvatore di un pianeta tenuto insieme dall'imperialismo cristiano, potrebbero servire come prova numero due. Ma, a parte Atlante, è senza dubbio la figura della dea romana Fortuna ad essere il precursore più calzante per il mondo completamente secolare che appare nella stampa francese. Fortuna è spesso raffigurata come la dea del mondo redditizio ma rischioso del commercio marittimo. Viene spesso mostrata in equilibrio precario sul globo, sferzata dal vento che le gonfia lo scialle, come se fosse lei stessa una nave a vela. Nella sua raffigurazione positiva come "Felicitas" e ricchezza, la si vede intenta a riversare monete d'oro, come nella *Dea della fortuna* di Jean-Francois Bernard (1829-1894). Lei è la custode del nostro destino e il potere guida dietro ogni svolta positiva.

Nel ruolo negativo di Fortuna come Tyche o Nemesis, essa è invece una dea cieca che personifica il caso, il rischio e l'onnipresente possibilità del fallimento – elementi fondamentali nel mondo del commercio globale che

---

<sup>5</sup> Vedi il commento di Spyros Papapetros su questo pannello nel Cornell Bilderatlas: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/image-group/panel-b-introduction-1-3?sequence=944>

si svolge nello spazio marittimo. Qui la si vede in piedi sul globo, ignara della catastrofe che si sta svolgendo sotto di lei, e degli inutili appelli dei supplicanti in cima al mucchio di corpi umani. Sullo sfondo, la cittadella sembra essere in fiamme, la figura della Vittoria piange la sconfitta a sinistra, e in lontananza vediamo una nave in preda alla tempesta. Ecco perché Fortuna è così spesso associata al mare, oppure si erge su un globo tra l'immagine di un veliero e quella di una chiesa, come il vecchio marinaio di Coleridge che ritorna a casa.

Una delle curiosità più interessanti in tema di immagini “globalizzanti” o “planetarie” si trova in un *Bilderbuch* relativamente poco conosciuto dell'artista tedesco Andreas Friedrich, gli *Emblemata Nova* del 1617. Pubblicate all'inizio della prima grande era dei viaggi, le incisioni di Friedrich raffigurano il globo in modi che penso Allan Sekula avrebbe trovato profondamente consoni alla sua Nave dei Folli come progetto planetario. Forse la cosa più congeniale alla visione di Sekula sarebbe stato questo emblema del globo come il carico di una nave con il diavolo ai remi. Invece della dea Fortuna, troviamo una “fortuna”, letteralmente in senso monetario, che troneggia sul globo, dove sono stati piantati i simboli di Fede e Giustizia. In cima al piedistallo centrale c'è il Gallo che canta l'alba imminente di una Divina Provvidenza che sostituirà il regno del denaro. La clessidra sul bompresso dice al diavolo che, sebbene sia al comando in questo momento, il suo tempo sta per scadere. È come se la Nave dei Folli fosse stata globalizzata, come se tutti gli abitanti del mondo fossero “sulla stessa barca”, un'idea che è resa esplicita in un successivo emblema: il mondo stesso come una sorta di Leviatano composto dalle moltitudini umane.

La visione sardonica di Friedrich di un mondo guidato dal denaro è resa ancora più esplicita in questa immagine del *globus cruciger* imperiale cristiano che poggia su un sacco di soldi, come il premio in un tiro alla fune tra il Diavolo e il Folle. Uno scudo araldico vuoto è sormontato da un teschio che regge la clessidra di prima, e sotto la borsa dei soldi sono disseminati vari oggetti di interesse: una bara con crocifisso, un paio di bastoni, una spada e quello che potrebbe essere il famoso strumento di tortura conosciuto come il gatto a nove code. Al centro in basso si vedono un paio di mani smembrate, unite in una stretta che non posso non leggere come l'emblema dell'“arte degli affari”. Questa visione tetra è rafforzata dall'emblema successivo, che ritrae il mondo sotto il dominio del diavolo, su un altare assistito da due cittadini, uno dei quali sta bevendo troppo, circondato dalle figure dei sette peccati capitali.

Che dire delle grandi masse di lavoratori che reggono il mondo? In questo emblema i lavoratori sono rappresentati come la folla di operai



portuali di Sekula, che ancorano il pianeta barcollando sotto il suo peso, imploranti liberazione. Ma il mondo che sostengono con il loro lavoro è appesantito dalla maledizione alata del denaro, da cui emergono il bastone di un pastore e una spada, gli emblemi di Religione e Guerra. Questo è il punto più estremo a cui Friedrich si spinge nel suggerire un messaggio empio, contrastato solo dall'occhio onniveggente di Dio in alto, che presumibilmente metterà le cose a posto. Se le masse dei lavoratori proletari e contadini sorreggono il mondo nell'emblema planetario di Friedrich, le figure delle classi dominanti compaiono nell'immagine seguente, dove vengono mostrati il soldato, il prete e (probabilmente) l'agricoltore, che ricevono gli strumenti delle loro professioni dall'alto.

Un anno dopo gli *Emblemata Nova* fu pubblicato *Atalanta Fugiens* (1617-1618) di Michael Maier, che includeva questa immagine. Invece della terra come un globo dominato o sostenuto dagli uomini, oppure cavalcato dalla volubile dea della fortuna, si vede quella che Bruno Latour chiama "Gaia", la Madre Terra che è la fonte di tutte le forme di vita che conosciamo. Peter Sloterdijk lo interpreta come un emblema della mariolatria cattolica, che colloca la madre al centro per poi renderla subordinata al figlio divino che sta allattando (2014, 102). Io propongo una lettura diversa, per cui questa sarebbe la Terra del Destino, l'obiettivo del fiorire umano che ha superato sia le false promesse della patria nazionale sia la figura astratta di un processo globalizzante guidato da follia e vizio, e dalla pazzia e dall'avidità del neoliberismo. Probabilmente la mia è una considerazione anacronistica; ma l'immagine lo è altrettanto: mi proietta verso il periodo della rivoluzione francese, quando William Blake fornì la sua personale visione dell'immaginario globale sotto forma di tre figure. Invece del terzetto di Guerriero, Prete e Agricoltore, Blake ci presenta tre divinità planetarie: il razionale matematico newtoniano che crea il mondo come astrazione geometrica; il fabbro artigiano, che crea il mondo con il lavoro materiale; e la sua versione della *Terra nutrix*, una dea materna che dà alla luce un mondo ancora nella sua forma embrionale, con la placenta ancora attaccata alla madre.

### Conclusione: tornando ad Allan Sekula

Ho cercato di posizionare "l'atlante dal basso" di Allan Sekula all'interno di un archivio complementare che trova origine nelle riflessioni intorno a Sally Stein e al suo ritratto d'artista come lavoratore del mondo. A volte questi lavoratori appaiono come figure erculee o masse oppresse che portano il mondo sulle spalle; più spesso, sono raffigurati come gente

comune (un pilota ubriaco, una donna delle pulizie, un minatore di carbone) oppure come oggetti ordinari: un pallone da calcio, una stampella, una chiave inglese. Credo siano sempre parte di ciò che Gustave Courbet chiamava “allegorie reali”, oggetti e immagini presi dal mondo per costituire quel mondo “dal basso”. L’aspetto allegorico mi sembra particolarmente innegabile nel contrasto esplicitamente morale tra le navi “buone” e quelle “cattive”: la nave cattiva, la *Salamis Glory*, come la tradizionale “nave dei folli”, dedita esclusivamente all’ozio, al consumo e alla distrazione obnubilante, e la nave buona dei *Marinai Globali*, i “folli saggi” che non portano merce, ma pensiero critico in tutto il mondo.<sup>6</sup> Sekula non si sottrasse al moraleggiare del marxismo volgare, e fece sì che i moderni demoni e i folli del capitale facessero chiaramente la loro comparsa.

Andreas Friedrich avrebbe, penso, riconosciuto la presenza di emblemi in ogni immagine e ogni oggetto di *Ship of Fools/Dockers Museum*. Ma avrebbe anche capito che Sekula non ha bisogno di rendere letterale l’immagine del globo – come ha fatto lui, o come ho fatto io – ma può affidare il compito di rappresentare la totalità ai più piccoli dettagli. Persino il più semplice oggetto, una chiave spostata sulla panca di un saldatore, ha l’effetto di mettere questo strumento al servizio di una rivelazione fotografica dei detriti fossilizzati del capitale. Al posto dell’occhio di Dio che osserva la nave globale dei folli, Sekula offre il proprio sguardo acuto, che vede tutto attraverso la lente di un materialismo storico critico e di una politica radicalmente egualitaria. Verrebbe da chiedersi a che punto del suo viaggio di scoperta questo artista-marinaio abbia cominciato a notare che alcune delle attrezzature della nave stavano iniziando a ricambiare il suo sguardo: è stato prima o dopo aver trascorso un po’ troppo tempo a contemplare “la schiuma agitata” o la scia lasciata dalla nave dei folli, quando si abbandonò alla follia oceanica del suo ultimo lavoro?

*Traduzione dall’inglese di Sarah De Sanctis.*

---

<sup>6</sup> Vedi il saggio di Hilde van Gelder, “Allan Sekula’s Panecasticism”, che tratta della sua pedagogia egualitaria e anti-socratica. Platone e il Globo nel lavoro di Allan sono immagini cruciali per questo saggio.

**BIBLIOGRAFIA**

- DERRIDA, J. 1995. *Mal d'Archive. Une Impression Freudienne*. Paris: Galilée.
- FRIEDRICH, A. 1617. *Emblemata Nova*. Frankfurt a.M.: Lucas Jennis.
- LAING, R.D. 1964. "What is Schizophrenia?" *New Left Review* 28: 63-69.
- LATOUR, B. 2004. "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern." *Critical Inquiry* 30/2: 225-248.
- MAIER, M. 1617-1618. *Atalanta Fugiens*. Oppenheim: Johann Theodor de Bry.
- MITCHELL, W.J.T. 2015. *Image Science: Technology, Visual Culture and Media Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- SEKULA, A. 1995. *Fish Stories*. Düsseldorf: Richter.
- . 2015. *Ship of Fools/Docker's Museum*. Ed. by H. van Gelder. Leuven: Leuven University Press.
- SCHREBER, D.P. 1903. *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Leipzig: Mutze.
- SLOTERDIJK, P. 1998-2004. *Sphären*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- . 2014. *Globes. Spheres II*. Trans. by W. Hoban. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- STEIN, S. 2015. "Collection & Recollection: Allan Sekula's Nutcracker Suite." In A. Sekula, *Ship of Fools/Docker's Museum*, ed. by H. van Gelder, 96-108. Leuven: Leuven University Press.
- WARBURG, A. 2000 [1927-1929]. *Bilderatlas. Mnemosyne*. Hrsg. von M. Warnke und C. Brink. Berlin: Akademie Verlag.



MARIE-LAURE RYAN

# PHOTOS, FACTS AND FICTION

*Literary Texts and Mechanical Representation*

**ABSTRACT:** As a mechanical mode of representation, both iconic and indexical, photography has a testimonial and documentary power matched only by film and audio recordings. As Roland Barthes put it, “contrary to [language-based] imitations, in Photography, I can never deny that the thing has been there.” Yet “the thing” can be faked, the recording can be manipulated, and the testimonial value of photos can be subverted in many ways. In this article, I examine the various roles that photos can play when connected to literary texts or to graphic novels. Several cases will be discussed: photos as factual documents that complement language in nonfictional literary texts such as autobiographies; deceptive use of photos in fictional texts that try to pass as or imitate factual texts (Wolfgang’s Hildesheimer’s *Marbot*); non-deceptive use of photos to break the frame of a fictionalized storyworld and assert the real-world reference of the text (Art Spiegelman’s *Maus*); ambiguous use of photos in texts that hover between the factual and the fictional (W.G. Sebald’s *The Emigrants*); and the strange case of Orhan Pamuk’s *Museum of Innocence*, where photos as collector’s items are exhibited in a real-world museum that both refers to the text and remains independent of it, thereby documenting both the fictional and the real world.

**KEYWORDS:** Photos in Literary Texts, Fictionality, Reference, Photos as Objects, Mechanical Representation.

When we speak about the photographic camera, we tend to humanize it, by regarding it as capable of subjectivity. The camera has a gaze; this gaze, to quote Susan Sontag, can be “lenient or cruel” (1973, 104). But this is only rhetoric; deep down we know that the camera is only an instrument in the hands of the photographer; it captures what is in front of it and it has no say in what it records or how it records it. If there is a gaze, and if this gaze can be lenient or cruel, it is the gaze of the photographer who frames and who arranges the scene to be recorded. Once the lens has been focused on a scene, the working of the camera is a totally automatic, mechanical process. This objective nature of photography has been duly noted by the theorists of the medium, even by those who insist on its power to construct reality. Here is Sontag: “A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing has happened. The photograph may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like

what's in the picture" (1973, 5). And here is Barthes: "In Photography I can never deny that the thing has been there" (1981, 76). The semiotic theory of C.S. Peirce provides a simple explanation for this existence-asserting power. A photograph is not only an icon linked to that which it represents by a relation of similarity, like painting, it is also an index, linked to its object by a causal relation. Just as there is no smoke without fire, there is no photo without something in front of the camera that emits patterns of light.

This causal relation predisposes photography to telling the truth about that which it represents. The vast majority of photographs are indeed used to document the state of the world at a certain time and in a certain place. But if a medium can record reality, it can also be used to fake reality. Photos, like texts, can be either fictional or factual. By the definition I will be using here, a text is fictional when it passes as something other than what it is, but without deceptive intent from its author: the reader must be a willing participant in a game of pretense. Written fiction passes, in make-believe, as a report of true facts, when it is really a report of imaginary facts. In contrast to factual texts, which ask their user to believe their content, fictional texts ask them to imagine a world and to pretend that it is the real world (Walton 1990). The concept of pretense, or make-believe, on which the distinction between factual and fictional texts is based can also be applied to photography. A photo is fictional when the scene represented in the picture has been staged, its human participants, like actors, pretend to be somebody else, and the photographer is the instigator of this pretense. (Staging alone does not make a photo fictional: family portraits are also staged, but they are not fictional because the people stand for themselves.) While it cannot be doubted that real individuals posed for the photo, these individuals impersonate characters who exist in another world. Similarly, the objects shown in fictional photos are real-world objects, but they represent objects that belong to a fictional world.

Now if both texts and photos can be either factual or fictional, text and photos can be combined in four different ways:

1. Factual text, factual photo
2. Factual text, fictional photo
3. Fictional text, factual photo
4. Fictional text, fictional photo

Category 1 is very common: we find it in journalism, as well as in standard biographies and autobiographies illustrated with photographic documents. Here the photos add to the text their testimonial value, their incontrovertible proof that a given individual existed or that a given event

happened. In the literary domain, this category is represented by Orhan Pamuk's *Istanbul*, which is a meditation on growing up in Istanbul illustrated by vintage photographs of the city, as well as by family photos.

The opposite of category 1 is category 4: fictional text, with fictional photos. It is illustrated by some photographs taken in the 19th century by Julia Margaret Cameron, who asked her acquaintances to pose as fictional characters such as King Lear or Lancelot and Guinevere. It could be said that in this case the photos are just illustrations of a preexisting narrative, a narrative that creates a world through other kind of signs, but an example of narrative fiction that originally develops through a collaboration of fictional text and fictional photos is the photo-novel.

While 1 and 4 are homogenous categories, 2 and 3 mix factuality and fictionality. Category 2 is rather rare, because it would be self-defeating to illustrate a text meant to convey facts with photos that do not. Yet I can think of at least one example. When a film is inspired by a book about the life of a historical character, and the book is reissued because of the interest created by the film, the cover may show the actor who played the historical character, rather than the character himself. For instance, Doris Kearns Goodwin's *A Team of Rivals* featured on its cover a photograph of Daniel Day-Lewis, who played Abraham Lincoln in Steven Spielberg's 2012 movie *Lincoln*.

This leaves us with category 3, a surprisingly rich and varied domain to which the bulk of this article will be devoted. We have seen that photos can be either factual or fictional, but an additional distinction must be made between photos that are born factual and then used factually from photos that are born factual, but that are used fictionally. The difference between a photo born fictional and a photo born factual but used fictionally resides in whether or not the photographer and the sitters are aware of the substitution of identity: with photos born fictional they are deliberately engaging in pretense; with factual photos used fictionally, they are not: the substitution is suggested by the user of the photo, not by its creators.

### Wolfgang Hildesheimer's *Marbot*

My first example, Wolfgang's Hildesheimer's novel *Marbot: A Biography*, exploits the indexical value of photos in order to create an illusion of factuality. As I have defined it, fiction consists of making a report of imaginary facts pass in make-believe as a report of true facts. In the majority of cases, the fictional nature of a text is openly signalled by a

paratext, such as the label “novel” or “a biography” below the title, as well as indirectly suggested by its subject matter and mode of narration. Fiction has a way of displaying itself that makes it very rare to mistake fiction for fact or vice-versa. In the last resort, the reader can consult the small print of the Library of Congress catalog data on the inner first page, which will say “fiction,” “novel” (which implies fiction), or nothing at all. *Marbot* is classified as a novel by the Library of Congress data, but the title, *A Biography*, and the general presentation of the text say otherwise. The imitation of historical biography is taken so far that the text flirts with deception. The text recounts the short life of an English art critic of the Romantic period named Sir Andrew Marbot, who knew most of the intellectual luminaries of the time—Goethe, Schopenhauer, Lord Byron, Thomas De Quincey, etc.—, who had an incestuous relation with his mother, and who died in 1830, probably by suicide, but his body was never found. Many features suggest that the text is a work of historiography: the title, *Marbot: A Biography*; the acknowledgments that precede the text; the index at the end; the many quoted documents, such as letters and journal entries, and above all the style of the narration, full of expressions of limited knowledge, such as “we don’t know,” “it remains uncertain,” or “we will never know for sure” (Cohn 1999, 82). When the text presents dialogue, it claims to quote it from reliable sources, and in the rare moments when it penetrates into the mind of characters, it does it under the cover of speculation, prefixing the report with “I imagine it thus.” In other words, the text renounces the expressive freedom of fiction, and replaces it with the constraints of history.

Like most biographies, *Marbot* supports its narration with visual evidence. A centerfold on glossy paper presents photos of the estates of the Marbot family and reproductions of paintings of Marbot and of his parents by well-known artists: Eugène Delacroix for Marbot and Sir Henry Raeburn for his parents. Paintings do not possess the indexical nature of photos, but they can present some evidential value when they are done in a realistic style, and when they are paired with a caption that identifies the sitter, especially when they predate the invention of photography. How could the truth of the narrative be doubted, when its characters have been painted by actual artists? Except, of course, that Marbot never existed, and that the paintings represent other people: Lady Catherine Marbot is really a portrait of a woman named Margaritta McDonald by Raeburn, and Andrew Marbot is Delacroix’s drawing of a Baron Schwitter. This is a clear case of actual portraits being fictionalized by pretending that the sitter is somebody else.

If *Marbot* was truly meant to deceive its readers, as were some well-known literary hoaxes such as *Les Lettres Portugaises* in the 17th century or



Ossian in the 18th, the text would be a transgression of the fictional game. But for a discerning reader, there are many signs of fictionality, and it is hard to see how *Marbot* could be seriously taken as historical biography. Among these signs: there is no bibliography whatsoever; there is no textual reference to the many quotes, even though many of them are presented as taken from published materials (for instance, from Goethe's conversations with Eckermann); the index at the end contains only the names of actual people, omitting the characters invented by the author, which means Marbot and his family; the use of expressions of ignorance in the text goes far beyond standard historical usage; one gets the impression that the narrator knows nothing and must imagine everything; and the narrator is far too intrusive to pass as an objective biographer. Last but not least, for the reader of the English version, there is the label "novel" in the Library of Congress data. Jean-Marie Schaeffer (1999, 133-145) has accused Hildesheimer of dishonesty because he extends imitation to the paratextual level with the label "a biography." He implies thereby that since paratexts exist outside the text, they should be reliable. But as Cohn (1999, 93) has cleverly suggested, in this work "a biography" is not a paratextual generic indicator, it is an integral part of the title, and the genuine paratextual marker is omitted (or it is found in the Library of Congress data). Therefore, *Marbot* is not a fake historical biography, it is a novel that fictionally takes the form of a biography. By freely adopting the constraints of historical writing, Hildesheimer's fiction tells factual narrative: I can look like you, but you cannot look like me, for if you did, you would lose your credibility.

#### W.G. Sebald's *The Emigrants*

Another author who fictionalizes photos is W.G. Sebald, but he does so in a much more ambiguous way than Hildesheimer. In contrast to *Marbot*, Sebald's texts do not reproduce any established genre, but rather, create a fully original mode of narration, one in which autobiography, biography and fiction blend seamlessly. The photos of people in his works are obviously photos of real people, but their relation to the characters in the stories are varied and unclear: some may be photos of relatives or acquaintances whose story is told relatively faithfully; some may be photos of people whose life inspired the stories but who remain distinct from the characters; some may be "stray" or found photos of unknown people to whom Sebald gave imaginary identities, and around whom he weaved made-up stories. There are no captions that identify the subject matter or

the person shown in the photos, and their relation to the text is therefore left to the reader to guess.

There are two ways to approach the relations between the text and the photos in the work of Sebald: the external, or genetic mode, and the internal, or imaginative mode. In the external mode, the reader is curious about how the text was put together, which means, about whether the text tells true, semi-true or invented stories about the people shown in the photos. Within the same story, some pictures may be used fictionally and others factually. In the internal mode, by contrast, readers project themselves into the storyworld (i.e. the world created by the text), and they assume that the photos are all accurate representations of its landscapes or inhabitants, but the storyworld may be located at a variable distance from the actual world. If the distance is judged to be nil, the text will be considered factual; if the world is judged to differ in some respect from the actual world, the text will be regarded as fiction. In the external mode, the text is seen as a patchwork of truth and fiction, while in the internal mode, both text and pictures are seen as accurate representations of the storyworld, unless openly presented as fake.

The external and the internal approaches raise different types of questions. If we pursue an internal approach, we will ask of the photographs what they contribute to our mental construction of the storyworld. We will regard photos showing people as representations of the characters, and we will inspect them for the facial expression and the posture of these people, as well as for their clothing and environment, in an attempt to learn something about their personality and social status. Similarly, we will use landscape photos to try to imagine the setting of the stories, and we will regard these photos less as objects within the storyworld—that is, as photographs—than as transparent captures of this world.

If we pursue an external approach, on the other hand, photos become objects, and we will ask questions such as: Where do they come from? Are they part of the family album of the person who served as model for the character or are they found photos? Are the landscape pictures postcards or photos taken by Sebald himself? Are there markings on the documents that suggest their origin? Do all the photos that are supposed to represent the same character at different ages really do so? (Face-recognition software could be helpful in telling us whether the child shown on the cover of Sebald's *Austerlitz* is the same person as the individual identified as the adult Austerlitz in group photos.)

The contrast between the two approaches can be illustrated through a reading of the first story of *The Emigrants*, titled "Dr. Henry Selwyn." In

this story, the narrator tells about the life of an acquaintance of his, Dr. Henry Selwyn, who recently committed suicide. At the end of the story, he finds a newspaper on a train seat. The newspaper reports that the body of a guide who disappeared seventy-two years earlier has been recovered from a Swiss glacier. The article identifies the guide as one Johannes Naegeli, and the narrator realizes that he is the same person as the close friend of Henry Selwyn, who disappeared many years ago. The reader who pursues the internal approach will regard the discovery as an extraordinary coincidence within the storyworld. On the other hand, the reader who takes an external approach will inspect the image closely, and find on it markings that suggest that the photo represents a document held in an archive, rather than a copy of a newspaper found in a train. Therefore, the story may represent an extraordinary coincidence from the point of view of the narrator, but from the point of view of the author, it is a construction. The creative process may have gone like this (this is pure speculation on my part): Sebald learned somehow about the discovery of the guide's body and was deeply impressed by it; he decided to use this fact in his story by giving the guide's name to the close friend of Henry Selwyn. Then he searched archives for the newspaper article that recounts the discovery, and he reproduced it in the text in order to give an appearance of truth to the story. It is the genius of Sebald to arouse in the reader not only a fascination for the textual world itself, but also an intense curiosity for the question: "how was the text put together."

### Art Spiegelman's *Maus*

So far, we have seen examples of photos born factual that become fictional through a substitution of identity. In the case I now want to discuss, images born factual retain a strong factuality, even after being inserted in a text of questionable historical accuracy. My example is *Maus* by Art Spiegelman, a graphic novel in which the author tells about his father Vladek's experience as an Auschwitz survivor, and about his own attempt to get the story from his father. The autobiographical dimension of the text is evident, but I would be hesitant to classify it as factual history, because the conventions of the medium of the graphic narrative impose formal features that are incompatible with a strict report of documented facts: features such as an organization of content into distinct frames, a reliance on freely recreated dialogue, and the fact that drawings are not indexical and cannot therefore make strong claims of truth. In addition, the metaphorical representation of Jews as mice, Germans as cats, and

other nationalities as pigs, frogs, and dogs prevents the storyworld from being regarded as a faithful account of historical reality. It is in the context of this ambiguous status between fact and fiction that we should assess the role of the three photos included in the work.

The first is a photo of Art with his mother Anya, also an Auschwitz survivor, who committed suicide in 1968, when he was twenty years old (Spiegelman 1986, 100). The second photo shows a toddler about three years old, and it is used as frontispiece to the second volume of *Maus*. Since the volume is dedicated to a brother of Art Spiegelman named Richieu, who died as a Holocaust victim before Art was born, readers will assume that the photo represents Richieu. The third is a photo of Vladek Spiegelman dressed as a camp prisoner (Spiegelman 1991, 134). The text tells us that after his liberation, but before returning to Poland at the end of the war, Vladek had this photo taken in a photo shop in Germany that had a camp uniform.

Taken together, the photos represent the nuclear family that the war broke up, that reconstituted itself thanks to the will to live of Vladek and Anya (except that Art took the place of the dead Richieu), and that death finally took apart. The people shown in the photos tell us “I am real and I am alive,” even though we know that all of them are dead. Unlike photos used as illustrations in a language-based text, photos inserted in a graphic novel speak to the same sense as the context, namely to the sense of sight. The contrast between photos and drawings is therefore a matter of visual appearance, rather than a matter of semiotic nature. The opposition between the black-and-white drawings and the greyscale photos pits a stylized storyworld inhabited by cats and mice against an objective real world inhabited by humans. This contrast can be interpreted in two ways: on one hand it emphasizes the made up, symbolic nature of the graphic storyworld; on the other hand it asserts the reality of the events on which the storyworld is based. Or to put this differently, it opposes the second-hand, mediated Holocaust experience of Art, who knows about it through the “postmemory” (Marianne Hirsch’s [1997] term) of his father’s stories and turns it into art, and the first-hand, lived experience of the people represented in the photos. As these people stare into the void in front of them, breaking the frame of the graphic narrative, how could we deny the reality of their experience without denying the Holocaust itself?

### Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*

So far in this article, I have focused on photos as representations, which means on what they show rather than on what they are. But photographs are also material objects. As Susan Sontag writes, [In contrast to movies and TV] “with still photograph the image is also an object, lightweight, cheap to produce, easy to carry, accumulate, store” (1973, 13). Digital technology has made it even easier to carry and to share photos, but it also threatens their materiality. Nowadays photos exist as bit patterns in the cloud, not as artifacts that you can touch and that age with time. For Sontag, “...the passing of time adds to the aesthetic value of photographs, and the scars of time make objects more rather than less enticing to photographers” (1973, 174).

The materiality of photos and the effect of time on them are showcased in Orhan Pamuk's novel *The Museum of Innocence*. Or rather, they are showcased in two artistic projects that complement the novel, an actual museum created by Pamuk in Istanbul, and a catalogue titled *The Innocence of Objects* that mediates between the novel and the museum.

Over more than a decade, Pamuk was a passionate collector of objects that he found in antique and junk stores around Istanbul: not rare antiques, nor Turkish artifacts, but mostly mass-produced objects that document daily life in Istanbul in the mid-twentieth century. What could Pamuk do with his collection? One possibility was to exhibit the objects in a museum, commemorating the vanished lifestyle that they embody, and bringing to the fore their “thingness,” their three-dimensional materiality. Another possibility was to turn them into language by incorporating them into the plot of a novel. Pamuk choose to do both: he created a real museum that displays the objects, and he wrote a novel that fictionalizes the creation of the museum. The themes of the novel can be distilled in many ways:

It is about the city of Istanbul, its beauty and its melancholy.

It is about a social elite that rejects the Ottoman past in favor of Western culture.

It is about a tragic love affair between Kemal, a rich member of the elite, and Füsün, a lower middle-class girl of stunning beauty who wants to be a movie star, and who hopes that her suitor will produce a film for her (but he never does). As they are about to get married, she dies in a car crash, which may be either a suicide or an accident.

It is about fetishism, about a hero who collects every object that his beloved has touched.

As fetishism turns into obsessive gathering, it is about objects, about their mute presence and their opaque “thingness,” about the urge to collect them, and about the strange passion that leads collectors to the creation of private museums.

The novel does not contain any photos. It consists of 83 short chapters, and each of them is represented in the real-world museum by a box that shows some of the objects mentioned in the chapter. The objects were arranged by Pamuk in an artistic way, reminiscent of the boxes of Joseph Cornell, who pioneered this artistic medium.

When they appear in the boxes, photographs become objects among other objects. They are displayed as much for what they are—yellowing images surrounded by white borders or encased in wooden frames—as for what they show. They are often too small, or too poorly lighted, or too numerous for the visitor to pay much attention to their content. A good example of this objectification is a display illustrating the love-making of Kemal and Füsün where photos are part of randomly gathered junk that is crammed behind the metal frame of a bed (fig. 1). Though the photos show Istanbul landscapes, they could really be photos of anything.



Fig. 1. Photo as object. In this display, photographs (lower right) are part of the junk gathered under the frame of a bed.

Another form of objectification is the collecting of multiple photos that show the same general subject. Several display boxes are entirely filled by such collections: one contains photos of the Bosphorus with boats, another is filled with newspaper clips of women who got in trouble with the law and whose eyes are hidden by a black bar, so that they will not be

recognized. Individual photos become collectible because of what they show, but their value resides in adding one more object to the collection.

A third use of photos in the museum consists of providing a background for the display of three-dimensional objects (fig. 2). In one box, various objects are arranged in front of a photo of the Bosphorus, in a trompe-l'oeil effect that hides the materiality of the image, since we do not see its border, and it is not contained in a frame. But we still know that it is a photo because it is black-and-white, in contrast to the colored things in the foreground. Here, in contrast to other displays, the photo is not an object among others, it is a stage setting.



Fig. 2. Photo as background. Colorful objects are displayed in front of a black-and-white photo of the Bosphorus. Photo by the author from the Museum of Innocence.

From an aesthetic point of view, the photos used in the museum support the observation of Susan Sontag about photographic art in general: “Subjects are chosen because they are boring or banal” (137). This banality is shared with the three-dimensional things in the boxes, which represent the predilection of the Westernized Turkish culture of the seventies for mass-produced objects. In contrast to the things, the photos are all black and white (or rather brown and yellow), not only because they are old pictures found in junk stores, but also because black and white symbolizes for Pamuk the particular kind of melancholy that defines for him the capital of the defunct Ottoman empire. But while none of the individual items displayed in the boxes presents a particular aesthetic interest, the dialogue between these objects creates an accidental beauty that makes the whole into more than the sum of its parts. As Pamuk writes of the display shown in figure 2: “I am particularly fond of this box, which, despite my

sketching and designs, has been so receptive to the whim of uncalculated beauty” (2012, 100). This observation reminds us of the Surrealist conception of beauty as the chance encounter of umbrella and sewing machine on an operation table.

The museum can be experienced in two ways: as an autonomous artistic and cultural display, or as a complement of the novel. When the museum is seen as autonomous display, the objects in the boxes are just being themselves; when the museum is linked to the novel, they are like the props used in the theatre: as physical objects they belong to the actual world, but they stand for fictional objects located in the fictional world. For instance, combs, hairpins, and a dress are displayed as things that were worn by Füsün.

In contrast to the objects that serve as props, the photos shown in the boxes do not correlate to objects in the fictional world, because the novel does not refer to them. Most of them represent views of Istanbul. These landscape pictures are used to illustrate the intersection of the real world with the fictional world. They retain a documentary function—the function of bearing witness to the Istanbul landscape and culture of the mid twentieth century, which belongs both to the novel and to reality.

The human figures shown in most of these photos are too small to be given a specific identity: they just stand for anonymous inhabitants of Istanbul. But in two cases, the spectator is cued to associate the people in the pictures with characters of the novel. One of the boxes contains a photo of a young girl in front of the Bosphorus (fig. 3).



Fig. 3. Substitution of identity. A found photo is displayed as representing a fictional character. Photo by the author from the Museum of Innocence.



The number of the box connects it to a chapter in the novel in which Kemal's father tells his son about the secret mistress he kept for many years; the museum visitor who has read the novel will consequently imagine that the photo represents the mistress. There are also a few photos in the museum that represent street scenes with a small figure highlighted in color; since they correlate to chapters where Kemal is looking for Füsün in the crowds of Istanbul, one must assume that they are fictionalized as photos of Füsün. But whatever connection the museum visitor can imagine between photos in the boxes and characters in the novel, the illusion is broken in the catalog, when Pamuk, speaking as author and not as narrator, tells the reader that the photos are found objects: "As for the youthful photograph of the mistress Kemal's father talks about in the novel, I found it after the story was written. While quickly leafing through reams of photographs conserved through the years and then collected by junk dealers because 'there is a ship in the background,' the girl's downcast expression caught my eye more than the ship did" (2012, 119).

But in general, the museum is remarkable for its avoidance of photos representing the faces of characters. It would have been easy to include close-ups of Füsün and Kemal, but this would have turned the display into a direct illustration of the novel, rather than a general evocation of its cultural and geographic context. Moreover, since Füsün stands for beauty in general, she cannot be given a face, for fear of compromising her allegorical dimension. It is up to the reader to imagine what she looks like.

## Conclusion

Depending on their mode of reference, photos born factual can be used in fictional texts in three ways:

*Actual reference.* Photos inserted in a fictional text are presented as referring to what they actually show. When they represent individual members of the actual world, these photos break the fictional frame, as is the case in *Maus*; when they represent landscapes, as is the case with the photos of Istanbul shown in the Museum of Innocence, they illustrate a cultural and geographical background that is common to the fictional and the real world.

*Substitution of reference:* a photo or a portrait of a real entity is presented in the text, through an explicit caption or some kind of allusion, as representing a fictional entity. This use is illustrated by the portraits of Marbot and by the found photo presented as the mistress of Kemal's father in the Museum of Innocence.

*Ambiguous reference*: Photos are shown without captions, and it is for the reader to decide whether their sitters are really the characters in the story, or whether the use of the photo involves substitution of reference. My example was Sebald's *The Emigrants*. This ambiguity can only be maintained in a text of uncertain status with respect to the fact/fiction dichotomy.

In addition to these three modes of reference, a text can implement a meta-mode of *broken reference*. When a photo connected to a fictional text is interpreted as referring to an imaginary character, a non-fictional paratext can break the illusion by revealing the substitution of reference. This happens in the catalog of Pamuk's museum, when he admits that the photo of the mistress of Kemal's father is actually a found photo.

Is this catalog exhaustive, or are there other ways to relate photos born factual to fictional texts? I will keep this question open, leaving it to creative authors to actualize possibilities that we cannot yet imagine.

## REFERENCES

- BARTHES, R. 1981 [1980]. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. by R. Howard. New York: Hill and Wang.
- COHN, D. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GOODWIN, D.K. 2005. *A Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*. New York: Simon and Schuster.
- HILDESHEIMER, W. 1983. *Marbot: A Biography*. Trans. by P. Crampton. New York: G. Braziller.
- HIRSCH, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- PAMUK, O. 2006. *Istanbul: Memories of a City*. Trans. by M. Freely. New York: Vintage Books.
- . 2009. *The Museum of Innocence*. Trans. by M. Freely. New York: Vintage Books.
- . 2012. *The Innocence of Objects*. Trans. by E. Oklap. New York: Abrams.
- SCHAEFFER, J.-M. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- SEBALD, W.G. 1996. *The Emigrants*. Trans. by M. Hulse. New York: New Directions.
- . 2002. *Austerlitz*. Trans. by A. Bell. London: Penguin.
- SONTAG, S. 1973. *On Photography*. New York: Picador.
- SPIEGELMAN, A. 1986-1991. *Maus: A Survivor's Tale*. I: *My Father Bleeds History*. II: *And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon.
- WALTON, K.L. 1990. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

MAGALI NACHTERGAEL

**CAMERA LUCIDA'S ICONOGRAPHY***or Roland Barthes' Visual Manifesto for Minorities*

**ABSTRACT:** *Camera Lucida* has gained a lot of popularity both as an autobiographical and theoretical text, addressing issues of mourning, absence and indexicality of the photographic medium. This common reading unfortunately pays little attention to the global and pictorial economy at large in the book. Indeed, Barthes has very carefully chosen the pictures, as its manuscripts and editing notes prove. The final selection, understood as part of a more general politics of images in Barthes's writings—and we can go as far as *Mythologies*—shows a constant and acute awareness of the power and ideology of photographic representation. This is certainly why, if we take a closer look at the illustrations of *Camera Lucida* as a whole, we discover a photographic album bringing up the faces of minorities or marginalised people into light. The album then appears as a meaningful system in the book but also in the history of images in Roland Barthes's works, resulting in a visual and committed manifesto for minorities and displacing our point of view on Barthes's political and social positions. In the light of Barthes's personal history with images, we will analyse how he developed a parallel discourse to the text with photographs that sheds a renewed light on its writings.

**KEYWORDS:** Roland Barthes, Photography, *Camera Lucida*, Visibility, Minorities.

When Barthes wrote *Camera Lucida* in 1979, he was already an established intellectual, a post-structuralist professor at the prestigious Collège de France, and had been lecturing on “the preparation on the novel”<sup>1</sup> for two years. Even if, as has been noted, he stepped back from the polemical and fairly committed posture he had assumed in the 1950s, as Andy Stafford (2015) states in his “critical live”, he remained, in many respects, the critical Barthes of the beginning. Since *Mythologies* (1957), a collection of brief articles on everyday myth-making published between 1954 and 1956 in Maurice Nadeau's Marxist and committed review *Les Lettres nouvelles*, Barthes focused in particular on the margins of events, preferring little facts to national actions, small anecdotes to big history,

---

<sup>1</sup> I will refer to Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography* (1980), abridged *CL*, transl. R. Howard, New York, Hill & Wang, 1981 and for the French edition, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

secondary roles to heroes. Close to the *École des Annales* at the end of the 1950s, a French transdisciplinary and contextual history movement,<sup>2</sup> he called for a “history of youth” in 1955, for a “history of tears”, and coined the concept of “biographèmes”, those autobiographical details that are more revealing than major events, in *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Paying constant attention to the small rumours of the contemporary and certainly connected to his *Zeitgeist*, Barthes developed a singular and political gaze centred on the theory of images, language and signs in society. As stated by the critical theorist Shawn M. Smith, in *Camera Lucida* he makes himself “the measure of photographic meaning”, following the idea of the “self as a politically autonomous subject who is authorized to look”.<sup>3</sup> His writings, albeit far too restrained for activists or committed intellectuals, always addressed political issues on the subjects he scrutinised, displaying a certain degree of bravery considering his peripheral situation among academics:<sup>4</sup> among literary critics, he sparked a controversy that led to the “new critique” (*On Racine*, 1963) with the established Sorbonne, later calling for a non-dualist reading of literature in *The Pleasure of Text* (1973). His studies on theatre, under Brecht’s influence, or on fashion, clearly embraced social concerns, including class struggles, self-fashioning, gender or social and intimate relationships (see his articles on Brecht’s *Mother Courage, S/Z, The Fashion System, A Lover’s Discourse: Fragments* and his classes on *The Neuter* or *How to Live Together*, wherein he coined the notion of “vivre-ensemble” that became a key French social and political concept).

Still, Roland Barthes had a particular fascination with photography. Since *Mythologies*, images stand out as inspiring sources in his writings: some of his “petites mythologies du mois” are explicitly based on press shots, or photo-essays published in magazine or newspapers, as perfectly demonstrated by Jacqueline Guittard’s illustrated edition of the book (Barthes 2011). Barthes’s analysis of Brecht’s *Mother Courage* is mediated by the pictures of Roger Pic, a highly committed photographer, who went to Vietnam in 1967 to bring back an exclusive embedded photo-essay in the Viet-Cong guerrilla, “Au Coeur du Viet-nam” (French translation of Conrad’s *Heart of Darkness*). Having befriended the Trotskyist Georges Fournié at the sanatorium in Leysin, back in Paris Barthes was introduced to Maurice Nadeau and Edgar Morin, prominent Marxist figures, and

---

<sup>2</sup> On this question, see Noghrehchi 2017.

<sup>3</sup> See Smith 2009, 246-247.

<sup>4</sup> Barthes never obtained a PhD, nor did he complete one of the ‘concours’ granting qualification to teach in the national education system. For details on this, see Samoyault 2017.

became a collaborator of the openly far-left and anti-colonialist critical reviews *Combat* and *Arguments*. In “The Photographic Message” (1961) and “Rhetoric of image” (1964) in *Communications*, his two first major theoretical articles on photography, the Marxist influence surfaces again: after the exercises in mythographical deconstruction, both essays offer theoretical tools to dismantle the ideological forces of capitalism at large in images and discourses.

### Barthes’s Creative and Multi-Layered Photo-Essays

When Barthes started working on the *Camera Lucida* project, his experience with images had become richer on many levels, though his Marxist past seemed to be fading into the distance. First, he doubled up his own analytical activity with visual experimentations in the book form, as well as through new theoretical methods. As such, the images partook in a new conception of the essay, turning into a kind of theoretical and creative photo-essay: in the *Empire of Signs*, his subjective vision of Japan is conveyed in a theatrical and sensual set where only young men, idols or transvestites appear in images. And in what appears at first glance to be a tribute to Japan and its civilisation, from under the thin skin of the travel narrative the real subject of the photo-text emerges: his erotic encounters in a country where homosexuality is not synonymous with deadly sin. In the book, Barthes experiments with ways of intertwining pictures and texts to create a multi-layered reading, in which the principle of trite illustration is outstripped. Five years later, in *Roland Barthes by Roland Barthes*, he invents a conceptual and reflexive autobiography made up of fragments and photographs, carefully captioned and organised in order to bypass the traps of self-representation: for two years and through a seminar entitled ‘Le Lexique de l’auteur’, Barthes mused intensively on the form he would give to the book he eventually referred to as his ‘RB’ but also as a matrix to another even more radical autobio-photographical project he was to conceive by the end of the 1970s: an “autobiography in images”. In *Camera Lucida*, though, he adds another turn of the screw. The intimate becomes a key concept for understanding the larger issues addressed not only in this book, but also in previous writings. The death of his mother prompted him to dedicate a book to her, opening up personal considerations on mourning, which fuelled prevalent interpretations in Barthesian criticism for decades. At the theoretical level, he tries to define the essence of photography and elaborates on the binary key concepts of *studium* and *punctum*, another feature that has been the subject of considerable

commentary in the photographic realm. Still, and this is what I will focus on, very little attention had previously been paid to the global visual composition, considered as a whole and not as distinct illustrative items.

On the latter, a genetical approach to the notes and manuscripts held at the Bibliothèque nationale de France has shown how the images were specifically chosen, a process Jean Narboni recalls in *La Nuit sera blanche et noire* as the editor and commissioner of the book.<sup>5</sup> Indeed, the collection of images builds a parallel discourse to the text by itself, while echoing, illustrating or relaying the content. This activity of curating images had previously been described as a “pleasure” in *Roland Barthes by Roland Barthes*, yet it displays—or, I would say, makes visible—recurring visual topics that reveal other issues dear to Barthes, including the notion of the family. In *Roland Barthes by Roland Barthes*, he already stated that his personal model was based on a very “feminine family”, generating a form of “family without familialism”. Fatherless as a toddler, he lived almost all his life with his mother and half-brother Michel Salzedo, conceived out of marriage with an already married Jewish man who gave him his surname. However, this situation led Henriette Binger, who had settled close to the Barthes side of the family in the Basque country, to be rejected by the protestant community of Bayonne. These very intimate and stressful events during Barthes’ young life, along with the period spent at the sanatorium and his own homosexuality, which removed him entirely from normative marriage and family, made him reconsider the very notion of the family very early on. Considering this seminal, key concept as a crucial one, it casts a new light on his first seminar at the Collège de France dedicated to the “vivre-ensemble”, “living-together”, a kind of utopian re-foundation of a family or friendly environment, “care-ful”. Thirdly, and this brings us back in time, the widespread, universal idea of humanity as a big family, under very normative rules, compelled Barthes, in *Mythologies*, to harshly criticise the discourse associated to the photographer, curator and propagandist Edward Steichen’s “greatest exhibition of all times”, *The Family of Man*. I could give other examples, but this is merely to say that the family and its photographic representations had always been present in Barthes’ works, so deeply that he undertook the “Autobiography New Look” project, composed only of images, “50 *gestus* of his life” inspired by Brecht’s critical position on images, as the notes to the manuscript state.<sup>6</sup> Following the latest trends in literature and contemporary art in the 1970s, Barthes seems to have been very aware and connected to the latest issues

---

<sup>5</sup> See his recollection of the edition, Narboni 2015.

<sup>6</sup> See my article in French Nachtergael 2012b.

involving identity-affirmation and assertiveness in self-representation.<sup>7</sup> As the project began around 1978, we can consider *Camera Lucida* as kind of middle-experiment, bridging the gap between this project and the other one he had no time to develop on Marcel Proust's visual and personal world. This last seminar by Barthes (the class he delivered in parallel with the public ones at the Collège de France), a project on Proust's photographs by Nadar, was supposed to be made up of a series of photographs, which would be displayed to his audience without any text. He had only prepared basic biographical information on the people shown in the images, and it would have been a kind of long slide show, very similar in outline to the "Autobiography New Look". This project also shows how Barthes had become involved in creating visual displays, and the increasing power he assigned to photography as an active element of his creative and theoretical activity. Moreover, his attention to his contemporary regime of visibility reflects both his theatrical background and his desire to develop the visual dimension of his theoretical production, as part of a conceptual process for which his illustrated trilogy (*Empire of Signs*, 1970, *Barthes by Barthes*, 1975, and *Camera Lucida*, 1980) appears to be the experimental laboratory.

### The Photographic Album of *Camera Lucida*

The original edition of *Camera Lucida* encompasses 26 photographic plates, mostly borrowed from the bibliography provided by Barthes (two pictures are private). However, along with classic pictures borrowed from Beaumont Newhall's *The History of Photography* or a monograph of Nadar, many of the pictures had been presented in recently published magazines. Such magazines were of two types: some were popular, such as *Photo* or *Rolling Stone* (the American version); some were more elegant in terms of their conception and print, such as the two special photographic editions of the *Nouvel Observateur* (*Spécial Photo*), a French leftist weekly. Five monographs are cited: two on André Kertész, who has three pictures in the book; one on Nadar; and one on August Sander, whose portraits were censored by the German Nazis. In addition, the seventh issue of *Creatis* (1978) can be found, but without any mention of the entire portfolio dedicated to the American gay photographer Robert Mapplethorpe. Once again, Barthes hovers between explicit visibility and invisibility of gay visual culture as Mapplethorpe's appearances in *Camera Lucida* are more

---

<sup>7</sup> I explain this medium and artistic context in Nachtergael 2012a.

than explicit with two shots and six mentions, and with Barthes even referring to him as what he thought could have been “his” photographer.

The presence of the *Rolling Stone* issue in the iconographical sources may also come as a surprise. In fact, the issue dated 21 October 1976 presented the complete bodywork of Richard Avedon's series that Barthes partially commented on in 1977 for the French magazine *Photo*. This also explains why he took pictures from these magazines, with which he had collaborated or to which he had previously had access through a commission. Barthes' article ‘Tels’ (‘Such’)<sup>8</sup> addressed a gallery of portraits Avedon had created during the American presidential elections, a series called, and by no coincidence, ‘The Family, 1976’.<sup>9</sup> Starting from Avedon and this series, one can witness the early stages of a key theoretical and affective future statement present in *Camera Lucida*: the supposed essence of photography would lie in this “tel”, which regularly recurs in the book, chiefly when Barthes recognises his mother “telle qu'en elle-même”,<sup>10</sup> at the emotional climax of the book.<sup>11</sup>

From the series ‘The Family’, Barthes takes Philip Asa Randolph's portrait, which appears on page 53 of *Rolling Stone*. Quite strikingly, Barthes choses from this “great American Family” a non-white representative, a minorised subject, who is fighting, precisely, to be equal to the rest of the American white supremacist family. Even if this aspect is not flagrant in the series ‘The Family’ specifically, Richard Avedon, in *Nothing Personal*, published in 1964 in collaboration with James Baldwin,<sup>12</sup> had already expressed his attachment to the equal rights cause. However, Avedon's photographs, like those of Kertész and Mapplethorpe, are displayed in *Camera Lucida* at key moments of revelation in photography: the other portrait by Avedon, which is included in *Nothing Personal*, is *William Casby, Born a Slave, 1963*, which exposes not the essence of

<sup>8</sup> Roland Barthes, « Avedon » [« Tels », on Richard Avedon's portraits], *Photo*, 112, January 1977: 58-79. Barthes's photographic references are very eclectic, partly inspired by his friend François Braunschweig, with whom he was in a brief relationship and who went on to become an important classic and vintage photographic gallerist in Paris with his friend and collaborator Hughes Autexier.

<sup>9</sup> *Rolling Stone*, 21 October 1976: 50-97. This series had been commissioned by the magazine and ended up in a collection of 73 portraits, edited by Renata Adler.

<sup>10</sup> “as into herself...” (CL, 71).

<sup>11</sup> “Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : ça, c'est ça, c'est tel ! mais ne dit rien d'autre”, CL (French edition), 16, “the gesture of the child pointing his finger at something and saying: that, there it is, lo! but says nothing else”, CL, 5, Richard Howard did not translate the part of the sentence on the gesture.

<sup>12</sup> I would like to thank Elsa Bachelard for presenting this book to the French audience during the conference *The Committed Phototext*, Saint Denis, 30 May-1 June 2018.



photography but rather the “essence of slavery”. This characterises Barthes’ referential approach to photography, which denied the role of the photographer to a large extent and instead valorised the represented subject. For Barthes, this image came out of the other second major iconographical source, the special issue of *Nouvel Observateur*: the separate sources indicate Barthes’ desire to lend visibility to Avedon’s portraits of the African-American, and he gathered them in his book, along with the James Van der Zee portraits, also to be found in these issues and featuring the Harlem Renaissance movement.

The photographic corpus from the special issue of *Nouvel Observateur* is particularly eloquent, and Barthes takes a lot of pictures from the second one.<sup>13</sup> I will merely raise some points that show how the iconological context of these images provides us with a lot of information on the making of the book. Firstly, and notably, Walter Benjamin’s famous text ‘Kleine Geschichte der Photographie’ (1931) is translated into and published in French for the first time. If, curiously enough, Barthes never mentions it, he certainly read it as he chose pictures for himself to illustrate the text. On pages 10 and 11, comes out the Alexander Gardner’s *Portrait of Lewis Payne* in 1865. Barthes states: “the picture is handsome, as is the boy...” (*CL*, 96). The picture is opposite a photograph taken by George Washington Wilson in 1863, which shows Queen Victoria on horseback, and is described by Barthes as “entirely unaesthetic...” (*CL*, 56), quoting Virginia Woolf.

A quick comparison between the original captions in the magazine and Barthes’ caption in *Camera Lucida* also reveals an interesting aspect of his photographic *mise-en-scène* in the book and how he transformed the portraits (the genre most represented in the book) into a theatre stage. As I have said, dominant figures are not welcome in Barthes’ photo album. The presence of Queen Victoria may be intriguing, however, even if, in the magazine, the comparison with the Lewis Payne portrait accentuates the difference between the handsome Payne and the “entirely unaesthetic” queen. For instance, the text accompanying the portrait of Queen Victoria provides essential elements to what Barthes identifies as the *studium* of the image (a concept derived from the opposition between “connotation” and “denotation”). The caption from *Nouvel Observateur* reads: “à la bride, John Brown en kilt, empêchant respectueusement la monture de bouger, allégeance qui dut aller droit au cœur des descendants de Rob Roy” (*NOSP* 2, 11), which is transformed by Barthes into “for even if I do not know just what the social status of this Scotsman may be (servant? equerry?), I can

<sup>13</sup> *Nouvel Observateur. Spécial Photo* (abridged *NOSP*), 2, November 1977.

see his function clearly: to supervise the horse's behaviour" (*CL*, 57). The Scotsman is there to tame the horse, a recurring character presented in a working and dominated context. If we look at the original context of Savorgnan de Brazza's portrait by Nadar (father or son, a doubt remains in the *NOSP* description), one detail struck the editorial team. Barthes uses this comment and turns it into a *punctum*, the second part of his twofold photographic concept. Let us compare the captions, however. The *Nouvel Observateur* states: "Le moins qu'on pouvait quand même attendre, c'est la main du bon Brazza sur l'épaule du gentil congolais. Au lieu de quoi on a ... la main du Congolais sur la cuisse de Savorgnan" (*NOSP* 2, 12)<sup>14</sup> while Barthes puts it this way: "one of the two boys, oddly, has rested his hand on Brazza's thigh; this incongruous gesture is bound to arrest my gaze, to constitute a *punctum*" (*CL*, 51). Barthes also takes up and develops the theme of the mask in a slightly different way, starting with *William Casby's* legend: "Beauté angoissante de celui qui dut, une vie durant, adapter un masque à son vrai visage enfoui" (*NOSP* 2, 21). This becomes "the essence of slavery is here laid bare: the mask is the meaning, insofar as it is absolutely pure (as it was in the ancient theatre)" (*CL*, 35), a meaning that clearly differs from the social mask evoked in the original caption. In the same issue, one finds Avedon's *William Casby, Born a Slave*, 1963 (*NOSP* 2, 22) and Lewis Hine's *Idiot Children in an Institution, New Jersey*, 1924 (*NOSP* 2, 32).<sup>15</sup> Here again, Barthes borrows James Van der Zee's *Family Portrait* in 1926 and Nadar's *Savorgnan de Brazza* (1882) sitting with two Congolese sailors (*NOSP* 2, respectively 18 and 13).

In Barthes' manuscripts and notes, other pictures were primarily intended to illustrate the text. Some remained ideas, such as historical shots like Auguste Salzmann's *Jérusalem et le chemin de Beit-Lehem* (1850), or Paul Strand's *La Famiglia, Italy*, 1953.<sup>16</sup> Barthes also noted a double page in the *Special Photo* of the *Nouvel Observateur* showing a wedding picture from 1910 (*NOSP* 2, 40-41.). Some came closer to being printed in the editing process. The last changes cast a revealing light on Barthes' iconological intentions in his project. Four plates are set aside *in extremis*: *Sandinistes lors de l'occupation d'un village*, 1979 by Koen Wessing, the

<sup>14</sup> Robert Delpire, the famous photography editor, is surrounded by a group of collaborators: Bernard Cuau, Barbara Nagelsmith, André Arnol, Françoise Mercier, Francis Pénaus and Robert Sadoux. The description of the photograph is not signed.

<sup>15</sup> The picture illustrates Jean-François Chevrier and Jean Thibaudeau's text, « Réflexions sur le portrait photographique », *NOSP* 2, 26-41.

<sup>16</sup> « Auguste Salzmann, Jérusalem et le chemin de Beit-Lehem » (1850), in *Histoire de la Photographie française des origines à 1920*, Créatis, 1978, and Paul Strand, *La Famiglia, Italie*, 1953, in Beaumont Newhall, *History of Photography*, MoMA, 1964, 121.

Victor Hugo portrait by Nadar in Brussels in 1882 (where he had noted “An ethnographical knowledge: the length of the nails”),<sup>17</sup> another portrait of French Métis writer Alexandre Dumas and André Kertész’s *Pont des arts* are also taken apart.

It is now commonplace to note that the famous Winter Garden photograph is not shown in the book, and its absence has been widely commented on. First, I would like to recall that if the image is absent, many others are. Secondly, the portrait of the mother as a young girl is in no way taboo, as the photograph ‘The Stock’ shows her aged five with her brother, Philippe, and her maternal grandfather. The following pictures are absent but mentioned and sometimes analysed: William Klein’s impressive *Fighter Painter*, the *Andy Warhol* portrait by Duane Michals, and, less noticed, Bruce Gilden’s crossdressers in *New Orleans, 1973*. If Robert Mapplethorpe appears twice in the book, other pictures contained in issue no. 7 of *Créatis* inspired some insights in Barthes: one was *Iris* (1977), portraying a phallic luxurious flower, and the second, *Patrice*, focused on a penis emerging from a cotton woven pant. These pictures, evoked but not visible, open up a very present and powerful visual culture surrounding Barthes since the beginning of the 1970s and with which he concludes the book. It has indeed been noted far less that the last chapter of *Camera Lucida* takes place in a “black box”, a night club in New York where Barthes goes to see what Mapplethorpe depicted so vividly: the “tableaux vivants” of gay pleasures. The comparison between the pictures and the visual experience makes a clear point: the end of the *Camera Lucida* takes place in a gay backroom in New York and this brutal image is no more presentable than that of the mother. These hide-and-seek operations inform us of Barthes’ position and project, as calls for greater visibility in the homosexual community were increasing. Barthes had his parallel family of friends and relationships driven by his attraction for men. If he did not show it publicly, he explicitly mentions the fact in *Roland Barthes by Roland Barthes*. He also provides some clues as to his own community as early as *Mythologies*, with cultural clues being clearly identified by the homosexual and especially gay culture (Nachtergael 2017, 417-437). In his biography, Stafford recalls that after his mother’s death, he considered his homosexual friends and some elected individuals as ‘his family’. He did not hide his taste for the Robert Mapplethorpe portrait or for Bob Wilson, which captures his look. These images are very far from the heterosexual clichés that ruled the Steichen’s *Family of Man* (and not of woman).

<sup>17</sup> Roland Barthes, manuscrit de *La Chambre claire*, NAF 28630. *Dactylogrammes* « Copie pour impression ». [*Photographies non retenues dans la version finale*], Bibliothèque Nationale, département des manuscrits, Paris.

The reasons why critics focused on the Winter Garden image are multiple and explicitly stated by Barthes himself. I will therefore not insist on this aspect. We might imagine that Mapplethorpe clichés are as much a part of a private sphere as that of the mother, which generates very intimate emotions and behaviours. The construction of the book highlights another equivalent image, a symmetrical, absent one: if in the second part of the book, after the palinody, the Winter Garden picture is absent, the one that opens the book is not visible either. The reader will never see the “photograph of Napoleon’s youngest brother, Jérôme (1852)” that led Barthes to experience a visual time loop: “I am looking at eyes that looked at the Emperor” (*CL*, 3). However, contrary to the Winter Garden, the reader forgets that the picture exists and is not there. On the double page dedicated to “La Famille impériale”, a small, slightly blurred portrait shows, “Prince Jérôme, ex-king of Westphalia, youngest Napoleon’s brother. President of the senate in 1852” (Arthaud, Hébert-Stevens 1962, 28). What do these disappearances mean?

### *Camera Lucida as an “Anti-Family of Man”*

Let us return to the question of the family and Barthes’ critique of the visual sources of this universalised “familialism”. Where Edward Steichen, in *The Family of Man* (1955), had chosen to draw a very determinist chronology of life, love and marriage, birth, youth, work, war and death, Barthes breaks this normative and highly familialist storytelling in the photo albums of *Camera Lucida*, while also recalling what he had pointed out in his mythology: “La Grande famille des hommes”. The sequence developed by Steichen has every appearance of a logical biography. Yet it leaves no place for the outcast, the marginals, the human beings whose fates diverge from the common and universalised path, and this is exactly what Barthes confronts in his 1956 text through two rhetorical questions directly addressing racism. Hence, “(but why not ask the parents of Emmett Till, the young Negro assassinated by the Whites what they think of The Great Family of Man?)” is swiftly followed by, “let us also ask the North African workers of the Goutte d’Or district in Paris what they think of The Great Family of Man” (Barthes 1972: 100-101), reinforcing the contrast between a supposed universal idealistic human family and the brutality of historical and social conditions. Thirty years later, Barthes chose to make them visual in his “bright room” (literally, “chambre claire”). And, instead of showing his mother, he presents an anti-family that does not look like his but with whom he shares a utopian, theatrical and

fictional space. In “Race and Reproduction in *Camera Lucida*”, Shawn Smith makes a very interesting, convincing point on what Barthes does not see—maybe unconsciously at the time—in this picture: that the family portrait is a portrait of Van der Zee’s parents themselves. As Smith (2009, 243-258) states, Barthes subsumes his own family within this family that does not resemble his, seeing, in her reading, a form of paternalism and a denial of the black cultural identity in Barthes’ appropriation. Something “out of fashion” draws Barthes’ attention: the “strapped pumps” and “belt worn low by the sister” standing “like a schoolgirl” (*CL*, 43). Further on in the book, he returns to this image and associates it with a new *punctum*: the “necklace” that reminds him of his aunt—his dead father’s sister—and that she was wearing was “no doubt” the same as the one he “had seen worn in [his] own family”. In a piece of photographic fiction, Barthes superimposes a black Harlem family from the early twentieth century onto his own family, whom he had previously introduced to his readership in *Roland Barthes by Roland Barthes* as very middle-class and petit-bourgeois, suggesting that he felt something like a tie between his own family and James Van der Zee’s portrait, a cultural but also affective connection.

However, the allusions to an expanded, non-normative family do not stop there: the Philip Asa Randolph portrait, again by Avedon, a strong defender of equal rights, is presented by Barthes as “the leader of the American Labor party (who had just died while I wrote these lines)” (*CL*, 110), signifying that he was fully aware of his political position and legacy in the United States and in the struggle for rights. His portrait is then described in the caption as presenting “No impulse of power” (*CL*, 108) and in the text, he is associated with this “air of goodness”, and the “luminous shadow” that also describes Henriette Binger’s portrait in the Winter Garden photograph: in French it is the “air de bonté”, the same expression that is used, but translated by Richard Howard as “kindness”, breaking down the boundary between these two figures, who both died recently. This distinctive “air de bonté” thereby becomes the essence of the picture, in a tautological move recalling Avedon’s “Tels” and Philip A. Randolph portrait: “Telle était pour moi la Photographie du Jardin d’Hiver”.<sup>18</sup> Of course, people on the verge of death are a point of obsession in Barthes’s book of mourning, mingled with desires for the young and troubling Lewis Payne, a conspirator against Lincoln. Yet what strikes Barthes is that “he is dead and is going to die”, and what “pricks [him], is the discovery of this equivalence” between the Winter Garden image and this one, the “anterior future” of death in which he reads the fate of his own mother: “In front of

---

<sup>18</sup> “Such, for me, was the Winter Garden Photograph” (*CL*, 70).

the photograph of my mother as a child, I tell myself: she is going to die” (*CL*, 82).

The portrait gallery and play of equivalences continues with other children inhabiting the images of the book. When Barthes was taking care of his ill mother, she became a little girl, but a disabled one. Lewis Hine’s poor idiot children, the young Ernest, a potential starting point for a novel, or the young boy that closes the album, holding a very young, fragile puppy, are the other vulnerable people that accompany Barthes in a narrative of mourning that progressively becomes a manifesto for minorities. All these voiceless subalterns, people left out by society, are granted visibility in *Camera Lucida* and enter into the light of a small history of photography, made not for great men, but for the little people. Each picture shows the contrary of what the history of photography and, reversely, the photography of history, tended to establish: a grand narrative of great men. Nadar’s mother is not Nadar himself, and we see relegated people more than powerful ones: those condemned to death; homosexuals; children with disabilities; street kids; barefoot mendicants; a trolley horse going to Harlem, which reminds one of Nietzsche’s beaten horse; slaves; black Americans fighting for their rights (Philip Asa Randolph); a whole family of minorised—invisible—people in society.<sup>19</sup>

It should be noted that *Camera Lucida* occurs at a pivotal moment in Barthes’ new conception of the political, forsaking the vindictive discourses; he prefers subtle subversive and theoretical forms. *Camera Lucida* perpetuates a twofold critical opposition that characterised *Mythologies*: first, the iconography of *Camera Lucida* shows that Barthes methodically dismissed all famous and powerful figures from his photographic album. If a poet appears, it will not be Victor Hugo, the most famous French poet, but rather Marceline Desbordes-Valmore, a minor female poet known for “the slightly stupid virtues of her verses” (the French version says “bonté”, a word associated with Barthes’ mother once again). Instead of Alexandre Dumas, a patriarch embodying a generous bonhomie with his wife, preference is given to James Van der Zee’s family portrait in Harlem. Each picture builds a new family album that removes the patriarchal figure, the heterosexual norm and the dominants.

Perhaps not entirely consciously, with this family album—an orphan album, as the mother and father are absent—Barthes goes back in time to a very old mythology, linked to the so-called universal family: the “greatest

---

<sup>19</sup> This a point I developed through an exhibition I co-curated with Pascal Beausse and Claire Jacquet, *The Family of the Invisibles. Photography after Barthes's Camera Lucida in French Collections*, 5 April-29 May 2016, exhibition catalogue, Seoul, Seoul Museum of Art, 2016.

exhibition of all times”, Edward Steichen’s *The Family of Man*, violently criticised by Barthes in 1956, appears to be the visual palimpsest of the photo album of *Camera Lucida*. In the latter, another family emerges: that of the one left-behind, of an orphan who frequents other orphan figures, with no fixed filiation or assignation. The only private photograph, ‘The Stock’, shows a young girl with her grandfather, as I have mentioned. Yet there again, a very important figure is absent: Barthes’ grandfather, Louis-Gustave Binger, Henriette Binger’s father, who was the great man of the family, on his mother’s side. Binger, a famous colonialist who gave his name to the harbour of Abidjan, Bingerville, in Ivory Coast, was an explorer, author of best-selling exploration texts and the first governor of Ivory Coast for France.<sup>20</sup> In *Roland Barthes by Roland Barthes*, he was the only family member pictured in an engraving; the others appear in photographs. And this is certainly not because there were no pictures of Binger; on the contrary. In *Camera Lucida*, we therefore see neither intimate scenes nor great men: neither Napoleon’s brother, the great second role of history, nor Alexandre Dumas, nor Hugo with his long nails appear in the book. In this small visual parallel world constructed by Barthes, *William Casby, Born a Slave* meets James Van der Zee’s family portraits.

### Conclusion

With *Camera Lucida*, Barthes wanted to honour his mother, with whom he had lived for a long time. His personal life had been far from conventional. Having been sick during the war, he did not live it fully. As a homosexual, he did not care about the bourgeois norms of marriage or heteronormative relationships. Fatherless and a pupil of the nation, he had to support his family financially when he left the sanatorium. His mother’s love affair with a married man, Jewish while she was a protestant, was the reason for her rejection from the protestant community of Bayonne. These details, presented in Barthes’ biographies by Marie Gil and Tiphaine Samoyault, help us understand Barthes’ own social position, always on the margins, always aside. Holding neither a PhD nor the “agrégation”, he could not teach at the university: the help of Michel Foucault, an old friend with whom he used to go to see wrestling in popular venues in 1956, was crucial for entering the Collège de France.

---

<sup>20</sup> For this part of the story, see Vincent Meessen’s film, *Vita Nova* (2009), 25’, sound and colour documentary, and the edition, Meessen 2015.

These details are not mere anecdotes; they determine Barthes' ethical position in the face of what he called the "Norm" of the petit-bourgeoisie, with a capital "N": this dominating social norm is fought by left-wing thinkers, especially Marxist philosophers such as Henri Lefebvre, who was a neighbour and friend of Barthes in Southern France. They favoured social conditions and historical realism, as Barthes always did. When Barthes wrote *Camera Lucida*, May '68 was already ten years behind him. Guy Debord and Jean Baudrillard took the place of the man who started to criticise the "society of spectacle". Yet Barthes' May '68 may have been more June '69, which marked the beginning of the public visibility of gay people in the United States, known as the riots of Stonewall that led to "gay pride" and the "outing" of the gay community. Other issues arose with this visual revolution: the "new look"; "camp"; equal rights. It opened up a new discipline—visual studies—included in the largest realm of the "cultural studies" in which the New Left was situated (Herbert Marcuse or Noam Chomsky). We can also find an encyclopaedic bias at work in Barthes' writings: his interest in childhood (childhood studies), photography and its role in society (see W.J.T. Mitchell's *Picture Theory*, where he describes *Camera Lucida* as a photo-essay, an "agonistic" category, which means polemic and struggling for ideas), but also the questions of genre (*S/Z*, *The Neutral*) and even post-colonialism.

If we consider *Camera Lucida* as a prismatic intersection of upcoming trends in social sciences, keeping in mind the visual dimension and political trajectory of Barthes, we are forced to see something other than a tomb for a dead mother or a weak theoretical book on photography, as stated by French writer and critic Hervé Guibert (*Le Monde*, 28 February 1980). The genesis of the book and a careful study of its iconographic choices are fruitful approaches: they suggest that the book is more than a personal quest or a fiction; it is, rather, a true visual montage with a strong political commitment. It also means that the book could have been a kind of prototype for further experimentations in the realm of visual culture, as well as showing the global economy of the images in the book, which led to an ethical, political and creative position in Barthes proving his capacity to deploy a real politics of images.



## REFERENCES

- ARTHAUD, C., HEBERT-STEVENSON, F. (eds.). 1962. *Cent ans d'histoire de France*. Paris: Arthaud.
- BARTHES, R. 1972. *Mythologies*. Trans. A. Lavers, New York: Noonday Press.
- . 2011. *Mythologies*. Ed. J. Guittard. Paris: Seuil.
- BEAUSSE, P., JACQUET, C. NACHTERGAEL, M. (eds.). 2016. *The Family of the Invisibles*, 5 April-29 June 2016, exhibition catalogue. Seoul: Seoul Museum of Art.
- MEESSEN, V. 2015. *Third Form*. Brussels-Milan: Normal-Mousse.
- NACHTERGAEL, M. 2012a. *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20<sup>e</sup> siècle*. Amsterdam-New York: Faux Titre, Rodopi.
- NACHTERGAEL, M. 2012b. "Vers l'autobiographie *New Look* de Roland Barthes. Photographies, scénographie et réflexivité théorique." In D. Martens, A. Reverseau (eds.), "Figurations iconographiques de l'écrivain." *Image and Narrative* 13/4: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/276/232>.
- NACHTERGAEL, M. 2017. "Barthes à l'aune des Queer et Visual Studies." In J.-P. Bertrand (ed.), *Roland Barthes: Continuités*, 417-437. Paris: Christian Bourgois.
- NARBONI, J. 2015. *La Nuit sera noire et blanche, Barthes, la Chambre claire et le cinéma*. Paris-Nantes: Les Prairies ordinaires-Capricci.
- NOGHREHCHI, H. 2017. "Roland Barthes et les Annales." In J. Guittard, M. Nachtergaele (eds.), *Revue Roland Barthes* 3/March: [http://www.roland-barthes.org/article\\_noghrehchi.html](http://www.roland-barthes.org/article_noghrehchi.html).
- SAMOYAULT, T. 2017 [2015]. *Barthes: a Biography*. Cambridge (Mass.): Polity Press.
- SMITH, S.M. 2009. "Race and Reproduction in *Camera Lucida*." In G. Batchen (ed.), *Photography Degree Zero*, 246-247. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- STAFFORD, A. 2015. *Roland Barthes*. London: Critical Lives, Reaktion Books.

## FILMOGRAPHY

*Vita Nova* (2009), dir. V. Meessen.



ARTUR MAMCARZ-PLISIECKI

# THE NARRATION OF PHOTOGRAPHY ON THE EXAMPLE OF SELECTED FAMOUS PHOTOGRAPHS

**ABSTRACT:** In the theory of photography we can find several primarily literary or rhetorical categories. These are terms such as: narration, theme, composition, style, as well as some stylistic means such as: metaphor, comparison, symbol, gradation and others. The same categories will be found in many other areas of art, both visual and verbal. In that case both literature and photography are various forms of communication. The common purpose of them is to tell the audience the fascinating story, to delight, to make moved or to amuse them. The article will be an attempt to answer the question: “What history do photographs tell us?” This is also an attempt to transfer the literary category, “narration” into the visual plane. Of course, this is possible with the assumption that literary and “photographic” narrations use different materials, but have a common essence and purpose—to tell a story that will be interesting and credible to the recipient. In the paper will be used methods of visual rhetoric which is evolving now. This discipline just merges the verbal sphere (in antiquity it was the theory of politic and literary prose) and visual. This is the field which analyses the effect of the message—including the photo on the recipient. It will be an attempt to analyse the narration of photographs by famous photographers like Dorothea Lange, Joe Rosenthal, Marc Riboud, Robert Capa, Charles C. Ebbets, and Kevin Carter.

**KEYWORDS:** Photography, Narration, Visual Rhetoric, Visual Analysis.

This essay is an attempt to tackle the question of what kind of stories photographs tells us. It will be an effort to transfer the literary category of “narration” onto the visual plane. Of course, this is possible if we assume that literary and photographic narration use different materials but have a common essence and purpose—to tell a story that will be interesting and credible to the recipient. In the article I will use methods of visual rhetoric, a discipline which is evolving at the present moment, and merges the verbal sphere (in antiquity it was the theory of politics and literary prose) and the visual one, a field which analyses the effect of the message—both verbal and visual—on the recipient.

## Telling and Showing

It may seem surprising, strange, perhaps even absurd, to apply the term “narrative” to the visual sphere. After all, in European culture, the distinction between “telling” and “showing,” two different human actions, is fixed and has a very old tradition. It reaches back to the division made by Plato, who distinguished two types of literary expression: *mimesis* and *diegesis* (as well as a mixed form). *Mimesis* is a kind of direct presentation, referring to reality by its showing, acting, “imitation.” On the other hand, *diegesis* (Latin: *narratio*) is a kind of summary, a narrative of events happening (Herman, Vervaeck 2005, 14). So we have a quite simple classification—telling and narration are related to literature and verbal texts, the visual sphere (to which photography also belongs) was permanently placed in the drawer with the inscription: “showing.”

As far as photography is concerned, its first theorists have spread the belief that it is extremely realistic, true. It was also meant to be transparent in showing reality (Walton 2008, 14). André Bazin believed that the photographic image was identical with the object photographed. Helmut Gernsheim was convinced that “the camera intercepts images, the paintbrush reconstructs them.” Theoreticians of the film also shared this view. Erwin Panofsky, for example, argued that: “the medium of the movies is physical reality as such.” Christian Metz noted that the film is such an art in which: “the signifier is coextensive with the whole of the signified.” The concept of the transparency of photography can also be found in common characterisations of photos as “duplicates,” “doubles,” “reproductions,” “substitutes,” “surrogates” (Walton 2008, 18-19).

The most obvious advocate for this transparency was Roland Barthes (1977). In particular, his famous formula, that photography is a “message without a code,” was analysed and cited by many authors. Barthes thought that: “photograph involves a certain arrangement of the scene (framing, reduction, flattening) but this transition is not a transformation (in the way a coding can be).” Therefore, in his view, to respond to a photograph: “all that is needed is the knowledge bound up with our perception,” and in his opinion this is “almost anthropological knowledge” (36). Thus, many years after the appearance of Barthes’s work we can say that this author in no way compared analysed images to reality. Probably nobody does it! The pictures evoke images of things and people which we carry in our memory, so they appear transparent, real, made “without a code.”

We perfectly understand today that photographs can not only manipulate and deceive. We also know that they are selective, biased, they are a filter and not a simple “showing” of reality. David duChemin (2012),

who is both a practitioner and excellent theoretician of photography, recalls in his work that the “transformation” unnoticed by Barthes is really significant:

That’s a long way of saying that the camera is a profoundly simple—and under-qualified—transliterator. The camera will take the three-dimensional reality from which you want to pluck a rectangular scene, and it will flatten it into two dimensions. It will not ask you what you mean to say, it will not alert you to the way that flattening will push the foreground against the background and in so doing put a telephone pole through someone’s head. It won’t add depth. It will only flatten. It will take the language of reality as we usually see—in three dimensions—and translate it word for word into the language of two dimensions. Much gets lost in translation if we do not intentionally guide our translator. It is not an interpreter. That is our job... The photograph is its own medium, its own reality, and it needs to be—it will be—read that way (20-23).

Pictures should, therefore, be treated according to their mediated nature—just like literature or verbal texts—they are auctorial (relating to an author), subjective, narrative, though realized of course through other materials. In this regard the situation changed in the late 20<sup>th</sup> century with the so-called “narrative turn” in the humanities. Study of non-literary and non-verbal forms of narrative has extended to “conversational narrative,” film, comic strips, painting, photography, opera, television, dance and music (Ryan 2009, 266).

### The Language and the Image

To talk about “narrative of photography” we have to consider another distinction, the relationship between language and image. Considerations on this dichotomy have been going on for centuries. They focus on Horace’s famous formula expressed in *Ars Poetica*: “ut pictura poësis” (as a painting so also a poem): in fact, in the history of European reflection on art and literature, two positions have been competing with each other—Horace’s and Lessing’s. The first one emphasized the interrelation of the arts - verbal and visual. The second, set out by Gotthold Ephraim Lessing’s thesis, highlighted rather the distinction between what can be expressed by language and the image. The enlightened thinker divided all production into spatial (plastic, painting, visual) and temporal art, which is realized by the word (Halliwell 2002, 118 and next; Sager-Eidt 2008, 10-11; Ryan 2009, 265).

A few decades ago the question whether it is worth to use literary or rhetorical methodology in the analysis of photography would have seemed

absurd. Lessing's views dominated the reflection on language and literature. Now, that attitude is definitely outdated. On the one hand, one looks at language as a system of imaging, showing its figurative and metaphorical, "spatial" character. On the other hand, researches on the perception of images have shown that watching them—like verbal actions—is a sequential and temporal activity, not just a spatial one (Carrasco 2010, 74-78). Thus, what is taking place is a very important rapprochement of two separate research areas, namely language and image.

Nowadays one is perceiving in language not only its vividness, metaphorical nature or figurativeness. At the end of the 20<sup>th</sup> century another understanding of photography emerged; photography is now also treated as a language, as a way of communication and of making meaning. It is now understood that photographs can perform a narrative function, can tell stories and relate some events. Photos are structured and affected by precise composition.

In this article, I will examine the possibilities offered by rhetoric in relation to the visual sphere. However, the question is whether such tools can be provided by the discipline that for centuries has been centred on the word. How can rhetoric be applied or "adapted" to the analysis of images? The answer is simple, almost banal, but the task is quite difficult, requiring careful study and research. On the basis of analogy (of course, where it is possible) "translation" of rhetorical methods of analysis and description of language structures must be turned into the method of analysis of visual language.

### Visual Analysis: New or Classical Rhetoric?

In the book about contemporary perspectives on rhetoric Sonja Foss, Karen Foss and Robert Trapp propose to "define rhetoric broadly as the uniquely human ability to use symbols to communicate with one another" (Foss S., Foss K. Trapp 1985 cited by Blair 2004, 42). It seems a very promising prospect—especially when it comes to using rhetoric for analysis of visual communication.

Sonja Foss, one of the well-known researchers and propagators of visual rhetoric, reminds us that this is a relatively young field of knowledge, because its origins date back to the 1970s, when a conference was organized by the Speech Communication Association, held in the United States. Participants in the debate were asked to extend the scope of rhetorical research. Some serious scholars followed this program believing that rhetoric should not be centred solely on verbal messages. Sonja Foss,

however, also recalled that the demand for inclusion of visual works in the subject of rhetorical research was met with vigorous voices of opposition. In her opinion: “such objections included the concern that rhetoricians lack knowledge about visual images” (Foss 2005, 141-142).

On the other hand, a few theorists have advanced suggestions for extending rhetoric to the visual sphere. Gui Bonsiepe (1972) thinks that only the theory of stylistic figures and tropes can be of any use (156). Roland Barthes too (1977), treats rhetoric only as a sphere of figures and style, as the “signifying aspect of ideology.” He calls these signifiers factors, “connotators” and describes rhetoric as a “set of connotators” and rhetoric of the image as the “classification of its connotators.” In this way rhetoric becomes the “basis of a quite considerable inventory” (49). Sonja Foss’s position (2004) on visual rhetoric is very characteristic; her main reason for studying this discipline is “to develop a rhetorical theory that is more comprehensive and inclusive.” In the article which constitutes a kind of summary of the entire volume of studies, the author defines visual rhetoric in the following ways: in the practical sense it is to be “a product individuals create as they use visual symbols for the purpose of communicating” and in theory it should focus: “on the symbolic processes by which visual artifacts perform communication” (304).

What is so characteristic of the research attitude of Sonja Foss and the above theorists? They all rely on the so called “neo-rhetoric” (new rhetoric), a model of rhetoric deprived of its own rationality, which needs some additional step to become scientific. This approach to the discipline has its roots in the sixteenth century, when, as a result of Pierre de la Ramée’s (Petrus Ramus) reform, the system of the seven *artes liberales* had been shattered in the whole of European culture. As a consequence, rhetoric was limited only to “elocutio” (style) and deprived of a cognitive, rational and argumentative character. It has since become a “mistress of forms and ornamentations,” a collection of ready-to-use rules to persuade, delight and motivate the audience. The definitive split between the “sciences” and the “arts” was accomplished in the seventeenth century, relating both to the Cartesian revolution in the theory of knowledge and to the sciences’ getting to lean on mathematical and formal methods. After rhetoric was driven out of the “garden of sciences,” it stayed there and was reduced to merely represent the rhetorical quality of language, a stylistic and artistic feature of verbal creativity. The aesthetics of the nineteenth century ultimately rejected this category (Korolko 1990, 187). The current renaissance of interest in this discipline takes as a starting point rhetoric after Ramus’s reform; thus, we are dealing rather with modern stylistics with its contemporary “overlay.”

In order to use the full range of rhetoric in relation to the visual sphere, it is therefore worthwhile to reach into its classical, integral form. “Integral form” means that rhetoric must contain three intellectual levels: “*inventio*” (invention, content), “*dispositio*” (composition, arrangement) and “*elocutio*” (style). Thanks to that system, classical rhetoric can analyse the text (or the visual work) at all levels—structural, functional, stylistic, pragmatic and semantic.

### A Draft of Classical Visual Rhetoric

Let us now try to sketch (of course in the shortest possible way) visual rhetoric in its classical integral form.

#### *Inventio*: the content of a picture

In the *Rhetorica ad Herennium*, we read that: “Invention is devising of matter true or plausible, that would make the case convincing” (cited by Vickers 1989, 62). On the surface of *inventio* we are interested in what photography is about. We can therefore analyse various items: the photo theme; the elements of the photo (“The elements are those things I include in or exclude from the frame” (DuChemin 2012, 15); the “topics” (Latin: *loci*, general, detailed, material, personal topics); the “persuasion” of photographs (*logos*, *ethos*, *pathos*); the “narration” of the photograph (“gesture,” story, photo moment). Probably the most promising perspective for further research on the rhetoric of image is that of the “topics” (*loci*). The rhetorical *topoi* can be understood both in the spirit of Curtius’ motives, and more classically as schemas, thought categories, “places” in memory used for persuasion and argumentation. In the first case, we can analyse the typical (or transformed) visual features of the presented persons. These are the permanent topics present in a culture, such as: woman, mother, child, man, father, etc. One can look at photographic heroes and analyse with what visual attributes they have been equipped, on what background they are shown, or with whom they have been contrasted. It is worth to note here that classical rhetoric has developed a whole range of personal topics, expressed by gender, origin, nationality, social status, age, character, physical condition, etc. For a specific purpose (e.g., to tell a story) each of these personal attributes may be emphasized or transformed in the image. In the second, one can use certain qualities of persons or things (Lausberg 1998, 171 and next), for a specific influence on the recipient. Some types of person (e.g. image of a doctor, a scholar, a



child etc.) can be used here in order to persuade. In the photo or poster one can also rely on objects and give them various functions, such as defining, contrasting, visualising, etc.

### *Dispositio*: the arrangement of a picture

“The *dispositio*—according to Quintilian—is the ordering of thoughts (ideas) invented in *inventio*” (cited by Lausberg 1998, 209). The Latin word *dispono* means to arrange, set, plan, organise; *dispositio* is an arrangement. The idea of order, order in the created work is probably a constant thought in ancient culture. The basic function of *dispositio* was therefore a definite division of a certain whole. Ancient theoreticians saw two possibilities, two goals of such division: “tension” or “completeness.” Underlining the tension led to the construction of the text (or a part of it) from two mutually antithetical elements. Emphasizing completeness led to a minimum of a three-component construction of the work (Lausberg 1998, 209).

As for the way of combining individual parts, theorists of rhetoric saw two further possibilities in the natural order (*ordo naturalis*) or the artistic order (*ordo artificialis*). The first consisted in the “natural,” customary order of text elements. The second was based on “artistic” deviation from *ordo naturalis* (Lausberg 1998, 213-214).

All of the above-mentioned elements of rhetorical composition we can now relate to photography, with a good result. In photography we also deal with linking all elements of the picture in such a way that they may form one closed and logical whole. As Henri Cartier-Bresson remarked: “Composition should be a constant coordination of visual elements” (cited by Zakia and Page 2011, XVI). The rhetorical arrangement corresponds to image composition exactly in this sense. With all the differences of the material (verbal and visual code) there remains the one goal of organising, arranging, composing these messages, creating order; the verbal-intellectual in “traditional” rhetoric and the sensory-perceptual in visual rhetoric. According to Gilian Rose in the compositional structure of the picture “there are two related aspects of this organization to consider: the organization of space within an image, and the way the spatial organization of an image offers a particular viewing position to its spectator” (Rose 2001, 40). In analysing the rhetorical composition of a visual work, we can therefore examine various items: first, natural or artificial order; in photography, the most intuitive is the central (and therefore symmetrical) composition, and the most natural direction is the movement from left to right. In photographic work there has been a tendency to move away from these shots in favor of the artistic order, with

the purpose of dynamising and creatively processing the image. Second, its three-part construction (the rule of “completeness”). Currently, we have two forms of implementing this tripartite construction. First of all, in the photographs that give the illusion of depth, three planes are organized: the first as introducer, the second proper and the third as background. Secondly, the photo rectangle is divided into three levels horizontally and three vertically. The intersection of these planes gives the so-called strong (perceptually) points of the photo, thus creating the position and way of looking at the viewer's image (he can view the work from above, from below, from the right or left side). Third, the contrasting elements present in it (the rule of tension) give way to an interaction of these antithetic parts so as to create an appropriate “visual mass,” i.e. the power to attract the viewer's eyes (duChemin 2012, 4). David duChemin, for example, combines pairs of objects appearing in the image which produce a greater “visual mass” by setting the human figure against the rest, large objects against small ones, bright objects against dark ones, sharp objects against out of focus ones, objects that are easy to recognize against unknown ones, diagonal lines leading toward flat or vertical ones, warm objects against cold ones, elements of emotional significance over those having none at all (duChemin 2012, 5-6). As in the case of rhetorical analysis of the image content, the level of composition (*dispositio*) offers quite a wide field for research.

#### *Elocutio*: style and the visual material of an image

“*Elocutio*—as Heinrich Lausberg reminds us—converts into language the ideas found in *inventio* and organized in *dispositio*” (Lausberg 1998, 215). The Latin word *elocutio* stands for articulating, expressing, language, style, and the word *eloquens* for eloquence, fluency in speaking. The ancient theorists believed that the *elocutio* provides the text with a “linguistic garment,” being a materialisation or an “incarnation” of ideas and adapting the right words and sentences to the thoughts expressed (Lausberg 1998, 215). *Elocutio*, an extremely extensive part of rhetoric, was based on a system of four features for a good and effective style: a) correctness, b) clarity, c) ornamentation and d) appropriateness. These features were then developed in great detail and analysed (Lausberg 1998, 215 and next).

Within the stylistic part of the discipline special interest has been devoted to the theory of tropes and figures, which has been and is being extensively explored by upholders of the new rhetoric, and is also supposed to be the main core of the developing visual rhetoric. In order to analyse

the material of the image and its means of visual expression, we can, however, refer to all levels of rhetorical expressions such as: the level of correctness, referring to visual means related to the shooting technique (focal length, depth of field, time of exposure, location of the camera); the level of clarity, involving visual means related to the material (light, color, tone, line, shape, pattern, dynamics); the level of ornamentation, concerning stylistic means (comparison, contrast, antithesis, repetition, metaphor, symbol); the level of appropriateness, regarding the style of the photograph in a holistic sense; the convention and the genre of the photo.

### Narration in the Photograph, an Analysis

If we rely on classical rhetoric, narration in photography can be analysed according to three levels: invention, arrangement and style. In looking at a photo, however, it might be better to reckon with the most external, rather than internal, visual experience, and analyse visual narration in the following order: 1) composition (arrangement), 2) style, especially stylistic visual means and 3) story (invention), especially the topics. In this essay I will focus only on the external analysis of photographic narrative, that is, on the compositional surface, and try to think about what makes us feel that something is happening in the photographs, that they tell us a story. Classical rhetoric will help me along.

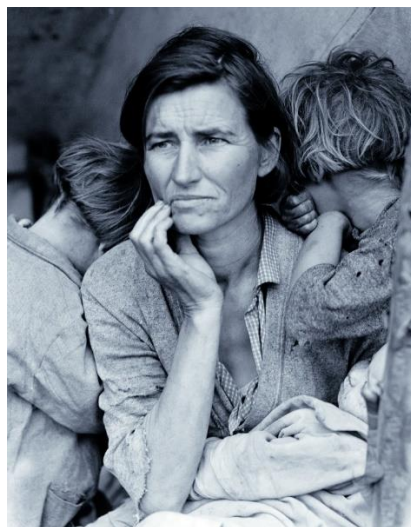


Fig. 1. Migrant Mother by Dorothea Lange (1936). [Public domain of The Library of Congress USA]. [https://www.loc.gov/rr/print/list/128\\_migm.html](https://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html)

Dorothea Lange took this photograph in 1936, while employed by the U.S. government's Farm Security Administration (FSA) program, formed during the

Great Depression to raise awareness of and provide aid to impoverished farmers. In Nipomo, California, Lange came across Florence Owens Thompson and her children in a camp filled with field workers whose livelihoods were devastated by the failure of the pea crops. Recalling her encounter with Thompson years later, she said, 'I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her, but I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction.' One photograph from that shoot, now known as *Migrant Mother*, was widely circulated to magazines and newspapers and became a symbol of the plight of migrant farm workers during the Great Depression.<sup>1</sup>

### Analysis of “compositional” narration

One doesn't know when—“at one time”—photographers found that it is better not to place objects in a picture's central position, but in the so-called “strong visual points,” because it makes them more dynamic. And dynamism is what we are looking for at the beginning in the pictures, when we talk about the “action” of photography. It gives the impression that something is happening in the image. We all know that old photos have a rather central composition, like “Migrant Mother” by Dorothea Lange from 1936. At first glance, the picture is not dynamic, it is a rather common portrait photograph with the really fascinating face of a woman who attracts our eyes. And next we see that the head of the woman and her children create a diagonal line that has a large “visual mass”; diagonal lines are also created by the hands and arms, and finally by a small, sleeping child. The movement of our eyes following this “rectangle” of image makes the photograph “work,” move, come to life, so that it also starts to dynamize the viewers.

It was a “perceptual attention” that in classical rhetoric was called the “attentum parare” function. A similar function occurs too, a cognitive attention, which in rhetoric was called “docilem parare.” It means that there is something in the picture - still at the compositional level - that not only stimulates us, but also arouses our curiosity. And of course this woman does. We are interested in what she looks at and what she thinks. And we sense that she is looking at something close (the left side of the rectangle is closer to us)—so that we acquire the conviction that she thinks about her home and wants to go back there.

---

<sup>1</sup> See [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936](https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936).



Fig. 2. The Painter of Eiffel Tower by Marc Riboud (1953). [Thanks to courtesy Office of Marc Riboud]. <http://marcriboud.com/en/portfolio-4/>

Marc Riboud, born in 1923 in Saint-Genis-Laval in Lyon, took his first photographs in 1937 using a small vest pocket Kodak at the Exposition Universelle in Paris. In 1944, he joined the Resistance in the Vercors. From 1945 to 1948 he studied engineering at the École Centrale in Lyon and then started to work in a factory. Three years later he decided to become a photographer. The picture "The Painter on the Eiffel Tower" was his first publication in Life Magazine 1953. Invited by Henri Cartier-Bresson and Robert Capa, he joined Magnum Photos... Marc Riboud was 93 years old when he died in Paris on August 30, 2016.<sup>2</sup>

### Analysis of “compositional” narration

As in “Migrant Mother,” in this photo, the painter is placed in the central position (the rhetorical “ordo naturalis”). However, the picture—at first glance—is perceived as extremely dynamic because the next two rules of rhetorical composition, the principle of “tension” and “completeness,” have been blended here. Why do we all think that the painter descends the stairs (the ladder)? May he be going up, by going backwards, or maybe dancing at this altitude? The impression is made by the diagonal lines of the scaffold and his hands. These lines have a very large “visual mass” (the rule of tension); besides, we also have a first and a middle plane plus the background (the rule of completeness). That’s why (especially when one is looking at that background, the almost mystical Paris), this photo seems so

<sup>2</sup> Cf. <http://galerie36berlin.com/riboud-marc/>

fascinating. We may also find ourselves in the situation of the author of this photograph, who wrote: “While painting the Eiffel tower, this fellow—nicknamed Zazou—was perfectly relaxed. But I felt dizzy and had to close my eyes every time he leaned over to dip his brush in the paint can...”<sup>3</sup> We probably feel the same when we look at this picture.



Fig. 3. The Child and Vulture by Kevin Carter (1993). [Photo by Kevin Carter used here as Fair Use under Section 107 of the U. S. Copyright Act]. <https://www.boredpanda.com/top-100-world-photos-influential-all-time/>

In 1993 photographer Kevin Carter flew to Sudan to photograph the famine racking that land. Exhausted after a day of taking pictures in the village of Ayod, he headed out into the open bush. There he heard someone whimpering and came across an emaciated toddler who had collapsed on the way to a feeding center. As he took the child’s picture, a plump vulture landed nearby. Carter had reportedly been advised not to touch the victims because of disease, so instead of helping, he spent 20 minutes waiting in the hope that the stalking bird would open its wings. It did not. Carter scared the creature away and watched as the child continued toward the center... His image quickly became a wrenching case study in the debate over when photographers should intervene. Subsequent research seemed to reveal that the child did survive yet died 14 years later from malarial fever.<sup>4</sup>

### Analysis of “compositional” narration

The context and description of the picture are really shocking, but does the “perceptual attention” which is organized by the picture confirm this? It does not seem so in the first place. Above all, the recipient—if he did not

<sup>3</sup> <http://marcriboud.com/en/portfolio-4/>

<sup>4</sup> Cf. <https://www.boredpanda.com/top-100-world-photos-influential-all-time/>

find out from the context what the subject of the photo is, may not be aware, at first, of the dramatic situation. This is because the compositional dominant of this image is again the rule of completeness with its static effect, which is achieved thanks to the presence of three planes (first, middle and background), giving the illusion of depth. This principle is broken up, but not enough to see the visual tension between a bloodthirsty bird and a little girl; neither of them has enough “visual mass”—they are similar in color and not very clearly (especially the head of the animal) cut off from the background. The little girl is visually larger than the predator, she is situated in the foreground, so she naturally attracts the eye. Perceptually, however, from the perspective of a purely external orientation in photography, we do not realize what is happening with the child. Horror is evoked only by cognitive attention (“docilem parare”)—understanding that we are dealing with a vulture and following its gaze, while we get shocked when we realize that a bird of prey is watching a small, exhausted girl. At this point we reinterpret the picture, grasping that she is at the end of her strength, because she is almost at the end of the picture frame having already covered a certain distance (from left to right). Meanwhile, the vulture (diagonally) is quite close to this child.



Fig. 4. Tank Man by Jeff Widener (1989). [Thanks to courtesy of Jeff Widener].  
<http://jeffwidener.com/stories/2016/09/tankman/>

Photographer Jeff Widener tells us how he took this photo: I went out to the balcony and crouched behind the metal railing. There was a long line of tanks approaching from the Square and I thought it might be a nice compression shot. Then suddenly a man in a white long sleeved shirt with two shopping bags, walked into the middle of the Chang’an Boulevard directly in front of the tanks. I complained to Kirk and said “This guy is going to screw up my composition.” Kirk yelled “They are going to kill him!” My head was still in a daze so compared to what I had witnessed over the

previous day, a guy standing in front of a row of tanks seemed normal. The unfolding drama was very far away. I waited for the instant the man would be shot or run over. But nothing happened. He unbelievably crawled up on the tank and I looked back at the bed where my teleconver was. [...] I snapped an image, then a second, then a third. [...] Before I could figure out what happened, the lone man was carried off by bystanders and was never seen again.<sup>5</sup>

### Analysis of composition (focalization)

This picture shocks from the first look. It is clearly that *ordo artificialis* is used here. This rule breaks down any visual direction which is received as natural or intuitive. The movement takes place diagonally from the upper right corner to the lower left. The rule of “antithetic tension” (as we use the term following Lausberg) is also dominant. The tanks have a very big “visual mass” and they not only dynamize this photo, but—obviously—immediately draw our eyes to follow the diagonal lines, having the viewer experience the whole horror of the situation. The tanks are visually contrasting with the human figure. This antithesis is extremely powerful—a small man versus a powerful machine, a white shirt against the dark coloured tracks of the tanks, a vertical figure versus diagonal stains of vehicles. The white (eye-catching) lamps set in the foreground, properly going beyond the plane, also dynamize this picture and... build a sense of reality—they give the impression that they are accidental, unnecessary, disturbing elements to the composition, thus creating the effect of a photo taken spontaneously, without planning. There seems to be no way of manipulating this situation, which must give us the most obvious “truth” about the events. The viewer is positioned above the scene and looks at it from a distance. So why is there no hope in this photograph? Because the visual situation is very dynamic, the disproportion in power is immense (the above-mentioned contrast), and finally because the tanks are moving towards the viewer.

This was only a brief outline of the possibilities offered by the rhetorical analysis of photography. To reach deeper, to answer the question of what cultural references these stories convey, what the universal message of these photographs may be, one has to carry out a stylistic analysis and the analysis of content, especially of topics. Thus, it seems that visual rhetoric is still waiting to be discovered in its full dimension.

---

<sup>5</sup> Jeff Widener about making this photo. Cf. <http://jeffwidener.com/stories/2016/09/tankman>



## REFERENCES

- BARTHES, R. 1977. *Image Music Text*. Ed. and trans. by S. Heath. London: Fontana Press.
- BLAIR, J.A. 2004. "The Rhetoric of Visual Arguments." In *Defining Visual Rhetorics* ed. by C.A. Hill, M. Helmers. Mahwah (NJ)-London: Lawrence Erlbaum Associates.
- BONSIEPE, G. 1972. "Visual-Verbal Rhetoric." In *Essays on Metaphor*, ed. by W. Shibles, 155-161. Whitewater (Wis.): Language Press.
- CARRASCO, M. 2010. "Attention: Covert." In *Encyclopedia of Perception*, ed. by E.B. Goldstein, 74-78. Los Angeles: Sage Publications.
- DUCHEMIN, D. 2009. *Drawing the Eye: Creating Stronger Images through Visual Mass*. Ebook.
- . 2012. *Photographically Speaking: A Deeper Look at Creating Stronger Images*. Berkeley (Cal.): New Readers.
- FOSS, S.K., FOSS, K.A., TRAPP, R. 1985. *Contemporary Perspectives on Rhetoric*. Prospect Heights (Ill.): Waveland Press.
- FOSS, S.K. 2004. "Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory." In *Defining Visual Rhetorics* ed. by C.A. Hill, M. Helmers, 303-313. Mahwah (NJ)-London: Lawrence Erlbaum Associates.
- FOSS, S.K. 2005. "Theory of Visual Rhetoric." In *The Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, ed. by K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, K. Kenney, 141-152. Mahwah (NJ)-London: Lawrence Erlbaum Associates.
- HALLIWELL, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- HERMAN, L., VERVAECK, B. 2005. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- KOROLKO, M. 1990. *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny [The Art of Rhetoric. The Encyclopedic Guide]*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- LAUSBERG, H. 1998. *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Trans. by M.T. Bliss, A. Jansen, D.E. Orton. Leiden: Brill.
- ROSE, G. 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications.
- RYAN, M.-L., 2009. "Narration in Various Media." In *Handbook of Narratology: Narratologia: Contributions to Narrative Theory*, ed. by F. Jannidis et. al., 265-281. Berlin-New York: de Gruyter.
- SAGER EIDT, L.M. 2008. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- WALTON, K.L. 2008. "Transparent Pictures: On The Nature Of Photographic Realism." In *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, ed. by S. Walden, 14-49. Malden (Mass.): Blackwell.
- VICKERS, B. 1989. *Classical Rhetoric in English Poetry: With a New Preface and Annotated Bibliography*. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- ZAKIA, R.D., PAGE, D.A. 2011. *Photographic Composition: A Visual Guide*. Amsterdam-Boston: Focal Press, and Elsevier.

## SITOGRAPHY

[https://www.loc.gov/rr/print/list/128\\_migm.html](https://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html)

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936](https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936)

<http://marcriboud.com/en>

<https://www.boredpanda.com/top-100-world-photos-influential-all-time/>

<http://galerie36berlin.com/riboud-marc/>

<http://jeffwidener.com/stories/2016/09/tankman/>

SILVIA ALBERTAZZI

## GEOFF DYER'S WAYS OF SEEING

**ABSTRACT:** In this paper I will try to show how photography informs Geoff Dyer's novel and essay writing, not only by affecting its contents, but mainly by playing a part in the structures and modes of his works, both on the narrative and non-narrative level. Taking the lead from Dyer's early essay on John Berger, *Ways of Telling* (1986), I will try to show in what way Berger's photographic theory shapes Dyer's most famous novels, *The Colour of Memory* (1989) and *But Beautiful* (1991). I will then first follow the steps Dyer trod in perfecting his knowledge of photography up to his producing a substantial and innovative work on the history and criticism of American photography, *The Ongoing Moment* (2005); then show how, in one of his most recent works, *White Sands* (2016), he managed to create a form of essay in which his foremost passions, photography and jazz, become an essential feature of the text, just like he did in *But Beautiful*, yet, this time, without relying on themes and contents.

**KEYWORDS:** Geoff Dyer, Photography, Fiction, Essay Writing, Jazz.

Geoff Dyer's first book is a volume on John Berger, titled *Ways of Telling*, which appeared in 1986. Three years later Dyer published his first novel, *The Colour of Memory*, where it is not difficult to detect the influence of Berger's approach to the visual arts, and especially to photography. This "way of seeing" will characterize Dyer's work up to the present day, being at the basis of what I would call Dyer's 'photographic writing'.

In his 1982 essay "Appearances", reprinted in 2013 in the collection *Understanding a Photograph*, John Berger affirms that the ambiguity of a photograph resides in the discontinuity "between the moment recorded and the moment of looking" (64). All photos are ambiguous because "they have been taken out of a continuity. If the event is a public event, this continuity is history; if it is personal, the continuity, which has been broken, is a life story. Even a pure landscape breaks a continuity: that of light and the weather" (65).

In his debut novel, Geoff Dyer depicts a series of moments in the life of a group of young people who are on social benefits living in Brixton at the end of the Eighties. Each chapter is like a snapshot that breaks the continuity of their life stories, instead of contributing to the creation of a homogeneous and well-structured fiction. Not by chance, at the end of chapter 01—which curiously is the last, and not the first—the narrator finds an old photo where

all the main characters, with whom he is no longer in touch, are still happy together in Brixton. In light of this, the whole novel appears as an impossible attempt to fill the gap between the moment when that photo was taken and the moment when he sees it.

Each chapter is like a photograph that, according to Berger, “isolates the appearances of a disconnected instant” (2013, 64). By trying to turn these disconnected chapters into a story, Dyer is doing what John Berger and the Swiss photographer Jean Mohr did in their photo-texts, according to Dyer’s own analysis. In *Ways of Telling*, Dyer writes: “While photographs isolate, Berger and Mohr are attempting to ‘un-isolate’, to give a sense of unfolding that is not dependent on a linear narrative” (1986, 116). This would be the best description of the un-linear, photographic, narrative of *The Colour of Memory*.

I am using the term “photographic” on purpose. In a metafictional intermission in chapter 19 (which became chapter 20 in 2016 and ebook editions), Dyer himself compares his first novel to an album of snaps. Surely, the idea of structuring a work of fiction as a family album is not original: in English literature, we can find the likes of Anita Brookner, Penelope Lively and Jonathan Coe using this fictional device, before and after Dyer. Yet, what makes Dyer’s work utterly original is that he does not construct his written album as a sum of photographic ekphrasis: his chapters *are* the photos. Here is how he explains his narrative project:

This book is like an album of snaps. In any photos strangers intrude [...] Hidden among the familiar, laughing faces of friends are the glimpsed shapes of strangers; and in the distant homes of tourists there *you* are, at the edge of the frame, slightly out of focus, in the midst of other peoples’ memories. We stray into each other’s lives. [...] That is what is happening here. Look closely and maybe there, close to the margin of the page, you will find the hurried glance of your own image [...].

Often what happens accidentally, unintentionally, at edges or in the margins of pictures—the apparently irrelevant detail—lends the photograph its special meaning [...] These details absorb and transform—and are themselves absorbed and transformed by—the principal action. The main subjects become saturated by the accidental inflections of attendant details. The distinction between foreground and background collapses [...]. (2006, 182).

Dyer does not only make an attempt to create a link with the readers, asking for their empathy and suggesting a possible identification with his side. Here he is also affirming his determination to recreate in his writing that haphazardness which is at the core of all snaps.

In his essay on poetry and photography, the French poet Yves Bonnefoy (2014) asserts that what he calls “le photographique”, that is to say the impact

and the influence of photography on the experience of the world, is a matter of regard and chance. “Le hasard est actif dans l’image photographique”, he writes, “il détourne l’esprit du dire de la composition, s’il y en a une, il donne à voir que les choses existent donc comme telles, en un être-là irréductible à l’esprit” (21).

The very last pages of *The Colour of Memory* show how Bonnefoy’s “le photographique” can be translated into words. Here is a small excerpt:

I picked up a sweater with a shirt inside, taken off at the same time—how long ago? — and thrown carelessly on a chair. By the skirting board was a pair of shoes, the outside of each heel worn down almost to the sole. How much meaning was contained in the accidental arrangement of those things? How far back would you have to go to decipher the simple creases of that shirt, to establish how it came to be lying there, like that? (252).

As he writes in *The Colour of Memory*, Dyer drafts into words the accidental arrangement of things, often striving with the impossibility of giving a meaning to it, “like a photographer whose finger presses the shutter by reflex” (181).

In his second work of fiction, the collection of short stories about famous jazz musicians, *But Beautiful* (1991), Dyer seems to confirm another intuition by Bonnefoy: “La photographie, qui dit le non-être par sa perception du hasard, c’est aussi, et elle est seule en cela, ce qui nous met sans médiations en présence d’autres êtres que nous, en présence de leur présence” (57).

Indeed, in *But Beautiful*, Dyer deals with moments in the lives of musicians like Thelonious Monk, Chet Baker, Charles Mingus, Art Pepper, Bud Powell and others, taking the cue from their photographs. Dyer himself writes in an afterword that throughout his book he relied more on photographs than on written sources, and he refers to the works of such photographers as Carol Reiff, William Claxton, Herman Leonard and many others. Yet, only one photograph is reproduced in the volume, before the opening, and it is used to illustrate the way Dyer will use photography in his book. The photo, by Matt Hinton, shows three musicians—Ben Webster, Red Allen and Pee Wee Russell—caught in a moment of rest. None of them is doing anything interesting and for this reason, the observer is not likely to remember all the details of the image, or to attribute details that are not there to it. Dyer comments:

The fact that it is not as you remember it is one of the strengths of Hinton’s photograph (or any other for that matter), for although it depicts only a split second the *felt duration* of the picture extends several seconds either side of that frozen moment to include—or so it seems—what has just happened or is about to happen: Ben tilting

back his hat and blowing his nose, Red reaching over to take a cigarette from Pee Wee [...] (2012, IX).

This is what Dyer will do in the following chapters: all his stories start from an attempt to imagine the “before” and the “after” of famous jazz photographs. Even though he never quotes the photographs that have inspired him, any reader can discover them just by comparing the stories told by Dyer with the photographs taken of their protagonists by the photographers listed at the end. “Good photographs are there to be listened to as well as looked at; the better the photograph, the more there is to hear” (IX-X), Dyer affirms in his Foreword, thus establishing the parallel between music and photography which will run throughout the book. And he goes on, referring to the only photo reproduced in it:

In Hinton's photo we hear the sound of Ben turning the pages of the paper, the rustle of cloth as Pee Wee crosses his legs. Had we the means to decipher them, could we not go further still and use the photographs like this to hear what was actually being said? Or even, since the best photos seem to extend beyond the moment they depict, what has just been said, *what is about to be said* [...] (X).

The note preceding the text ends on these questions. The stories are an attempt to answer them. Obviously, the idea that the duration of a photo extends much beyond the moment of the shot is not new. Dyer takes it directly from John Berger, to whom *But Beautiful* is dedicated. In 1982, Berger wrote:

[...] in life, meaning is not instantaneous. Meaning is discovered in what connects, and cannot exist without development. [...] An instant photographed can only acquire meaning in so far as the viewer can read into it a duration extending beyond itself. When we find a photograph meaningful, we are lending it a past and a future. (2013, 64).

Let us see, then, how Dyer lends a past and a future to a photograph. Here is the beginning of the first chapter of *But Beautiful*, dealing with the solitude and death wish of sax player Lester Young:

It is the quiet time of the evening, between the day people heading home from work and the night people arriving at Birdland. From his hotel window he watched Broadway grow dark and greasy with halfhearted rain [...] He lay down on the bed, making only a slight dip in the soft mattress, convinced he could feel himself shrinking, fading to nothing. (5).

As the hum of traffic resumed he [...] returned to the windowpane and shut his eyes. When he opened them again the street was a dark river, its banks lined with snow (27).

In the final pages, where he lists the sources of his book, Dyer admits that for Young's story "the biggest help was Dennis Stock's justly famous photograph of Lester in the Alvin Hotel" (219).

Reading the story, it is quite apparent that the author had not only this photo in mind, but also all the other pictures that Stock shot during that session. As John Berger (2013) noted, "before a photograph you search for what was there [...] if there is a narrative form intrinsic to still photography, it will search for what happened, as memory or reflection do" (100). Surely not by chance, Dyer's way of telling the stories behind and beyond famous jazz photographs (without ever quoting or reproducing them) is a way of searching for their "intrinsic narrative form."

Dyer has carried on this search quite peculiarly in his essays, which are acclaimed all over the world for their originality. This is not the appropriate place to discuss his essay writing. Here it will only suffice to remember that its main characteristic is a sort of erratic quality. Dyer is a master of digression, and the peculiarity of almost all his non-fiction is that, while pretending to deal with a certain subject, either he never tackles it or he ends by building yet another picture of himself and his own many idiosyncrasies.

Yet, the most striking feature of Dyer's writing is his ability to dismantle the boundaries between genres. Therefore, it is not surprising that in his volume on photography, *The Ongoing Moment*, that appeared in 2005, though sticking to his subject in a way, which is quite unusual for him, he rejects any theoretical, historical or documentary approach, in favour of a narrative attitude. Paradoxically, he takes as a model Borges' Chinese encyclopedia, declaring that his purpose is to organize the infinite possibilities of photography in a sort of casual order. He quotes Walker Evans' list of categories of images, Roy Striker's indications to the Farm Security Administration Photographers, and Robert Frank's list of possible photographic subjects as accidental and provisional hints for the direction of his own work. The result is a taxonomy where "there is a great deal of seepage or traffic between categories" (6), thus having the "static grid of taxonomy [...] melt into the looser, more fluid form of narrative or stories" (7).

The way Dyer examines famous photographs in *The Ongoing Moment* is more akin to short fiction than to essay writing or photographic theory. For mere reasons of space, I cannot deal in detail with Dyer's narrative critique of photography. I will just give an example of what I call his "photographic writing." Here is how he tackles *Main Street. Saratoga Springs*, a 1931 photo by Walker Evans:

The more I look at this photo the stranger it seems, for the street looks like it might not be a street and could actually pass for a canal or a river. [...] Not so much parked as moored, the cars seem oddly amphibious. The trees have something of the watery melancholy of weeping willows. [...] The carefully incremented details—cars, trees, buildings—fade and recede into an unfathomable, indistinct mass of grey. That's when you realize that although it may be a picture of a street that looks like a river, its real subject is time.

[... it] is a quietly audible photograph, preserving not just the view of the street but its sounds: the swish of an occasional car, the slow drip of rain from trees. What you hear most clearly, though, is a sound from earlier in the day: the bell—the memory of the bell—as you entered the barbershop, alerting him to your arrival. He was tipped back in the customers' chair, comfy as a sheriff, reading a paper that he began folding away, taking in the unfamiliar face (in need of a shave) at the door, glad of the custom, confident in the knowledge that if it was a haircut you wanted you had come to the right place. And all of this [...] seemingly happened at the very moment the bell began the chime that lingers, even now. (204-205).

As you can observe, Dyer does not describe the photo, but his feelings about it. This is the reaction of an imaginative writer more than a critic. First, he gives us a visionary impression of space, and then he hints at the temporal dimension of the photo by suggesting its sounds, thus confirming that the best photos are audible, as he wrote in *But Beautiful*. At this point, he is ready to imagine the “before” of the shot: what happened before the photographer leaned on his window sill at the United States Hotel in New York and took the picture. This “before” is a short story, ending in the “after” of the photo, when the sound of the barber's bell still lingers in the air.

Lastly, I would like to hint at one of Geoff Dyer's latest works, *White Sands* (2016), a peculiar travelogue, whose central idea is that “we are here [anywhere] to go somewhere else” (2017, 37). Relating his disappointment at Gauguin's sites, Dyer realizes that the only place which intrigued him in French Polynesia was a football pitch “nibbled short”, with “the goal mouths worn out”, surrounded by “a mixture of deciduous trees” (29). Sitting “behind the nearest goal so that it framed the one at the far end of the pitch” (30), he recalls the cover of a jazz record featuring “a photograph of an empty goal post, very white, backed by a wall of dark green trees” (*ibid.*). Later, finding a reproduction of that image in Luigi Ghirri's famous book, *Kodachrome*, he identifies the main characteristics of what he calls “the Ghirresque” in it: the absence of a narrative “to suggest what might be going on either beyond the spatial frame or beyond the moment depicted” (32); the lack of any “incentive to move on, to turn the page and look at another”; in short, an experience that “might [...] best be described as ‘Staying’” (32). Whilst Ghirri's photograph is similar, in Dyer's opinion, to “a still from a dream” (32), the forsaken Polynesian pitch appears to him “like a forgotten



photograph depicting the moment when it is remembered and rediscovered” (31-32). Just as in *The Colour of Memory*, where you learn only at the end that a casually retrieved snap was the motor of the whole story, in his latest work Dyer reaches the meaning of his disappointing journey by recalling a photographic image of stillness. Paradoxically, all his moving around seems to come from a perpetual waiting for something better, a wish, “to stick around forever, to see what happens, how it all turns out” (223). A desire to see if, eventually, the wind will blow through the dark foliage behind the goal, a lonely footballer will tread on the pitch, and a ball will enter into the frame.

## REFERENCES

- ALBERTAZZI, S. 2017. *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.  
 BERGER, J. 2013. *Understanding a Photograph*. London: Penguin.  
 BONNEFOY, Y. 2014. *Poésie et photographie*. Paris: Galilée.  
 DYER, G. 1986. *Ways of Telling: The Work of John Berger*. London: Pluto Press.  
 —. 2005. *The Ongoing Moment*. London: Abacus.  
 —. 2006 [1989]. *The Colour of Memory*. London: Abacus.  
 —. 2012 [1991]. *But Beautiful*. Edinburgh, London: Canongate.  
 —. 2017 [2016]. *White Sands: Experiences from the Outside World*. Edinburgh: Canongate.



LUIGI MARFÈ

## GEOGRAFIE DELLO SGUARDO

*Ghirri, Berger, Celati*

**ABSTRACT:** In chasing the perfect moment—the Barthesian *punctum*—some photographers seem to harbor a silent desire of possession, a ravenous attitude towards their objects. Luigi Ghirri, on the contrary, imagined his photographs as a sort of “caress” given to ordinary and forgotten places. His research on the landscape drew up an “atlas of the gaze” which was at the same time a narrative “catalogue of perceptual habits”. His work reveals many affinities with writers such as John Berger, Gianni Celati and Peter Handke, and filmmakers such as Wim Wenders and Werner Herzog. They were all looking for new ways to rethink and represent the relationship between “landscape” and “inscape”, against the contemporary “destruction of experience”, in Giorgio Agamben’s terms. Ghirri, Berger and Celati, in particular, decided to follow, in their texts and photographs, feeble “traces” and “appearances” of a possible re-enchantment of the world. “Perhaps in the end all the places, objects, things, and faces we met by chance”, Ghirri wrote, “are simply waiting for someone to look at them, to recognise them and not to deprecate them”.

**KEYWORDS:** Luigi Ghirri, John Berger, Gianni Celati, Literature, Photography.

You need something to open up a new door  
To show you something you seen before  
But overlooked a hundred times or more.

Bob Dylan, *Last Thoughts On Woody Guthrie* (1963).

“Collezionare fotografie è collezionare il mondo”, ha scritto Susan Sontag.<sup>1</sup> Spesso la fotografia si è ritrovata associata, in modo talora involontario ma rivelatore, a un lessico che allude a un desiderio di possesso, a una forma del “comprendere” basata, etimologicamente, sul “prendere”. Non a caso, in molte lingue, si dice che una fotografia si *scatta*, si *prende*, si *spara*. La fotografia sarebbe, in questa prospettiva, “follia nel mirino”, per riprendere il titolo dell’omonimo testo di Italo Calvino (1955): gesto predatorio che avoca a sé il reale e silenziosamente lo fa proprio.<sup>1</sup>

Luigi Ghirri, al contrario, immaginava la fotografia come una “carezza” nei confronti di quegli angoli dimenticati di mondo cui passiamo davanti

<sup>1</sup> “To collect photographs is to collect the world” (Sontag 1977, 3).

ogni giorno, senza mai guardarli.<sup>2</sup> “Alfabeti dello sguardo”, le sue ricerche sul paesaggio erano anche dei cataloghi di “abitudini percettive”, che nei luoghi vedevano altrettanti “repertori di tracce” cui dare voce.<sup>3</sup>

L’opera di Ghirri risulta particolarmente significativa per riflettere sui rapporti tra letteratura e fotografia, poiché egli ha sempre considerato i suoi lavori oltre i limiti di un singolo linguaggio espressivo: “penso che molti valori non siano leggibili all’interno di codici precisi, ritengo che dentro l’immagine fotografica, nel mio lavoro, confluiscano altre immagini, cinematografica, letteraria, musicale” (1997, 306).

Le ricerche di Ghirri, tra gli anni settanta e ottanta, sulle trasformazioni del paesaggio contemporaneo si inseriscono in un processo di rinnovamento delle forme di rappresentazione dei luoghi cui in quegli anni si dedicarono variamente molti altri artisti: scrittori come John Berger, Gianni Celati e Peter Handke, fotografi come Gabriele Basilico e Mimmo Jodice, registi come Wim Wenders a Werner Herzog.<sup>4</sup>

Arturo Carlo Quintavalle ha osservato che Ghirri, in quanto fotografo, è stato anche un “grande narratore” (in Ghirri 1997, 313). L’analisi che segue si concentra sul significato narrativo dell’opera di Ghirri, analizzando il valore germinativo della sua poetica dello sguardo per uno scrittore come Celati, a partire da una nozione critica di Berger, quella di “apparenza”.<sup>5</sup>

### L’“infra-ordinario”

Alla fine degli anni settanta, Ghirri era ormai un fotografo affermato, aveva alle spalle esposizioni in Italia e all’estero e stava diventando uno dei maestri della “nuova fotografia” italiana, in particolare per la sua riscoperta del paesaggio e per sua idea della fotografia come arte di “abitarlo”.<sup>6</sup>

Un giorno – così era solito raccontare – avrebbe trovato sul bordo di un marciapiede un giornale accartocciato con scritto: “come pensare per

<sup>2</sup> Della fotografia di Ghirri come “carezza data al mondo” ha scritto Celati (1984, 13); Ghirri avrebbe usato la stessa espressione per le fotografie di Walker Evans: si veda in particolare Ghirri 1997, 70-72.

<sup>3</sup> La bibliografia sull’opera di Ghirri è ormai molto estesa. Oltre alle sue dichiarazioni di poetica (per cui si rimanda in particolare a Ghirri 1978 e 1997) occorre tenere in considerazione saggi come quelli compresi nel recentissimo Spunta-Benci 2107.

<sup>4</sup> Il primo parallelo tra l’opera di Ghirri, Handke e Wenders risale a Nuridsany 1978, recensione dell’esposizione parigina di “Kodachrome” alla Galerie Contrejour.

<sup>5</sup> Sul rapporto tra Ghirri e Celati, anch’esso occasione da una decina d’anni di molti studi, si tengano in conto soprattutto Sironi 2004; Spunta 2006 e 2017; Amigoni 2008; Ajello 2009; Belpoliti-Sironi 2008; Verdicchio 2015.

<sup>6</sup> Si vedano in questo senso saggi come quelli di Bonini 1982; Valtorta 2013.

immagini”: “In questa frase”, si legge in *Kodachrome* (1978), “è contenuto il senso di tutto il mio lavoro, come nella frase di Giordano Bruno: pensare è speculare per immagini” (Ghirri 1997, 21).

Dalla fotografia scattata al ritaglio di giornale, come dal commento, emerge inconfondibile lo stile-Ghirri, che sapeva coniugare la cura per quello che Georges Perec (1989) aveva chiamato l’“infra-ordinario” – il giornale accartocciato – con una tensione epistemologica che lo portava a interrogarsi – metafotograficamente, si potrebbe dire – sul significato e sui limiti della rappresentazione.

Il saggio di Perec sull’“infra-ordinario”, del resto, cominciava proprio con una critica ai giornali. “Les journaux parlent de tout, sauf du journalier” (Perec 1989 [1973], 10), “i quotidiani parlano di tutto, tranne del quotidiano”.<sup>7</sup> Ghirri credeva che anche la fotografia rischiasse di fare lo stesso, e citava a questo proposito una battuta di Shakespeare: “Che ironia della sorte, avere una vista così buona e finire in un vicolo cieco” (Ghirri 1997, 83).<sup>8</sup>

Ma cosa intendevano entrambi per quotidiano? Ciò che si ha sempre sotto gli occhi, ma che non si vede mai, come la lettera rubata di Poe. Rendere visibile l’“infra-ordinario” è il segreto di quella che Michel de Certeau (1980) avrebbe chiamato “l’invenzione del quotidiano”: la fotografia, in quanto “arte media”, nella definizione di Pierre Bourdieu (1965), sarebbe il linguaggio artistico ideale per questo processo immaginativo.<sup>9</sup>

Facendo propria la nozione benjaminiana di “montaggio”<sup>10</sup> letterario, le fotografie di Ghirri danno forma a un *pastiche* postmoderno che mescola arte e cultura popolare, fino a spostare la scala del reale, a riscoprire la meraviglia del consueto. “Fotografare è rinnovare quotidianamente lo stupore”, diceva (1997, 122).

Le sue fotografie mostrano le trasformazioni contemporanee di un paesaggio ormai refrattario alle categorie tradizionali (urbano/rurale, umano/naturale) e bisognoso di nuove mappe:

<sup>7</sup> La frase di Perec rimanda a sua volta a una formula di Maurice Blanchot: “Tout est quotidien dans le quotidien; dans le journal tout quotidien est insolite, sublime, abominable” (1969, 363).

<sup>8</sup> “What an infinite mock is this, that a man should have the best use of eyes to see the way of blindness!” (*Cymbeline*, V, 5, 282-283).

<sup>9</sup> Sulla riscoperta del “quotidiano” nella cultura visuale, cfr. anche Mitchell 2002, 175: “Visual culture is not limited to the study of images or media, but extends to the everyday practices of seeing and showing, especially those that we take to be immediate or unmediated. It is less concerned with the meaning of images than with their lives and loves”.

<sup>10</sup> Sulla concezione ghirriana della fotografia come “montaggio”, si veda in particolare il saggio “L’opera aperta” (1985) in Ghirri 1997, 76-79.

In ogni visitazione dei luoghi, portiamo con noi questo carico di già vissuto e già visto, ma lo sforzo che quotidianamente siamo portati a compiere è quello di ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine; non tanto per rivedere con occhi diversi, quanto per la necessità di orientarsi di nuovo. (Ghirri 1997, 151).

Ghirri espresse le sue idee sulla fotografia in diversi scritti teorici, che, dopo la morte, furono raccolti in un volume il cui titolo ribalta la sentenza biblica: non “niente di nuovo sotto il sole” (*Eccl.* 1,9), ma *Niente di antico sotto il sole* (1997), come diceva mentre fotografava benzinai, strade di periferia, spiagge d'inverno, cancelli di campagna, argini tra i campi.

Guido Guidi ha parlato in questo senso di una “fotografia della qualsiasietà” (in Valtorta 2014, 178-180), ed era questa in effetti, secondo Ghirri, la sfida del contemporaneo: “comprendere, trascrivere, raccontare il nostro orizzonte visibile, parlare dell'esistente” (Ghirri 1997, 105).

Tra i riferimenti di Ghirri, c'erano modelli antichi e moderni: “i paesaggi musicali e poetici di Dylan, le visioni di Robert Frank, il rigore etico di Evans”, ma anche “le cosmogonie di Brueghel, la purezza di Piero della Francesca, i colori di Van Gogh” (Ghirri 1997, 106), oltre, naturalmente, a pittori contemporanei come Giorgio de Chirico e soprattutto Giorgio Morandi. Le canzoni di Dylan – come *Desolation Row* (1965), dedicata al brulicare di vita di un “vicolo della disperazione”<sup>11</sup> – erano per lui “paesaggi”, itinerari verbali dotati di un potere ecfrastrico, di un'intima visibilità.

Guardare un paesaggio significava per Ghirri addentrarsi nella sua profondità umana. “Ho cercato nel gesto di guardare il primo passo per cercare di comprendere”, diceva. Anche il luogo meno evocativo era per lui portatore di una storia: “I luoghi e gli oggetti che ho fotografato sono vere e proprie zone della memoria, [...] che dimostrano più di altre che la realtà si è trasformata in un grande racconto” (Ghirri 1997, 48). E da quest'idea nabokoviana, per così dire, della fotografia come “tappeto” della memoria deriva, negli scatti di Ghirri, un'atmosfera sospesa, che dallo spazio fa riaffiorare il tempo, l'attesa di qualcosa: “Fin dall'inizio ho visto nella fotografia un grande giocattolo magico che riesce a coniugare il grande e il piccolo, le illusioni e la realtà” (Ghirri 1997, 83).

In *Niente di antico sotto il sole* è citato a questo proposito un episodio di *Palomar* (1983) di Italo Calvino, nel quale il protagonista guarda fuori dalla finestra e riflette su cosa significa davvero “vedere”. Da una parte c'è il mondo, dice a se stesso, e dall'altra parte? Sempre il mondo; gli occhi sono la finestra da cui il mondo guarda se stesso:

---

<sup>11</sup> “Dylan ci trasmette il senso dello sradicamento e del ritrovarsi nei meandri dei mondi di una metropoli. Questa interminabile nenia ipnotica racconta di una passeggiata lungo una qualsiasi strada, di una qualsiasi metropoli dei nostri giorni” (1997, 135).

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d'una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? [...] Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche "io", cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. (Calvino 1983, 112).<sup>12</sup>

Come il signor Palomar, Ghirri era convinto che per comprendere le dinamiche dello sguardo fosse necessario assumere la prospettiva delle cose osservate. I sentieri della visibilità non sono a senso unico ed è proprio questa "doublure" a definire il suo stile (Bonini 1981, 50-63). Ogni volta che guardiamo i luoghi, essi ricambiano i nostri sguardi, chiedono di noi.

Fotografare consisteva per Ghirri non solamente nell'indagine di un "paesaggio interiore" (Lucas 2004, 43 sgg.), ma anche nel riconoscimento di una paradossale "interiorità del fuori", per usare un'espressione di Rainer Maria Rilke, poi ripresa da Blanchot (1955): quella *Weltinnenraum* che confonde i confini di interno ed esterno, io e altro, mostrando come identità e differenza siano categorie fluide, continuamente interscambiabili.

"Forse alla fine i luoghi, gli oggetti, le cose o i volti incontrati per caso, aspettano semplicemente che qualcuno li guardi, li riconosca e non li disprezzi" (Ghirri 1997, 88): gli scorci di Ghirri sono spesso solitari, ma sempre, in un angolo, fa capolino un uomo, o una traccia del suo passaggio. Entrare nel paesaggio è un modo per essere solidali con la sua alterità.

Da bambino, le fotografie che più piacevano a Ghirri erano i paesaggi accanto alle carte geografiche. "Immane", infatti vi "appariva un piccolo uomo sovrastato da cascate, monti, rocce, alberi altissimi e palme grandiose, o sul ciglio di un burrone. [...] Quello dell'omino era uno stato di continua contemplazione del mondo [...]. Questa unità di misura umana mi restituiva l'idea dello spazio: io lo vedevo in questo modo e credevo attraverso questo omino di comprendere il mondo e lo spazio" (Ghirri 1997, 104).

---

<sup>12</sup> Questa riflessione rimanda a un passaggio di Pessoa – "Vejo como via, mas por traz dos olhos vejo-me vendo" (2010 [1982], 407-408) – citato da Ghirri: "Vedo come vedevo, ma dietro agli occhi mi vedo mentre vedo" (1997, 136).

## Gli “strani grovigli del vedere”

Nel 1981 Ghirri contattò Celati per chiedergli di collaborare al volume *Viaggio in Italia* (1983), un progetto sul nuovo paesaggio post-industriale, che fu anche un “momento di verifica collettiva”, secondo Jodice, anch’egli tra i partecipanti, che rappresentò l’atto fondativo di una “scuola italiana del paesaggio” (Spunta-Benci 2017, XXVIII). *Viaggio in Italia*, spiegava Ghirri, era frutto di “una cartografia senza punti cardinali, che riguarda più la percezione di un luogo che non la sua catalogazione”, “una geografia sentimentale dove gli itinerari non sono segnati e precisi, ma ubbidiscono agli strani grovigli del vedere” (1997, 151-152).<sup>13</sup>

Da tempo, Celati era insoddisfatto dei propri esperimenti narrativi, incapace di narrare quella che Blanchot (1969) aveva chiamato la “prosa del mondo”: l’insieme di voci, confuso e stordente, di cui si compone la trama del quotidiano. L’invito finale del suo ultimo romanzo, *Lunario del paradiso* (1978), era quello di andare per il mondo a farsi le proprie storie. Viaggiare con Ghirri pareva una buona occasione.

Ma cosa poteva offrire esattamente il fotografo allo scrittore? Sciogliendo il proprio oggetto dal fascio di relazioni che lo tiene avviluppato al tempo, fissandone l’immagine in eternità, le fotografie alludono ai passati e ai futuri che restano fuori dallo scatto. Dietro ogni fotografia si celano innumerevoli trame da romanzo, diceva Barthes. La donna che vediamo dentro una foto, un giorno è passata davanti all’obiettivo: viveva allora, è vissuta ancora. Chi era prima dello scatto? Cosa le è successo dopo? Ecco due storie. Allo stesso modo, pensava Ghirri, “la cancellazione dello spazio che circonda la parte inquadrata è per me importante quanto il rappresentarlo”: “l’immagine [...] continua nel visibile della cancellazione, e ci invita a vedere il resto del reale non rappresentato” (Ghirri 1978, 12).

Questo apprendistato nell’arte del guardare consentì a Celati di elaborare una poetica nuova, che nello spazio cominciava a vedere il pre-testo (nel senso letterale di ciò che viene prima del testo) di una scrittura ormai incamminata nell’“attraversamento d’una specie di deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni” (Celati 1989, 9).

Libri decisivi per l’evoluzione successiva della scena letteraria italiana come *Narratori delle pianure* (1984) e *Verso la foce* (1989) devono a Ghirri una nozione dello spazio come “riserva” narrativa, vale a dire come deposito

---

<sup>13</sup> Ghirri si era già dedicato di paesaggio italiano in *Italia aillati* (1971-1979), e sarebbe poi tornato a occuparsene per tutta la vita, fino a *Il profilo delle nuvole* (1989), un altro volume corredato da un testo di Celati. A testimonianza dell’esistenza di una “scuola italiana” del paesaggio, un ulteriore progetto collettivo sul tema, fu, sempre negli anni ottanta, *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio* (1986).



di esperienze, umane e naturali, che ancorano le abitudini dell'uomo ai luoghi in cui avvengono. In particolare in *Verso la foce*, un libro che narra quattro passeggiate lungo gli argini del Po, lo spazio entra nella scrittura, fondendo *landscape* e *inscape*, il paesaggio del fuori e quello del dentro.<sup>14</sup>

Camminare – nella tradizione di H.D. Thoreau – aiuta a liberarsi dalle maglie troppo strette degli automatismi mentali in cui talvolta resta invischiato il pensiero: “Ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce. Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d'un fiume” (Celati 1989, 10). Non c'è differenza reale tra il paesaggio e chi lo attraversa, come fanno i personaggi dei film di Wenders, poiché è nell'attraversamento che la vita si presenta come incrocio di possibilità.<sup>15</sup>

Lo sguardo di Celati si concentra sui processi che stanno riducendo il paesaggio a una condizione di contaminata fragilità: “Più dell'inquinamento del Po ciò che sorprende è questo nuovo genere di campagne dove si respira un'aria di solitudine urbana”. Ovunque, nuovi spazi di vuoto metropolitano – blocchi di cemento, case abbandonate, piloni e cavi elettrici – paiono affiorare dal nulla: “non sappiamo più dove finiscono le città [...]; dove finisce una città non è più un limite territoriale” (Celati 1989, 68).

La modernità, ha osservato Giorgio Agamben (1978), può essere descritta come un lento processo di “distruzione dell'esperienza”, o viceversa come esperienza dell'inaccessibilità del reale. Anche per Celati, il “mondo reale” è ormai ridotto a “miraggio”: “il vuoto è riempito da nomi di località inesistenti, non luoghi ma solo nomi messi sui cartelli stradali”. Celati lo descrive come una “canzone senza sentimento” (il contrario di quella di Dylan) e si sofferma sulla “vita piena di pena” ai margini delle città. La sua “nostalgia” non rimpiange tanto luoghi precisi, quanto l'esperienza perduta del paesaggio. “Tutti i luoghi faranno la stessa fine”, ha scritto, “diventeranno solo astrazioni segnaletiche e i turisti verranno a vedere relitti di vecchie tristezze, luoghi che non sono più luoghi” (Celati 1989, 132).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Sul rapporto tra *landscape* e *inscape*, Ghirri amava citare il noto epilogo de *El Hacedor* (L'artefice, 1960) di Jorge Luis Borges, che narra la storia di un pittore che dipinge per tutta la vita un paesaggio e, prima di morire, scopre di aver tracciato l'immagine del suo volto.

<sup>15</sup> Risale del resto a non molti anni prima l'uscita italiana (1979) di *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo, 1976), il *road movie* di Wenders in cui si possono riscontrare non poche affinità anche con il *Lunario del paradiso* (1978) di Celati.

<sup>16</sup> Sul ruolo della nostalgia nella fotografia di Ghirri, si veda Leonardi 2017, 44 sgg., che definisce le sue fotografie come “frammenti metonimici di realtà”, che invitano a completare l'oggetto della rappresentazione proiettandovi una parte di se stessi e della propria memoria. Il rapporto tra nostalgia e autenticità era del resto già al centro di *Le Système des objets* (Il sistema degli oggetti, 1968) di Jean Baudrillard.

Sembrano le parole di Ghirri, quando osservava che “la malinconia è il cartello indicatore di una geografia cancellata”, “l’orizzonte” che “confonde [...] cielo e terra, [...] perché le strade sembrano andare sempre nello stesso punto e quindi da nessuna parte”. Ma in questa malinconia il fotografo e lo scrittore scorgono pure l’affinità tra il tempo dell’uomo e quello dei luoghi, li scoprono complementari, bisognosi l’uno dell’altro:

Anche l’intimità che portiamo con noi fa parte del paesaggio. Il suo tono è dato dallo spazio che si apre là fuori ad ogni occhiata; ed anche i pensieri sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce su un muro, o l’ombra delle nuvole. (Celati 1989, 93).

Nello stesso anno di *Verso la foce*, uscì *Il profilo delle nuvole* di Ghirri. Come Baudelaire, entrambi sapevano che l’incanto di un viaggio non è nelle città o nella natura, ma nei giochi che il caso fa con le nuvole.

Che cosa vogliono i luoghi?

“Ogni fotografia è un *memento mori*”, ha scritto Susan Sontag, e “fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità dell’uomo”.<sup>17</sup> Forse è solo un’illusione, ma l’idea di una possibile partecipazione induce a pensare che, ricordando la fugacità del tempo, la fotografia possa dar luce a qualcosa di diverso: raddoppiare il reale significa renderlo superfluo, ma pure infondergli nuova vita, reinventarlo.

Giorgio Agamben ha osservato in *Stanze* (1977) che non ci siamo mai abituati a pensare ai luoghi come a qualcosa di più originario dello spazio. La scommessa in un’arte come “cura” dei luoghi era alla base della “curiosità” di Ghirri e di Celati, alla base del loro cercare uno sguardo senza premeditazione, come infinito inseguimento di ciò che appare agli occhi: “le apparenze là fuori vengono avanti sempre diverse e formano i momenti, e i momenti sono ciò in cui gli esseri si raccolgono” (Celati 1989, 96).

Per Ghirri, in particolare, è chiara l’influenza di Christian Norberg-Schulz (1979) e della sua nozione di “genius loci”: lo “spirito del luogo” che gli antichi avevano riconosciuto in quell’“opposto con cui l’uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare” (11). La nozione di “apparenza” rimanda tuttavia direttamente alle idee sulla fotografia di John Berger, amico di Celati, studioso di storia della fotografia e autore a sua volta di libri che intrecciano parole e immagini, insieme al fotografo Jean Mohr.

---

<sup>17</sup> “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability” (Sontag 1977, 15).

Berger (1982) considerava la fotografia “another way of telling”, “un altro modo di raccontare”, che permette di fissare in immagine le forme dell'apparire. Forte nell'evidenza sensibile e debole nella significazione astratta, il suo linguaggio non tradurrebbe la realtà, ma si limiterebbe a citarla, lasciando l'interpretazione a chi guarda.

“Le macchine fotografiche sono scatole per trasportare le apparenze”,<sup>18</sup> ha osservato Berger, come delle valigie riempite di tracce e ricordi della vita passata. Gli oggetti, come diceva Paul Cézanne, irradiano intorno riflessi di sé, e gli uomini sono avvolti all'interno di questo incessante manifestarsi e rinnovarsi del reale. La fotografia, in questo senso, mostra nella maniera più chiara la natura warburghiana dell'immagine in quanto *nachleben*, sopravvivenza spettrale di un istante oltre la sua fine.

Ma allora perché riempire queste valigie di istanti, perché collezionare repertori di tracce? In *Once in Europa* (1983), Berger rispondeva con un'altra domanda: “esiste un amore senza pietà?”. Fare i conti con il paesaggio significava, per lui, come per Ghirri e Celati, “riferirsi al mondo così com'è, come si dà al sentire, come si intona con la visione intima dove nasce e cresce la nostra familiarità con le cose” (Celati 2008, 131).

Riabituarlo lo sguardo a vedere ciò che ha intorno non è semplice, come mostrano le ricerche di Oliver Sacks (1993) su pazienti che ritrovano a distanza di tempo l'uso della vista. Ghirri, Berger e Celati hanno tentato con degli esercizi di “adesione empatica al luogo”, mediante i quali raccogliere repertori di apparenze singolari, fugaci, irripetibili.

Da questa “archeologia dello sguardo” (Vaccari 1983) deriva una concezione “dell'essere come accadimento”, del rappresentare come esperire: “Ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano a ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti”, ha osservato in questo senso Celati (1984b, 13), che “richiedono soprattutto un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno”.

*Landscape e inscape* possono allora ritrovarsi negli occhi di chi guarda, se chi guarda riesce a integrarli in una stessa esperienza, se impara a seguire il loro andirivieni: “le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo” (Celati 1989, 126).

---

<sup>18</sup> “Cameras are boxes for transporting appearances” (Berger-Mohr 1982, 92). Ghirri usava in senso analogo il termine “apparizione”, citando le ricerche sul fantastico di Roger Caillois: “L'apparizione è lo strumento essenziale del fantastico: ciò che non può accadere e che tuttavia si produce, in un punto e in un istante preciso, nel cuore di un universo perfettamente sondato e dal quale si credeva bandito per sempre il mistero. Tutto appare come ogni giorno, tranquillo, banale, senza nulla di insolito” (in Ghirri 1997, 98).

Come nella prosa di Handke, a contare è la capacità di lasciarsi andare al fluire, seguire una voce, cedere – heideggerianamente – all’abbandono (*Gelassenheit*), perché la voce dell’essere ci possa raggiungere, o meglio ritrovarci (Cometa 2012, 254).

“Chi ha detto che il mondo è già stato scoperto?” chiedeva in questo senso un personaggio di *Die stunde der wahren empfindung* (L’ora del vero sentire, 1980) di Handke. Pochi anni più tardi, Celati, girando lungo gli argini del Po avrebbe osservato analogamente che “il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo per avere esistenza”.

Ma è vero anche il contrario; come ai luoghi servono uomini che li guardino, agli uomini servono luoghi dove far correre la propria immaginazione: “C’è sempre il vuoto centrale dell’anima da arginare, per quello si seguono immagini viste o sognate, per raccontarle ad altri e respirare un po’ meglio” (Celati 1989, 115).

Forse l’incanto del mondo non si è perso per sempre, se, come diceva Ghirri, “anche gli oggetti che sembrano essere interamente descritti dalla vista possono essere, nella loro rappresentazione, come le pagine bianche di un libro non ancora scritto”, o se, come gli avrebbe poi fatto eco Celati (1989, 110), torniamo a considerare “le immagini che vengono avanti là fuori come un’oscura domanda che bisogna sempre tenere in sospeso”.

Fotografare e scrivere diventano così modi complementari di chiedere a paesaggi feriti dall’indifferenza e dall’incuria di tornare a fidarsi degli uomini, di tornare a farsi vedere e ascoltare. “La fotografia”, osservava in questo senso Ghirri, “rappresenta sempre meno un processo di tipo conoscitivo [...] che offre delle risposte, ma rimane un linguaggio per porre delle domande sul mondo” (Ghirri 2010).

In “What Pictures Want?” (1996) W.J.T. Mitchell ha scritto che quello che vogliono davvero le immagini è semplicemente che si chieda loro che cosa desiderino.<sup>19</sup> Lo stesso vale per i luoghi di Ghirri, Berger e Celati; la loro è una poetica dello spazio della “traccia” e del “richiamo”:

Quello che possiamo fare è invocare le cose perché vengano a noi con i loro racconti. Le parole sono richiami per chiamare le cose: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci. (Celati 1989, 138).

---

<sup>19</sup> “What pictures want in the last instance, then, is simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all” (Mitchell 1996, 82).

## Nella nebbia

Geoff Dyer ha scritto che ogni scatto di Ghirri assomiglia al “fotogramma di un sogno”.<sup>20</sup> Negli ultimi anni, uno dei motivi più ricorrenti nelle sue fotografie divenne la nebbia. Umberto Eco ha scritto che la nebbia sarebbe in fondo una forma di protezione, e volerne uscire un desiderio sciocco e pericoloso (Ceserani-Eco 2009). Forse esagerava, ma certo per Ghirri la nebbia era un modo di riflettere sulla soglia tra visibile e invisibile, sui limiti della rappresentabilità e della conoscibilità del reale, su ciò che è proprio dell’uomo e su ciò che invece lo trascende.

Del resto, è proprio la nebbia, in quanto ostacolo al visibile, che fa capire il senso della luce, ed “è la luce” scriveva Ghirri (1989a, 84), “la sostanza reale che dà forma alle immagini [...], il mio *genius loci*”.<sup>21</sup>

Ha scritto William Blake (2008 [1790], 39): “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite”, se le porte della percezione fossero purificate, tutto apparirebbe all’uomo come in effetti è, infinito. Dicono che fosse la frase preferita di Ghirri.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “This is what a still from a dream might look like”, ha scritto in *White Sands* (2016), riferendosi in particolare a *Salzburg, 1977*, una fotografia di Ghirri in cui si vede la porta di un campo da calcio.

<sup>21</sup> “L’inexactitude n’est nullement une approximation, c’est au contraire le passage exact de ce qui se fait” (Deleuze-Guattari 1976, 60).

<sup>22</sup> La si legge ad esempio in “Atlante” (1973), poi in Ghirri 1997, 30.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. 1978. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- AJELLO, E. 2009. "Gianni Celati e Luigi Ghirri. Un certo uso dello sguardo." In L. Rorato, M. Spunta (eds.). *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, 241-259. Lampeter: Edwin Mellen Press.
- AMIGONI, F. 2008a. "Gli strani grovigli del vedere: Luigi Ghirri e Gianni Celati." In S. Albertazzi, F. Amigoni (eds.). *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, 107-124. Roma: Meltemi.
- . 2008b. "Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati." *Intersezioni* 38/1: 81-109.
- BARTHES, R. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil.
- BELPOLITI, M. 1996 *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.
- . 2003. "Luigi Ghirri. Quasi niente." In *Doppio zero. Una mappa portatile della contemporaneità*, 247-250. Torino: Einaudi.
- BELPOLITI, M., SIRONI, M. (eds.). 2008. "Gianni Celati." *Riga* 28.
- BERGER, J. 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- BERGER, J., MOHR, J. 1982. *Another Way of Telling*. New York: Pantheon.
- BLAKE, W. 2008 [1793]. *The Marriage of Heaven and Hell*. In *The Complete Poetry and Prose*, ed. by D.V. Erdman. Berkeley (Cal.): University of California Press.
- BLANCHOT, M. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- . 1969. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- BONINI, G. 1981. "L'ambiguità e la molteplicità del reale - Luigi Ghirri." *Progresso fotografico* 88/3: 19-42.
- (ed.). 1982. *Luoghi dell'immaginario. Momenti della fotografia italiana contemporanea*. Mantova: Publi-Paolini.
- BOURDIEU, P. et al. 1965. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- CALVINO, I. 1955. "La follia nel mirino." *Il contemporaneo* II, 18.
- . 1983. *Palomar*. Torino: Einaudi.
- CELATI, G. 1984a. "Verso la foce (Reportage, per un amico fotografo)." In L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (eds.). *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante, 20-35.
- . 1984b. "Finzioni a cui credere." *Alfabeta* 67: 13.
- . 1985. *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli.
- . 1987. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano: Feltrinelli.
- . 1989. *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli.
- . 2008. "Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo." In M. Belpoliti, M. Sironi (eds.), "Gianni Celati." *Riga* 28: 126-135.
- CERTEAU M. DE (1980), *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*. Paris: Union Générale d'éditions.
- CESERANI, R., ECO, U. 2009. *Nebbia*. Torino: Einaudi.
- COMETA, M. 2012. *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*. Palermo: Edizioni di Passaggio.
- COSTANTINI, P. 1986. "Dall'interno all'esterno: la fotografia di Luigi Ghirri." *Fotologia* 6.
- DYER, G. 2016. *White Sands: Experiences from the Outside World*. New York: Pantheon Books.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1976. *Rhizome*. Paris: Minuit.

- GHIRRI, L. 1978. *Kodachrome*. Milano: Punto e Virgola.
- . 1989a. *Paesaggio italiano / Italian Landscape*. Milano: Electa.
- . 1989b. *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*. Milano: Feltrinelli.
- . 1997. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte. Torino: Sei.
- . 2010. *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri, P. Barbaro. Macerata: Quidlibet.
- GHIRRI, L., LEONE G., VELATI, E. (cur.). 1984. *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante.
- GHIRRI, P. (ed.) 1998. *Luigi Ghirri. Polaroid. L'opera completa 1979-1983*. Milano: Baldini-Castoldi.
- . (ed.) 2004. *Luigi Ghirri. Still-Life*. Milano: Baldini-Castoldi-Dalai.
- GUADAGNINI, W. (cur.). 1997. *La scuola emiliana di fotografia*. Modena: Galleria Civica.
- (cur.). 1997. *Viaggio in Emilia Romagna. Fotografie di Luigi Ghirri*. Bologna: Grafis.
- JAMESON, F. 1991. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- MITCHELL, W.J.T. 1996. "What do Pictures Really Want?" *October* 77: 71-82.
- . 2002. "Showing Seeing." *Journal of Visual Culture* 1/2: 165-181.
- MUSSINI, M. 2001. *Luigi Ghirri*. Milano: Motta.
- NORBERG-SCHULZ, C. 1979. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa.
- NURIDSANY, M. 1978. "Inventer la réalité." *Le Figaro* 31/10.
- O'ROURKE, K. 2013. *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- QUINTAVALLE, A.C. 1984. "Viaggio in Italia. Appunti." In L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (cur.). *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante, 7-35.
- PEREC, G. 1989 [1973]. "Approches de quoi?" In *L'Infra-ordinaire*. Paris: Seuil.
- PESSOA, F. 2010 [1982]. *Livro do Desassossego*. Ed. de J. Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SACKS, O. 1993. "To See and Not See: A Neurologist's Notebook." *The New Yorker*, May 10: 59-73.
- SIRONI, M. 2004. *Geografie del narrare*. Reggio Emilia: Diabasis.
- SPUNTA, M. 2006. "Ghirri, Celati e lo 'spazio di affezione'." *Il lettore di provincia* 123-124: 27-39.
- . 2017. "Narrating the Experience of Place: Luigi Ghirri and Literature". In M. Spunta, J. Benci (eds.). *Luigi Ghirri and the Photography of Place: Interdisciplinary Perspectives*, 199-224. Oxford: Lang.
- SPUNTA, M., BENCI, J. (eds.). 2017. *Luigi Ghirri and the Photography of Place: Interdisciplinary Perspectives*. Oxford: Lang.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*. New York: Farrar-Straus-Giroux.
- TURRI, E. 1974. *Antropologia del paesaggio*. Milano: Edizioni di comunità.
- VACCARI, F., TARAMELLI, E. (cur.). 1983. *Luigi Ghirri*. Milano: Fabbri.
- VALTORTA, R. (cur.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. Torino: Einaudi.
- (cur.). 2014. *Racconti dal paesaggio*. Milano: Lupetti.
- VERDICCHIO, P. 2015. "Italo Calvino, Gianni Celati and Photography as Literary Art." In G. Alù, N. Pedri (eds.). *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*, 51-69. Toronto: Toronto University Press.





# PERCORSI

## BORDERS OF THE VISIBLE

History, Memory, Postmemory



JENS BROCKMEIER

## ARTE E VITA, VITA E MORTE

**ABSTRACT:** In 2011, the American-Canadian writer Anne Carson published an unusual work she called *Nox*. *Nox* is a book based on a collection of texts, notes, and photographs of material mementos—postcards, letters, images—that Carson put together and glued into a notebook to remember her brother who had died shortly before. In this essay, I offer a reading of this memory book as a mental representation of absence: the absence of a person who the more he is remembered the more he is lost. But it also is a representation of the absence of many aspects of the life of the author herself, the life she lived with her brother and, even more, the life she lived without him. *Nox* is a work of art, but it also reflects a mind in mourning under real, nonfictional conditions. A hybrid of art and death, *Nox* gives a form to the simultaneity of presence and absence, words and images, past and present, characteristic of all our attempts to understand human life.

**KEYWORDS:** Memory, Autobiography, Fiction and Nonfiction, Words and Images, Catullo.

Platone, nel tentativo di buttare i poeti fuori dalla Repubblica, mostrò un'antesignana forma di sfiducia nei confronti dell'arte e della letteratura. Secondo Platone, il punto di vista e il pensiero degli artisti avevano un certo rilievo se si parlava di grandi imprese creative, come l'*Odissea* di Omero, che erano però pericolose nella vita reale. Gli artisti immaginano e inventano cose, o almeno questo ci si aspetta da loro; ma nell'arena della vita sociale è proprio questo a renderli inaffidabili. Platone, un conservatore moralista, preferiva un codice di verità e sincerità. Politicamente parlando era un uomo di legge e ordine, non di fantasia e finzione; insisteva sulle rappresentazioni vere e non sull'invenzione e sull'interpretazione.

Per dirla in un altro modo, i filosofi greci consideravano gli artisti come un rischio perché non credevano nell'idea dell'*art pour l'art*, secondo la quale il valore autentico dell'arte si esprime soltanto all'interno del mondo dell'arte. E su questo Platone aveva senz'altro ragione. Dopotutto sappiamo che l'*art pour l'art* non ha mai funzionato. L'arte ha sempre avuto un'enorme influenza non solo sul mondo artistico ma sull'intera umanità. È connessa troppo intimamente alle trame della vita quotidiana; in un modo o nell'altro, tocca chiunque. Lo fa – e l'ha sempre fatto, dai tempi

della Repubblica di Platone fino ai giorni nostri – perché gli artisti sono, chiaramente, non solo artisti ma anche comuni esseri umani. Hanno problemi con le mogli, devono pagare le bollette e si lamentano per il mal di schiena. È vero che l'arte imita la vita, ma è ancor più vero che la vita imita l'arte, per dirla con Oscar Wilde. Voglio spiegare quest'idea esaminando prima l'interazione tra vita e arte quando cerchiamo di comprendere le nostre vite raccontandole, o, come direbbero alcuni, narrandole. Le narrazioni personali e autobiografiche sono terreno fertile per lo studio di questa dinamica; segnano un territorio in cui è impossibile scindere la nostra comprensione quotidiana della vita dall'influenza che l'arte, in particolare la letteratura e il cinema, hanno su di essa.

Un'importante fonte di motivazione per gli esseri umani, artisti e non, per comprendere le loro vite e attraverso le loro vite comprendere loro stessi, sono le difficoltà e la sofferenza – e il tentativo di affrontarle. Situazioni difficili, conflitti, crisi mentali e fisiche si sono sempre rivelate occasioni per comprendere il proprio essere nel mondo; sono molle che stimolano a vedersi in una nuova luce, e a ri-narrare le storie che costituiscono quella che chiamiamo la nostra identità. È chiaro che non esiste l'identità narrativa al singolare, anche se è un individuo singolo che narra la sua storia. Vi è in gioco un insieme di narrazioni, grandi e piccole, definite e indefinite. La loro apertura è dovuta al fatto che esse sono narrate dal singolo e dagli altri; sono parte di una contorta struttura narrativa che non ha chiusura né conclusione, nemmeno quando la persona che è il fulcro di queste storie è morta.

Quando le persone riflettono sulla loro vita, la morte, che sia la loro o di qualcun altro, spesso ha un ruolo cruciale. Non è un caso che simili riflessioni e introspezioni profonde assumano una forma narrativa. La forma narrativa è infatti la nostra pratica linguistica più complessa, è una sintesi di tutte le risorse del linguaggio, ed è dunque estremamente adatta a vedersela con la complessità delle vite e della comprensione autobiografica del sé. Spesso i due processi sono collegati: la riflessione sulla vita e la morte di qualcuno è inevitabilmente connessa ai pensieri che si fanno sulla propria vita e sulla propria morte. Nella poesia di Pavese *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950), la morte compare come se arrivasse da lontano, per poi essere riconosciuta come una cosa molto personale e familiare, a tutti gli effetti una parte di noi stessi. Dunque, fatemi dare un'occhiata più da vicino a questa splendida e misteriosa qualità della narrazione: dispiegare la vita nella sua pienezza, includendo la morte, che Pavese ha descritto come parte della vita stessa. Potremmo citare, come punto di vista opposto, Wittgenstein, che nel *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) afferma che la morte non è un evento della vita.

La storia che voglio esaminare per afferrare meglio il senso di questo dispiegamento narrativo della vita inizia con una morte, la morte di un fratello. La storia è raccontata dalla sorella, Anne Carson, la poetessa canadese celebre scrittrice e penna sperimentale molto apprezzata; al contempo una sorella come molte altre. Carson ha pubblicato una ventina di libri come autrice. Tutti sono una miscela di poesia, prosa, traduzione e saggi filosofici (a volte la sua esplorazione comprende la fotografia, la grafica e il *collage*); tutti sono una miscela di fiction e non-fiction; hanno tutti come argomento le intricate trame della vita, compresa la sua, e il come queste vite si mescolino al linguaggio, alla letteratura e all'arte. In altre parole, Carson è la perfetta candidata per confermare la diffidenza di Platone.

### *Nox*: dispiegare una vita e affrontare una morte

Nel 2000, Carson apprese che suo fratello Michael era morto a Copenaghen. Quando la notizia giunse fino a lei, in Nord America, il funerale aveva già avuto luogo e le ceneri di Michael erano state gettate nel mare, come era successo vicino al castello di Elsinore, a nord di Copenaghen, durante i funerali di Amleto. Quando Carson apprese tutto questo, la lasciò sorpresa scoprire quanto poco sapesse sul fratello e sulla vita di lui, sebbene intuisse che tale lacuna non rifletteva e di certo non spiegava l'impatto che lui e la sua improvvisa morte avevano avuto su di lei. Vi furono alcune concise osservazioni da parte della vedova di Michael durante una telefonata interurbana, alcune foto di famiglia in bianco e nero, qualche cartolina di posti in cui era stato durante i suoi trentadue anni trascorsi all'estero e una nebbia densa di memorie personali. Unite a questo *mélange*, alcune immagini sbiadite che si mescolano ad altre, apparentemente più nitide, scene cruciali, eccezionali e banali, eventi inspiegabilmente sopravvissuti così a lungo; come il ricordo di Michael che spegne la sigaretta in una padella. C'era poi una sola lettera che lui aveva spedito a casa, "che sua madre, con il cuore a pezzi per la sparizione del figlio, lasciò in eredità ad Anne sul suo letto di morte" (x), come una delle cose più preziose che avesse posseduto.<sup>1</sup>

Carson, naturalmente, dev'essere stata colpita non solo dalla morte di quel fratello da lungo tempo lontano e dalle strane circostanze della sua morte, ma anche dalla mancanza di una chiara idea di chi fosse, che vita

---

<sup>1</sup> Tutti i numeri di pagina fra parentesi sono riferiti a Carson 2011. Si tratta spesso non di pagine ma di voci numerate (per es. "2.2.").

facesse, e di come la sua vita fosse rimasta connessa alle esistenze di entrambi, anche se l'aveva perso molto prima che morisse. Le memorie della vita di lui comunicavano in modo strano con le memorie del suo passato, avevano infatti un impatto su di esse. Decise di partire per Copenaghen per scoprire qualcosa di più e per tracciare i suoi ricordi di Michael, i sentimenti forti ad essi legati, per quanto confusi, così come le poche reliquie materiali, le fotografie, le cartoline e la lettera.

Carson prese questo miscuglio, vi aggiunse tutti gli ulteriori ricordi trovati nei cassetti della casa di famiglia e della sua mente, e li incollò insieme in un quaderno. Un quaderno unico nel suo genere, si può dire, dal momento che si presenta come un enorme foglio di carta ripiegato con precisione in una lunga striscia di pagine riposta in una scatola, una scatola dei ricordi simile a un oggetto narrativo sebaldiano. Quest'oggetto narrativo, poetico e visivo, fu poi riprodotto fotomeccanicamente, in una splendida foggia, e pubblicato in edizione limitata dall'editore newyorkese New Directions.



Fig. 1. *Nox* (fotografia dell'autore).

Sul retro della scatola leggiamo: “Quando mio fratello morì, costruì un epitaffio in forma di libro. Questo ne è la replica, la più simile che si possa realizzare”. Il libro si intitola *Nox*, che in latino significa notte. Come osserva Dan Chiasson (2010), benché il libro sia tecnicamente perfetto, la sua forma e il principio intorno a cui è costruito sono però strani e spiazzanti, vagamente simili a una fisarmonica. Esiste, infatti, uno specifico genere di “libri a fisarmonica”. Sono libri spesso fatti a mano; piegare un foglio di carta, prima su un lato e poi sull'altro, è uno dei modi più semplici per fare un libro senza rilegatura. Il risultato è una striscia o una banda di fogli concatenati che si presta alla rappresentazione di panorami,

collezioni, bestiari, libri di ricordi e almanacchi, ovvero elementi che non hanno uno scopo evidente o una struttura narrativa. Pertanto, è anche progettata per tenere insieme e visualizzare contemporaneamente memorie risalenti a periodi diversi della vita, se si condivide la nozione aperta di tessuto narrativo di identità e vita a cui si faceva riferimento poc'anzi. Anziché ritrarre le caratteristiche, le personalità dei personaggi e il loro sviluppo, questa configurazione permette la rappresentazione simultanea dei diversi episodi, temi, argomenti e forme che può prendere il coinvolgimento affettivo, senza imporre necessariamente su di essi una struttura onnicomprensiva di significato. Secondo Walter Benjamin, la "letteratura di panorama" emerge nel diciannovesimo secolo, simultaneamente alla forma architettonica del *passage* come genere e medium di una particolare percezione che include l'osservatore all'interno dello spazio pittorico (Kranz 2012).

Il libro a fisarmonica mette insieme, a livello spazio-temporale, visioni e aspetti differenti di una persona e della sua vita. Vecchie fotografie in bianco e nero di Michael da ragazzino, da solo sulla spiaggia; lo vediamo qualche anno dopo con la mamma e la sorella; la sua altalena vuota fotografata, forse, da qualche parte fra le une e le altre; unito a questo, dei pezzi scritti a mano, strappati da fogli di carta e francobolli vari, messi insieme come se qualcuno li avesse conservati per una collezione di francobolli ma senza metterli in un ordine riconoscibile.

*Nox* ripiega insieme tutti questi oggetti e i loro vari mondi. Disseminati tra questi materiali vi sono tentativi di creare una certa parvenza di coesione, di identificare *Gestalt* di significato in quella che altrimenti appare come una collezione di materiali e ricordi alla rinfusa:

Mio fratello fuggì nel 1978, anziché andare in prigione. Vagò per l'Europa e per l'India, cercando qualcosa, e ci mandava cartoline o regali di Natale senza mittente. Viaggiava con un passaporto falso e viveva sotto pseudonimi. Questo non è difficile da riorganizzare, ma è insieme irreparabile e impossibile da narrare in qualsivoglia *medium*. Non so come abbia preso quella decisione all'epoca. (2.2.).

C'è posto anche per le cianfrusaglie della vita, i pezzi rotti e le strane associazioni provocate da questi ultimi. Cosa può essere collegato allo schizzo giallo di un ginocchio? Qual è il significato di una torre barcollante composta da elementi astratti, fra i quali alcuni ritagli di fotografie? Troviamo anche una macchia di colore composta da differenti sfumature di rosso, accompagnata dalla didascalia "Se vuoi scrivere un'elegia inizia dal rossore" (non numerata). Chiaramente Carson non vuole perdere l'enigmaticità e la cripticità dei suoi ricordi, cosa che accade facilmente dato che i nostri ricordi pervengono a noi mai in forma grezza, ma uniti

alle loro interpretazioni, ovvero il nostro tentativo di dar loro un senso. *Nox* contiene anche le immagini e i frammenti di pensiero dell'autrice che spesso nascono sul momento, nel tentativo di ricordare qualcosa o qualcuno, e che poi spariscono quando troviamo quello che stavamo cercando o che abbiamo trovato senza che lo cercassimo. Queste immagini, colori, atmosfere spesso sfuggono alla classificazione e vanno oltre il linguaggio e il monitoraggio della coscienza, ma fanno sempre parte del flusso di coscienza (incluse le sue correnti inconsce) dal quale questa energia prende forma.

In *Nox*, come nelle sue prime opere, il fine ultimo di Carson non è mai stato quello di scrivere storie con una trama ben definita. Nemmeno quello di imporre il contorno di un'identità all'universo delle esperienze, temi, interessi che compongono la vita di una persona, né tanto meno ricostruire l'ordine temporale o sequenziale di una vita. L'interesse di Carson è quello di esplorare come le persone si sentono durante esperienze esistenziali umane quali l'amore o la perdita, o la morte di un fratello. È difficile dire quanto la sua attenzione investigativa, quasi forense possa essere un effetto o un sottoprodotto di una vita dedicata allo studio dei testi classici. I testi antichi si presentano tipicamente in frammenti, spesso estrapolati dal loro contesto. Il suo lavoro letterario echeggia di certo questo atteggiamento o abitudine mentale – qualcuno potrebbe chiamarla la *déformation professionnelle* del classicista – di tradurre e interpretare pezzi di testo, di narrazioni, memorie, vite vissute secoli e millenni fa e che possono rimanere enigmatiche, al di là di qualsiasi approccio:

Dato che le nostre conversazioni erano poche (mi telefonò forse 5 volte in 22 anni), studio le sue frasi, quelle che riesco a ricordarmi, come se mi fosse stato chiesto di tradurle. (8.1).

E se si cerca di capire il significato delle parole, il suono di queste parole è essenziale. È essenziale immaginare il suono della voce che le pronuncia, magari sussurrandole, strillandole o ingoiandole.

La sua voce era come la sua voce con qualcos'altro incrostato sopra, nero, denso... Si accese per un istante quando mi chiamò "testolina" (Allora testolina, hai accumulato un po' di saggezza?), poi tornò di nuovo oscura. Tutti gli anni e il tempo passato su di lui si misero a fluire in me, tutta quella storia. Che cos'è una voce? (5.2).

Alcune delle telefonate che Carson intrattenne col fratello sembrarono, all'improvviso, prendere la forma di una poesia tesa e amara:

Mamma è morta.  
Sì, credo di sì.



Ha sofferto molto a causa tua.

**Sì, anche questo è vero.**

Perché non ci hai scritto.

**Beh, mi era difficile.**

Sei malato.

**No.**

Lavori.

**Sì.**

Sei felice.

**No. Oh, no.**

### Tentativi raffazzonati

Lo sguardo di qualcuno la cui professione è decifrare frammenti è uno sguardo volto alla materialità del linguaggio, alla presenza fisica delle parole. Avvicinandosi alla ricerca nel campo della medicina narrativa, Rita Charon (2006) afferma che scrivere una storia significa materializzarla. Questo processo spesso implica un nuovo livello di riflessione, di consapevolezza del significato di ciò che viene articolato, in particolare se lo scrittore sta attraversando una profonda crisi, come una malattia o un trauma. Questo conferimento esplorativo di senso sembra celarsi dietro l'atto di comprendere cosa rappresenta *Nox*. Come poeta e come classicista, Carson ha tradotto Saffo, la poetessa greca di cui ci è pervenuta una sola poesia. “Nessuno studioso di Saffo”, commenta Chiasson (2010), “che sa come il suo lavoro ci sia arrivato su vecchi frammenti di papiro, su cocci di ceramiche, può isolare la poesia dal materiale su cui è stata impressa; materiale che forse fu bruciato, insudiciato, bagnato, macchiato o persino usato per avvolgere una mummia”. Chiasson propone di leggere *Nox* come il riflesso dei misteri di vite distanti ed elementari che sono – come le poesie – incomplete senza la nostra immaginazione, senza le nostre intuizioni. In questa visione possiamo comprendere lo straordinario oggetto narrativo chiamato *Nox* come tentativo intenzionalmente incompleto di farsi un'immagine della vita di suo fratello Michael, creando un libro di memorie che, benché chiuso in un contenitore sigillato o forse in un'urna, lascia tutto aperto: il mistero della sua morte improvvisa, l'enigma inspiegato della sua vita, il suo ruolo nella vita di Carson, la ragione per cui lei ha dimenticato così tante cose di lui. Quindi, si ha una scatola chiusa che lascia tutto aperto; per dirla con Chiasson, un “edificio costruito su tentativi raffazzonati”.

Visto in questo modo, l'interesse della sorella – poetessa e classicista – per i frammenti e le frammentazioni, non è un eccentrico *spleen* ma fa da eco al suo sforzo di fare i conti con la morte e la perdita. E c'è anche

qualcos'altro: il rimpianto. È quello che sente Carson per non aver conosciuto per nulla suo fratello, per non aver vissuto quella parte della sua vita per cui lui lottava. Questo rimorso si lega alla tormentata presa di coscienza del fatto che ora è troppo tardi. Ciò che rimane è il travaglio della comprensione autobiografica, una comprensione che include la vita dell'autrice e quella di Michael. Ovviamente, Carson è del tutto consapevole che questa non è la moderna, tradizionale maniera occidentale di concepire una vita e fare ipotesi sull'identità di una persona:

Vogliamo che le persone abbiano un centro, una storia, un resoconto che abbia senso. Vogliamo essere in grado di dire Lui ha fatto questo per Questo motivo. È una garanzia contro l'oblio. Ma lo è davvero? (3.3).

Il gioco tra la visione antica e moderna della vita e dell'identità sottostà all'intero progetto di Carson. A volte, la conoscenza, apparentemente antica, appare invece più moderna e psicologicamente avanzata, laddove l'idea del sé sostanziale, apparentemente moderna, che prende forma in una storia più o meno coerente, sembra antica.

Mentre stenta a dare un senso alla vita del fratello, Carson ripiega su ciò che un classicista sa fare bene: interpretare i frammenti dispersi di una vita e passarli al setaccio per ottenere un significato nascosto. La cornice di *Nox* è un commentario erudito, una ricerca filologica nel senso tradizionale del termine. Leggendo il libro vediamo due testi differenti. Se pieghiamo il libro in modo tale da ottenere due facciate, allora abbiamo, sulla pagina destra, la storia della vita e della morte di Michael e il modo in cui Carson se lo ricorda; sulla pagina sinistra – dove nei testi critici si trova il commento – troviamo un'elegia di Catullo, il poeta romano, che aveva a sua volta perso un fratello.

Non sappiamo nulla di quest'altro fratello, se non che, come Michael, era morto su una spiaggia lontana. Tutta la sua vita è intessuta nelle parole dell'elegia di Catullo. È solo abitando quest'elegia che possiamo farci un'idea di chi fosse il fratello di Catullo e cosa significasse per il poeta romano. All'inizio di *Nox* troviamo l'intero testo dell'elegia, *Catullo 101*, lievemente sfocato ma leggibile con un po' di attenzione. Queste parole vengono poi presentate, una per una, su tutte le pagine di sinistra in lingua originale, in latino, insieme a una schiera di possibili traduzioni e interpretazioni, com'è normale per le edizioni critiche di testi latini o greci. Più andiamo avanti nel testo, più dispieghiamo la fisarmonica e più si accumulano i commentari; più cose apprendiamo sulle enigmatiche vite dei fratelli di Catullo e di Carson, ma anche su loro stessi e le loro *memorie*. Non si può dire, tuttavia, che le identità degli individui che conducevano queste vite diventino più chiare e comprensibili. Al contrario, più cose

apprendiamo su di esse e più diventano indistinte. Alla fine del libro troviamo una versione dell'elegia di Catullo che risulta completamente cancellata ed è, a tutti gli effetti, inintelligibile.

### Tracce

È stato osservato che il dolore e quello che Freud chiama elaborazione del trauma sono sempre un processo autobiografico. *Nox* definisce uno spazio sperimentale all'interno del quale possiamo osservare tracce di tale processo, il processo autobiografico della mente in lutto. Come in molte opere d'arte moderne, questo dà origine a un laboratorio che indaga sì la realtà, ma ne crea al contempo un'altra, noncurante dei presunti confini tra la vita reale, fiction e non-fiction, azione e rappresentazione.

Avvicinandoci alla conclusione, ritornerei su un'altra idea che ho menzionato all'inizio. Quest'idea sfida la tradizionale concezione del sé autobiografico come soggetto autonomo, e il processo autobiografico come flusso di memoria autoreferenziale e autocontrollato. Ogni volta che racconto una storia sulla mia esperienza passata o presente, ogni volta che do forma a ciò che considero la mia vita e la mia identità, mi ritrovo impelagato nelle storie degli altri: sia nelle storie sugli altri, che nelle storie degli altri su di me. Questo ci può aiutare a capire perché il lavoro nel laboratorio artistico di Carson sia sempre rivolto al mischiarsi delle storie che non hanno un preciso inizio, né un mezzo e una fine (la quale era ritenuta, nel passato, il marchio stesso della narrazione). Non possiedono, di fatto, alcun ordine temporale (considerato un altro caposaldo essenziale della narrazione). Come abbiamo visto, la forma a fisarmonica mette in mostra uno spazio panoramico di episodi, parole e temi, un'arena di simultaneità che ignora del tutto le cose "esterne", come la trama narrativa e la sequenza temporale. E c'è di più: le storie evocate dalle fotografie di Anne e Michael non hanno un personaggio né un narratore. Infatti, come sarebbe questo possibile? Sono raccolte insieme perché ricordano un'infanzia comune, l'infanzia di due fratelli, una storia condivisa di memorie.

Nella vita di tutti noi ci sono diverse trame (e spesso diversi personaggi o diversi sé) che si mescolano inestricabilmente alle trame degli altri: parenti, amici, amanti, colleghi, nemici, incontri casuali e sconosciuti. Alcune di queste trame possono iniziare in un punto e poi indebolirsi, perdersi, e farsi via via più indecifrabili. Quando si guarda indietro tentando di identificare dove iniziano o finiscono – quando e dove, per esempio, il fratello di Carson ha iniziato ad allontanarsi dalla sua vita,

quando lei ha cominciato a notarlo e a percepire tutto questo come una perdita – ci accorgiamo che è uno sforzo vano. “Ora, niente nella vita reale ha valore di inizio narrativo”, scrive Paul Ricœur (1992 [1990], 160); “la memoria si perde nelle nebbie dell’infanzia; la mia nascita e, a maggior ragione, l’atto attraverso cui sono stato concepito, appartengono alla storia degli altri [...]. Quanto alla mia morte, essa sarà infine raccontata soltanto nel racconto di quelli che mi sopravviveranno; io mi avvio continuamente verso la mia morte e questo esclude che io la possa cogliere come una fine narrativa”.

Nel suo libro *Damaged Identities, Narrative Repair* (2001), Hilde Lindemann Nelson ha spiegato perché il concetto d’identità narrativa non si può basare sul modello della costruzione di una trama – la nozione di una struttura chiusa e unitaria di narrazione – quando si ha a che fare con la confusione delle vite reali. In altri termini, le vite umane sono troppo intricate e complesse per essere “messe in una struttura” narrativa, anche se vengono costantemente usati generi tradizionali e linee narrative per inquadrare gli eventi e le esperienze che scegliamo di narrare. Ma bisogna tenere a mente che vi sono molte più tecniche e forme narrative in grado di affrontare la questione di cosa significhi vivere una vita. Quando Lars-Christer Hydén ed io mettemmo insieme una raccolta di casi clinici e psicologici intitolata *Broken Narratives* (2008), scoprimmo che molte delle tecniche narrative che sembravano essere innovative, d’avanguardia, e poetiche, come in un lavoro come *Nox*, sono abbastanza comuni nelle storie di persone con seri problemi di salute e relative crisi, siano esse fisiche o mentali. Di fatto, forme di *storytelling* aperte, frammentate, non ortodosse sono diffuse tanto nello *storytelling* della vita quotidiana quanto nei testi letterari.<sup>2</sup>

Ciononostante, abbiamo indubbiamente bisogno di artisti e scrittori che sperimentino come Anne Carson. L’autrice condivide, chiaramente, quella particolare sensibilità per il romanzo e le modalità scomode di comprensione del sé che ha sempre portato gli artisti a espandere l’orizzonte della nostra immaginazione narrativa e poetica, ad ampliare il nostro senso del possibile. Lavori come *Nox* ci rendono consapevoli di abitare tutti uno spazio narrativo di sperimentazione ed esplorazione.

Le vite umane hanno sempre un lato confuso e rudimentale; sono piene di domande senza risposta. Una di queste appare predominante nell’opera di Carson, *Nox*, così come in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese: sperimentiamo la morte come parte della nostra vita oppure no? Sembra che entrambi gli autori diano una risposta ambigua: “Per tutti”,

---

<sup>2</sup> Ho discusso questo argomento più dettagliatamente altrove (vedi Brockmeier 2017).

scrive Pavese, “la morte ha uno sguardo”. Per Carson capire, o almeno tentare di capire, la morte del fratello significa mettere i suoi ricordi, quelli sulla vita di lui e sulla propria, e il legame tra essi, sotto scrutinio.

*Nox* è sia un’opera d’arte che una collezione di tracce di un processo psicologico fondamentale, atti di comprensione e incomprensione. I filosofi parlerebbero dell’ermeneutica degli atti di senso, atti attraverso i quali diamo senso e significato alle nostre esperienze. Come nelle tragedie antiche, ci avviciniamo agli eroi *in extremis*; stringendoci attorno a un’esperienza ci accorgiamo di restarne sempre più coinvolti fino a voler piangere in agonia assieme al coro, pur vedendo che la vita e il dolore per la morte di un fratello non sono straordinari risultati artistici, bensì forme di comportamento umano comuni, anche se culturalmente molto specifiche. L’unicità di *Nox* sta nel suo trasformare le tracce ordinarie di questo comportamento in un’opera che esplora la vita e l’arte. Dimostra, in una sorta di scatola da scarpe, perché l’arte è sempre stata indispensabile per la comprensione della vita e della morte.

*Traduzione dall’inglese di Diana Osti*

**BIBLIOGRAFIA**

- BROCKMEIER, J. 2017. "Witnessing the Impact: 9/11 in Everyday and Literary Stories." In B. Schiff, A.E. McKim, S. Patron (eds.). *Life and Narrative*, 283-292. Oxford-New York: Oxford University Press.
- CARSON, A. 2010. *Nox*. New York: New Directions 2010.
- CHARON, R. 2006. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. New York: Oxford University Press.
- CHIASSON, D. 2010. "The Unfolding Elegy." *The New York Review of Books* 14/10: <http://www.nybooks.com/articles/2010/10/14/unfolding-elegy/> 2010.
- HYDÉN, L.-C., BROCKMEIER, J. (eds.). 2008. *Health, Illness and Culture: Broken Narratives*. New York: Routledge.
- KRANZ, I. 2012. "Medium und Genre. Panoramatische Literatur als historiographisches Material in Walter Benjamins Passagenarbeit." In N. Preiss, V. Stiénon (éds.), "Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du panoramique." *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 8: 27-41.
- LINDEMANN NELSON, H. 2001. *Damaged Identities, Narrative Repair*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- PAVESE, C. 1951. *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi.
- RICŒUR, P. 1992 [1990]. *Sé come un altro*. Milano: Jaca Book.

CHIARA NANNICINI STREITBERGER

# LA PHOTOGRAPHIE DANS LES TÉMOIGNAGES DE DÉPORTATION

**ABSTRACT:** It is well-known that photography is absent from the testimonial literature of the survivors of concentration camps, for it was strictly forbidden to take pictures of their imprisonment. As a result, publishers and authors tend to use photographic images of the time before and after, including them as annexes to the book. In these cases, photography seems to maintain its important function of authenticating and objectifying individual testimony. The article will explore the uses of the photographs, the categories of the chosen pictures, and the interaction between photography and text, in order to understand the functions of this practice. Finally, some significant cases of testimonies, in which images are absent, will be discussed to show how the word itself takes over the function of authentic illustration.

**KEYWORDS:** Testimony, Deportation, Concentration Camps, Word and Image, Remembering.

Dans ma recherche sur la littérature de déportation, je me suis souvent confrontée à la notion de la photographie : si l'œil de la caméra est par définition absent dans le vécu des camps – comme l'a bien écrit Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, en prenant en considération l'exception qui confirme la règle –, il est vrai que les témoins-narrateurs vont remplir autrement la lacune laissée par l'image. En commençant par les images des disparus – sauvées par la mémoire des rescapés –, en passant par les instantanés d'autres camps et d'autres victimes qui fonctionnent d'ersatz à l'image liée à l'expérience du narrateur, pour arriver enfin aux photographies manquantes mais intégrées dans le récit par le biais de descriptions, on se rendra compte à quel point la photographie est finalement loin d'être totalement absente de ce genre à part entière que l'on appelle aujourd'hui « la littérature de déportation ». En puisant à quelques exemples empruntés au riche corpus de témoignages italo-français, je voudrais analyser ici la manière dont les textes parviennent à présenter et à contextualiser une documentation photographique malgré tout.

## Les photographies collectives

Dans son livre *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman écrit : « la photographie manifeste [...] une aptitude particulière [...] à enrayer les plus farouches volontés de disparition » (Didi-Huberman 2003, 34-35). Avant de procéder à l'analyse des « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer » qui font l'objet de son essai, le philosophe rappelle l'interdiction nazie de photographier. La photographie était strictement interdite, en effet, aussi bien lors des massacres perpétrés par les *Einsatzgruppen* dans l'Europe de l'Est (1941) qu'à l'intérieur des camps de concentration et d'anéantissement, en Pologne, en Allemagne, en Autriche. Si l'interdiction '*Fotografieren verboten !*' est éparpillée dans le camp par le biais d'affiches et constamment relayée dans les documents des SS, la raison de l'interdiction n'y figure pas toujours. Il est clair que les autorités nazies, Himmler *in primis*, souhaitaient que les massacres restent un secret d'état et cela, malgré les quelques transgresseurs ayant pris des images photographiques, en contournant l'interdiction.

L'interdiction totale de photographier se rattache aux efforts d'effacement aussi bien des massacres que des lieux où ils se sont déroulés, comme les camps de Sobibor, Treblinka et Majdanek. Ces efforts ont été menés jusqu'à l'excès : rouvrir les fosses et brûler les cadavres, raser les bâtiments, enlever les rails, planter des arbres ou des forêts entières, dans le seul but de tout effacer, de cacher les moindres traces. On le sait désormais (grâce au travail des historiens et, pour le grand public, grâce au documentaire de Claude Lanzmann)<sup>1</sup> : la volonté d'effacer les preuves entend anéantir la trace du massacre, un anéantissement qui dépasse le concept d'oubli - le fait d'oublier implique encore l'existence d'un fait, qui est devenu un souvenir - pour revenir au néant, néant prétendu, évidemment, dont profitent les négationnistes. Je rappelle d'ailleurs en passant que c'est le mot « néant », qui est contenu dans le terme original de *Vernichtungslager*, « camp d'anéantissement » non celui d'*extermination* ou de *sterminio*, que l'on trouve dans les traductions française et italienne. Le massacre visait à l'anéantissement total : aucune mémoire du massacre ne pouvait persister. Dans cette obsession d'anéantir, seule la photographie, dans son pouvoir de fixer les faits dans le *hic et nunc*, demeurait un danger pour les bourreaux - car les souvenirs des témoins n'étaient pas à craindre dans leur logique : parce qu'on envisageait leur destruction, et parce que tout témoignage doit d'abord être exprimé, puis écouté, avant d'être cru. La photographie, en revanche, peut révéler, montrer, documenter, dénoncer.

<sup>1</sup> *Shoah*, dir. C. Lanzmann, France 1985.



L'essai bien connu de Susan Sontag, *Sur la photographie*, aborde la question dans ses termes :

Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'authentique à ce que la photo montre existe ou a existé réellement. (Sontag 2000, 18).<sup>2</sup>

Dans *La Chambre claire* Roland Barthes revient à plusieurs reprises sur le sujet, qu'il résume par la notion du « ça a été » (1980, 120-121). La photographie est d'autant plus dangereuse qu'une autre forme d'illustration graphique ou artistique, qu'elle est caractérisée par une grande facilité de diffusion et de reproductibilité – Walter Benjamin *docet*.

Pour revenir aux quatre instantanées prises par le membre inconnu du *Sonderkommando* d'Auschwitz, au péril de sa vie, elles constituent certainement des documents rarissimes, précieux et étonnants dans leur force d'expression, Didi-Huberman a raison. Elles documentent des phases du massacre jamais documentées auparavant,<sup>3</sup> car, même s'il y a eu des transgressions à l'interdiction de photographier (seulement de la part des SS, bien entendu), elles n'ont jamais concerné les chambres à gaz et les crématoires des camps d'extermination, si bien que ces photographies extraordinaires ont acquis à juste titre le statut de documentation historique incontournable. Ces quatre instantanées analysées par Didi-Huberman sont donc les premières photos qu'il faut rappeler par importance, même si leur existence a été découverte très tard, lorsque bon nombre de témoins avaient déjà rédigé leur récit ou délivré leur témoignage oralement, en souffrant de la difficulté de se faire écouter et même croire (rappelons en passant le cauchemar de Primo Levi).<sup>4</sup>

Il existe ensuite les photographies prises à la libération des camps, par les armées de libération, les Russes et les Américains. Pour ces derniers, surtout, il s'agit d'une documentation organisée, détaillée, bien connue, qui a fait le tour du monde. Telle une référence historique et iconique incontournable, elle est souvent connue et utilisée par les témoins directs, comme on aura l'occasion de voir. Le reportage photographique de Lee Miller en témoigne, pour les camps de Buchenwald et de Dachau, ainsi que d'autres plus récents.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Cf. également l'essai : Rouille 2005.

<sup>3</sup> On s'en souviendra, les quatre photos documentent la course des femmes nues, poussées vers le crématoire, la crémation des corps gazés dans les fosses d'incinération à l'air libre, dans leur action *in fieri*, Didi-Huberman 2003, pp. 24-27.

<sup>4</sup> Levi 1987 [1947; 1958], 34.

<sup>5</sup> La bibliographie sur Lee Miller est très riche. Cf. par exemple : Penrose 1994. Pour des reportages photographiques plus récents, cf. Reinartz 1994 ; Schwab 2003.

Après la fuite des SS et la libération des camps, la photographie reprend tout naturellement son rôle de documentation, son « rôle indiciel », peu importe que les photographes soient des professionnels au service des troupes alliées ou des membres de la population civile ayant découvert les victimes des marches de la mort sur les routes d'Europe, ou les fosses communes éparpillées partout. Ces images ont bouleversé le monde entier, en révélant l'entité du massacre<sup>6</sup>. Pourtant, en montrant les victimes innombrables de ce massacre, elles restent essentiellement collectives.

Ces images du crime de masse ne prennent pas en considération les victimes individuelles, mais leur ensemble. Quant aux survivants, également montrés en grande quantité sur les clichés, ils se ressemblent tous dans leur aspect souffrant et décharné. L'œil du photographe semble insister sur l'absence de particularités propres à chacun, tandis que la légende ne renseigne ni sur leur identité (nom, nationalité, langue, fonction) ni sur son sort (est-il mort, a-t-il survécu ?). Lorsqu'un rescapé se trouve au premier plan de la photo, très visible à l'œil de l'observateur, il pourrait même être reconnu, ou du moins perçu dans son identité individuelle, mais ce n'est pas le but de la photographie. La victime y figure en tant que victime en général, elle représente la quintessence de la victime, éternisée par l'objectif sur le lieu de sa détresse, dans le camp, à côté d'autres camarades identiques. Les témoins se reconnaissent dans la dimension collective de ces clichés, certes, mais pas individuellement.

Lorsqu'un rescapé se reconnaît sur des photos qui sont désormais de domaine public – ça peut arriver, même si rarement – il les regarde d'une manière très différente des autres, en étant l'objet de la photo. Mais au lieu de s'appropriier l'image, il ressent l'exigence de la renvoyer à l'archive historico-documentaire dont elle vient, qui lui donne ce statut véridique et incontestable dont il a besoin pour son témoignage. Le reflex sera donc de la remettre aux archives ou à la presse.

Un témoin du *corpus* relatif au camp de concentration de Flossenbürg, que j'ai eu l'occasion d'étudier ailleurs (Nannicini Streitberger 2017), s'est reconnu dans l'une photo de Dachau parmi les plus célèbres, sans doute, du répertoire : celle qui montre des *Häftlinge* allongés dans les couchages de leur baraque, prostrés après l'exténuante marche de la mort.<sup>7</sup> Au premier plan, un homme débout dans le couloir regarde vers l'objectif. Il est si maigre qu'il semble témoigner, à lui seul, de la faim et de l'épuisement de tous les autres. Italo Geloni, le rescapé italien qui s'est reconnu dans la photo, y apparaît couché comme les autres. On le reconnaît facilement car il est le

<sup>6</sup> Sur le thème de la photographie comme documentation historique sur les camps, cf. Chare 2011.

<sup>7</sup> L'un des hommes serait d'ailleurs Elie Wiesel.

seul à ne pas regarder l'objectif. La photo en question est insérée dans son livre (Geloni 2001, 37) avec une flèche blanche qui indique le témoin et une légende qui l'explique. Le fait d'apparaître dans cette image universellement connue est tellement important, pour Geloni, qu'il ne peut s'empêcher d'y faire allusion dans le récit de sa déportation :

Je me rappelle aussi que, pendant ces jours, je parvins à entrer dans le "secrétariat" du camp, pour rechercher une photo qui avait été prise par les SS à l'intérieur de notre Stube, où j'apparais allongé dans ma couchette. Je ne sais pas comment, je pus la retrouver (en rentrant en Italie, je l'ai envoyée à un journal). (Geloni 2001, 65, ma traduction).

Bien entendu, le cas de Geloni est plutôt isolé. La plupart des fois, la photographie de la libération du camp reste anonyme, sans oublier qu'il y a encore plus de camps, de moments et de lieux, qui ne disposent d'aucun reportage photographique. En d'autres termes, c'est comme si à cette surabondance d'images correspondait en réalité une pénurie d'images, comme l'a si bien écrit Philippe Mesnard :

Un réservoir de clichés se constitue. A peine la guerre terminée, le public est confronté à une surabondance d'images sur la réalité concentrationnaire diffusées par la presse, les actualités cinématographiques et lors d'expositions itinérantes. Surabondance due surtout à la répétition lancinante de quelques types d'images variant peu d'une photo à une autre (les charniers, les déportés cadavériques, quelques crucifiés, des suicidés sur les barbelés...). Répétition qui suscitait une indignation morale mais dont la violence demeurait incompréhensible faute de cadre pour la penser. (Mesnard 2007, 71-72).

Mesnard a bien raison d'affirmer que « les masses de civils victimes des malheurs et des brutalités de la guerre ont tardé à acquérir une visibilité », même si cela paraît paradoxal. La grande quantité de clichés photographiques qui accompagne de nombreux témoignages des rescapés des camps me semble prouver leur nécessité d'avoir une visibilité, aussi bien individuelle que collective. J'aimerais y regarder de plus près.

### A la recherche d'une image

Un rescapé qui, après avoir été sauvé, soigné et rapatrié, décide d'écrire l'histoire de son martyre, parfois aussitôt après son retour (les premiers récits datent des années 1946-47, même s'ils n'ont pas touché le grand public) a un besoin impérieux d'images qui puissent corroborer son témoignage – des images photographiques, au mieux, en raison de leur fonction documentaire universellement acceptée. On constate une grande

quantité d'annexes photographiques glissées entre les pages des livres, pour les témoignages de déportation du corpus italien et français. Ce phénomène qui relève d'une démarche éditoriale courante, ne dépend pas de l'époque, puisque le matériel photographique censé *illustrer* le récit fait son apparition dès la fin des années 1940. Je me suis donc plutôt penchée sur le choix et la nature des photos qui constituent ce réservoir iconique.

Puisque les images photographiques qui montrent le témoin détenu dans le camp *pendant* la période de ses souffrances n'existent pas et ne peuvent exister par définition, il fallait donc trouver une autre solution; soit s'appuyer sur les clichés photographiques à la disposition du rescapé qui remontent au temps avant et après l'arrestation; soit renvoyer aux reportages photographiques de la libération – référence collective absolue – qui fournissent une illustration indirecte à son histoire également; soit créer soi-même des dessins et des peintures qui illustrent les images surgissant de sa mémoire; ou encore se passer complètement d'images, et charger l'écriture de fournir les descriptions visuelles du camp, des camarades et des épisodes précis.

La période d'internement étant forcément dépourvue d'images, la première tendance est celle de s'appuyer sur la documentation *avant* l'arrestation ou juste *après*. Les témoignages publiés chez des éditeurs officiels, surtout après les années 70, présentent une grande richesse d'annexes photographiques. Parmi celles-ci, on constate la présence immanquable du portrait du témoin, voire de plusieurs portraits photographiques précédant ou suivant la déportation. Dans le contraste entre les photos de l'avant et de l'après, certains détails sautent aux yeux de chaque observateur, comme la perte du poids, les cheveux rasés, l'air affaibli et maladif. Ces marques de souffrance perdurent même si la photographie, dans la plupart des cas, a été prise après la période de la première convalescence et après le retour à la maison. Mais le portrait photographique pris au retour de déportation est plus rare que le portrait photographique d'avant, ce qui s'explique aisément par les conditions difficiles de l'Après-guerre et l'état de santé des rescapés, qui ne peuvent pas toujours se permettre le loisir de poser pour un photographe. La photographie précédente la déportation, en revanche très fréquente, renseignera le lecteur sur le jeune âge du narrateur, sur son aspect sain et vigoureux, en contraste avec les images de l'après, qui font état d'une santé fragile et d'un épuisement physique important.<sup>8</sup> De plus, la photo de la jeunesse avant la

---

<sup>8</sup> Le contraste est bien visible dans Misul 1980 [1946], 9. Voir également Agosti 1987 [1960], 134, où le portrait après la libération est accompagné par la légende: « Dans l'habit religieux les marques des souffrances endurées sont encore plus visibles » (c'est moi qui traduis).

déportation correspond à l'âge de l'emprisonnement et permet au lecteur de visualiser le protagoniste du récit à travers ses péripéties. Voilà pourquoi elle s'affirme comme un vrai *Leitmotiv* dans les annexes iconiques du témoignage.<sup>9</sup>

Un autre élément récurrent dans les annexes est sans aucun doute la photo de famille, surtout si tout le noyau familial a été concerné par la déportation et la guerre (plus pour les déportés juifs, donc, que pour les déportés politiques). Lorsque des membres de la famille ont péri, le témoin renvoie à l'image photographique pour les montrer et les rappeler, en ouvrant une parenthèse descriptive indicielle.

La biographie de Simone Veil, qui consacre cinq pages aux photos de famille (à partir de p. 176), les évoque explicitement dès l'*incipit* de son livre :

Les photos conservées de mon enfance le prouvent : nous formions une famille heureuse. Nous voici, les quatre frères et sœurs, serrés autour de Maman ; quelle tendresse entre nous ! Sur d'autres photos, nous jouons sur la plage de Nice, nous fixons l'objectif dans le jardin de notre maison de vacances à La Ciotat, nous rions aux éclats, mes sœurs et moi, lors d'un camp d'éclaireuses... (Veil 2007, 11).

On voit bien que les photographies de famille sont pour Veil le point de départ du mécanisme de reconstitution autobiographique, comme si les souvenirs en jaillissaient directement. La description prend l'allure d'une véritable *ekphrasis* narrative, tandis que la narratrice emploie le déictique « nous voici » faisant allusion à l'image photographique réelle, que le lecteur trouve en effet au milieu du livre.

La photographie tirée de l'album familial, correspondant à la période de bonheur avant le désastre (j'emprunte le terme de « bonheur » à la légende qui accompagne une photo dans le livre d'Henri Kichka),<sup>10</sup> joue une fonction commémorative à l'intérieur du livre. Faute de sépulture familiale, le livre-témoignage remplace le mausolée, qui se construit petit à petit par le biais du texte et des images, une sorte d'hommage *post mortem* qui aide le rescapé à faire le deuil. Pour ce faire, néanmoins, la photo ne suffit pas : il faut que le récit donne une place importante aux membres de la famille.

Les photographies de famille sont souvent mises en valeur et choisies comme couverture de l'édition.<sup>11</sup> Dans d'autres couvertures, on a opté pour

<sup>9</sup> Quasiment tous les livres ayant une documentation photographique présentent au moins une photo de jeunesse : Bergamasco, Veil, Kichka, Bocchetta, Palant, Agosti, parmi d'autres.

<sup>10</sup> Henri Kichka écrit, dans la légende : « Le temps du bonheur », in *Une adolescence perdue dans la nuit des camps* (2002, 24).

<sup>11</sup> Les photos de famille en couverture se trouvent dans les volumes suivants : Kichka 2002 ; Sonnino 2006.

les portraits des témoins, en divisant même les portraits de l'avant et de l'après dans certains cas.<sup>12</sup>

Pour les images photographiques qui illustrent des moments de la vie après 1945, et qui sont également intégrées dans les annexes du livre, elles témoignent des moments disparates : les conférences, les remises de prix, les images de la famille qui montrent le bonheur reconstitué, les images professionnelles.<sup>13</sup> Parmi celles-ci, une espèce d'image est particulièrement récurrente : celle qui illustre retour dans le camp, lors de voyages personnels, des cérémonies officielles, des visites guidées avec des écoliers ou d'autres groupes de visiteur. La situation change selon si le personnage est connu (comme Simone Veil) ou pas, mais la photographie du retour dans le lieu est fréquente, et pour cause : c'est le seul moyen, pour la plupart des témoins, de réunir la personne à son lieu de souffrance, au moins *a posteriori*, puisque l'image de l'époque fait défaut. Si tout au long de la lecture le lecteur a dû faire un effort d'imagination pour voir le protagoniste sur les lieux, pour combler l'absence d'images réelles par ses images mentales, la photo de la visite du camp aura l'avantage de lui permettre de *localiser* la personne, malgré les changements inévitables d'époque, d'âge, de lieu. Une photo montre Henri qui allume une bougie à Auschwitz portant, sur sa tête, un bonnet de *Häftling* (Kichka 2002, 208).

Le deuxième usage de l'image réside dans le renvoi aux clichés photographiques collectifs, bien connus et reconnus par le lecteur, et cela même lorsque ces images n'ont pas de liaison directe avec l'expérience du narrateur : un autre camp, une autre époque. Il est ainsi possible de trouver la photographie de l'évacuation du ghetto de Varsovie dans le livre d'un témoin juif italien ; ou l'image des femmes à Ravensbrück pour une rescapée qui n'a pas été déportée à Ravensbrück mais ailleurs ; ou encore les photos d'autres bourreaux, d'autres victimes, d'autres rafles que la sienne (Kichka 2002, 180). C'est ainsi que l'on trouve d'innombrables photos des camps, des wagons et quais de gare de déportation, des cadavres des victimes, mais aussi un squelette exposé au musée d'Auschwitz, une photo de Kramer sur les cadavres de Bergen Belsen, une photo d'Anne Frank, parmi d'autres (Misul 1980 [1946], 27, 32, 22). La référence à la photographie célèbre et officiellement reconnue comme « document historique » rassure le témoin

<sup>12</sup> Intéressant le choix de Palant 2010, qui présente les deux portraits de l'auteur, avant et après Auschwitz. Un choix similaire se trouve dans la quatrième de couverture, chez Kichka 2002. D'autres portraits, dont une photo de jeunesse, présente le livre de Simone Veil, tandis qu'une image de maturité, où le témoin est en train d'écrire, est choisie pour inaugurer le livre de Beccaria Rolfi 1996.

<sup>13</sup> On recense de très nombreux exemples de photos avec le but d'illustrer la réintégration du rescapé. Cf. par exemple les essais de Palant, Kichka, Veil, Agosti, etc.

sur sa crédibilité ainsi que sur l'effet émotionnel produit auprès du lecteur. La photographie officielle, aussitôt reconnue et acceptée, rend le livre-témoignage plus authentique, l'insère dans un réseau intertextuel bien plus vaste, le relie aux essais historiques (riches en images) en prenant les distances de la littérature fictionnelle. Bref, elle rend plus vrai.

Dans le livre de Piero Caleffi, rescapé de Mauthausen, seize photos documentant le massacre sont insérées au milieu du livre, l'une après l'autre, sans aucun texte d'accompagnement. Les origines sont très variées, on y reconnaît la photo de Buchenwald dont il était question auparavant, l'image du déporté devenu fou, parmi d'autres.<sup>14</sup> Dans plusieurs témoignages, des légendes accompagnent les images photographiques, comme c'est le cas de Gaetano Cantaluppi, de Goti Bauer, de Charles Palant.<sup>15</sup> Parfois ces légendes, sûrement écrites par l'auteur, présentent une forte emphase, qui contribue à relier ces scènes collectives au parcours individuels :

Buchenwald, avril 1945 : des civils allemands sont forcés de contempler les monceaux de cadavres. J'étais présent à ces scènes vengeresses. (Kichka 2002, 180).  
Chaque matin, à l'aube, j'apercevais d'autres camarades, rendus fous par le martyre journalier du travail et de la faim, foudroyés par la force mystérieuse des barbelés, dans la folle tentative de s'évader.<sup>16</sup>

Une possibilité ultérieure de combler les lacunes des photographies est celle qu'adoptent les témoins artistes, qui créent des images dessinées ou peintes et les insèrent dans leur livre. La photographie étant inutilisable pour illustrer les images de la mémoire, le dessin se prête particulièrement bien à cette tâche. Il n'est pas étonnant de constater l'énorme quantité de dessins sur les camps, dans d'innombrables styles et variantes, qui essaient de donner un aperçu visuel d'un fragment de l'ensemble, considéré comme unimaginable. Pour certains artistes, comme David Olère, Aldo Carpi et Vittore Bocchetta, on peut dire que l'art exprime une forme *pure* de témoignage, car elle dépasse l'écriture pour être une forme d'expression à part entière.

Une vaste bibliographie critique traite des artistes rescapés (Gervereau 2000).<sup>17</sup> Ce qui m'intéresse plus particulièrement est l'interaction entre le texte et le dessin : si le dessin est inséré dans les pages du texte et en

<sup>14</sup> Caleffi 1968, l'annexe est insérée entre la page 104 et 105.

<sup>15</sup> Bauer 1995, 29, 31, 35, etc. ; Cantaluppi 1995.

<sup>16</sup> C'est moi qui traduis : il s'agit de la légende qui côtoie une photo de cadavre sur l'enceinte du camp, in Da Prati 1946, page non numérotée insérée après p. 192.

<sup>17</sup> En abordant les œuvres d'art de la Shoah, Gervereau conçoit les catégories suivantes : dessins-illustrations, dessins-accumulations, dessins-récits, dessins-émotionnels, dessins-condensés.

illustrent des passages, par exemple. Le témoin pourra dresser le portrait d'un camarade disparu, reconstituer les lieux de son emprisonnement pour les montrer au lecteur de manière iconique, ou encore illustrer un épisode particulièrement poignant, décrit dans le texte et illustré par un dessin. Certains témoignages écrits sont agrées de dessins faits par le témoin lui-même, car personne d'autre n'a accès à sa mémoire visuelle. Le dessin présente l'énorme avantage, par rapport à la photographie, d'évoquer de manière iconique des moments perdus à jamais, en se pliant aux exigences fixées par l'écriture mémorielle. Le témoin choisit d'illustrer les éléments qu'il veut mettre en évidence car, on le sait bien, les images captent l'attention du lecteur bien plus vite qu'un récit. Il serait intéressant également d'analyser l'interaction très étroite de ces dessins d'auteur avec le texte, une forme inter-médiale de témoignage.

Deux exemples tiré du *corpus* italien sont assez clairs dans ce sens : le double portrait dressé par le témoin Sergio Rusich de' Moscati de son ami Pier Luigi Squadrani, assassiné pendant la Marche de la Mort, qui apparaît dans le dessin de l'auteur tout en étant protagoniste de l'épisode tragique raconté dans le récit de *Il mio diario* (Rusich de' Moscati 1991, 138); les nombreux dessins que Vittore Bocchetta, témoin-artiste, ajoute à son récit *Quinquennio infame*, notamment celui qui illustrent la « poêle humaine » formée par les détenus, pour se réchauffer quelque peu, lors de longs appels dans le froid :

Dehors, dehors ! Il y a une forte tempête de neige et nous sommes en septembre. L'Allemagne ne respecte même pas les saisons. Nous tremblons, et notre froid est plus froid que nos larmes, tandis que des glaçons se forment en-dessous de nos nez. Quelqu'un crie quelque chose que je ne saisis pas. Tels les bœufs musqués de l'Arctique, nous nous mettons en cercle, l'un sur l'autre. Les plus chanceux sont dans le centre, ceux qui arrivent plus tard abritent ceux qui sont arrivés plus tôt. Nous restons là, dehors, pendant deux heures, deux heures qui nous semblent deux siècles, et encore nous reste-t-il assez de force pour nous demander pourquoi. (Bocchetta 1995, 119, c'est moi qui traduis).

Là encore, le dessin intervient en correspondance de la description écrite, tel une illustration supplémentaire, graphique, conçue pour le lecteur et apportée *ad hoc*. A la différence des annexes photographiques disparates qu'on a pu voir auparavant, il est bien difficile, dans ces cas, de séparer le texte de l'image, les deux étant inextricablement liés.

Il nous reste quelques mots à dire sur la possibilité de se passer complètement du soutien photographique, en se remettant exclusivement à l'écriture. C'est le choix des témoins les plus importants, comme Primo Levi, David Rousset, Robert Antelme, Charlotte Delbo, Liana Millu, Boris Pahor et Jean Améry, ou encore Jorge Semprún, Imre Kertész, Lidia Beccaria Rolfi.



Etonnement, ces témoins conteurs et leurs éditeurs ont aboli (ou n'ont jamais conçu) l'usage de l'annexe photographique très utilisée par ailleurs. Sans l'appui des images, l'écriture se charge seule de passer le message, et laisse au lecteur la faculté de visualiser les scènes décrites. Pour ce faire, il faut que le texte puisse décrire de manière exhaustive ce que les yeux ne peuvent pas voir, bien sûr, mais il est vrai que la photographie serait superflue, voire préjudiciable et contre-productive, dans ces textes. Cela réside premièrement dans la nature de ces livres, qui s'éloignent plus de la chronique pour assumer une dimension gnomique de réflexion philosophico-existentielle, ce qui veut dire également que le parcours individuel est sublimé, afin d'obtenir un discours de plus grande envergure sur les déportés en général. De plus, dans leurs choix stylistiques, ces témoins-conteurs appliquent des procédés permettant de plonger dans la réalité concentrationnaire autrement que par le biais de l'image : l'usage très répandu du présent historique, maintes fois remarqué par la critique, la perspective intradiégétique de l'instance narratrice et, intéressant pour nous, des descriptions très visuelles, qu'on pourrait définir (peut-être à tort) photographiques, car l'auteur adopte le regard objectif de la caméra tout en insistant particulièrement sur l'aspect visuel de la scène.

Ce passage, tiré d'*Une connaissance inutile* de Charlotte Delbo, se prête bien à l'illustrer :

*Carmen se débat avec ses lacets qu'elle ne parvient pas à enfiler, et les godasses sont si grandes que si elle ne lace pas les ficelles, elle ne pourra pas faire un pas, c'est certain. Et c'est là que nous avons assisté à la scène la plus extraordinaire. Taube – Taube que nous avons vu envoyer des milliers de femmes aux gaz, que nous avons vu lancer son chien sur plusieurs des nôtres et les faire dévorer, que nous avons vu sortir son revolver et tirer sur les juives du block 15 parce qu'elles ne rentraient pas assez vite (comme si mille femmes pouvaient rentrer vite par une porte à un seul battant) un matin semblable à celui-ci – Taube qui nous faisait peur à l'aperçu de sa haute silhouette, Taube, le SS le plus cruel, s'il y avait un plus de la cruauté chez les SS – Taube s'agenouille devant Carmen et, avec son canif, retaille les bouts de lacets pour qu'ils passent dans les œillets. Il y réussit et se relève en disant doucement : « Gut. » Il nous aurait moins étonnées s'il nous avait conduites au block 25 qui est l'antichambre du crématoire. (Delbo 1970, 103).*

Le passage présente tous les caractères de la littérature de déportation qui n'est plus chronique mais qui demeure très visuelle : l'usage du présent historique (qui côtoie l'imparfait narratif), la description rapide des scènes, les sauts chronologiques, sans oublier les réflexions d'auteur qui surplombent les événements (sur les femmes du block 15, sur *la cruauté des SS*). Le passage n'a pas besoin d'illustration iconique. Au lecteur de visualiser le geste extraordinaire de Taube, il a tous les outils pour le faire.

A ce propos, je rappelle les notes d'Anne-Lise Stern sur ses souvenirs :

Mes souvenirs visuels étaient, jusqu'à peu, d'une précision photographique. De souvenirs auditifs, point. Je sais que ça criait tout le temps, mais je n'entends rien. Dans une note retrouvée, j'ai lu que dans la Schreibstube, à gauche, sur une sorte de buffet, il y avait un poste de radio qui déversait des chansons. J'arrive à la revoir. Mais je ne sais quelles chansons. (Stern 2004, 253).

La mémoire de quelques témoins serait donc très visuelle, photographique. Mais ce n'est pas tout. Ce que la mémoire peut voir et décrire par le biais du témoignage écrit, communique quelque chose que le document photographique en notre possession ne peut pas montrer, car il est par définition incomplet, lacunaire ou figé dans son historicité officielle. L'exemple tiré du témoignage de Charlotte Delbo illustre déjà très bien ce que Jorge Semprún énonce clairement dans un passage de *L'écriture ou la vie* :

Cependant, si les images des actualités confirment la vérité de l'expérience vécue [...], elles accentuaient en même temps, jusqu'à l'exaspération, la difficulté éprouvée à transmettre, à la rendre sinon transparente du moins communicable. Les images, en effet, en montrant l'horreur, la déchéance physique, le travail de la mort, étaient muettes. [...] Il aurait surtout fallu commenter les images, pour les déchiffrer, les inscrire non seulement dans un contexte historique mais dans une continuité de sentiments et d'émotions. Et ce commentaire, pour d'approcher le plus près possible de la vérité vécue, aurait dû être prononcé par les survivants eux-mêmes. (Semprún 1994, 261-262).<sup>18</sup>

C'est une belle conclusion, je pense, pour notre brève excursion dans ce sujet, qui résume bien les enjeux de la photographie pour la littérature de déportation. D'un côté, elles confirment la vérité historique, suscitent l'horreur auprès du spectateur (c'est pourquoi les témoins survivants moins conscients y font appel) mais, lorsqu'il s'agit de communiquer les sentiments et les émotions de l'expérience vécue, elles révèlent leurs limites, et s'avèrent hermétiques à la communication, stériles, ou du moins tributaires d'un commentaire humain qui puisse les raviver.

---

<sup>18</sup> Je signale par précision que l'auteur fait ici allusion à des images cinématographiques.

**BIBLIOGRAPHIE**

- AGOSTI, G. 1987 [1960]. *Nel lager vinse la bontà*. Milano: Artemide.
- AMERY, J. 1995 [1966]. *Par-delà le crime et le châtement*. Trad. F. Wuilmart, Paris: Actes Sud.
- BARTHES, R. 1980. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil.
- BAUER, G. 1995. "Una vita segnata." In *Voci dalla Shoah*. Firenze: La nuova Italia.
- BECCARIA ROLFI, L. 1996. *L'esile filo della memoria. Ravensbrück, 1945: un drammatico ritorno alla libertà*. Torino: Einaudi.
- BOCCHETTA, V. 1995. '40-'45. *Quinquennio infame*. Melegnano: Montedit.
- CALEFFI, P. 1968. *Si fa presto a dire fame*. Milano: Mursia.
- CANTALUPPI, G. 1995. *Flossenbürg. Ricordi di un generale deportato*, Milano: Mursia.
- CHARE, N. 2011. *Auschwitz and After Images: Abjection, Witnessing and Representation*, London-New York: Tauris.
- DA PRATI, P. 1946. *Il triangolo rosso del deportato politico n. 1067*. Milano: Gastaldi.
- DELBO, C. 1970. *Auschwitz et après. II, Une connaissance inutile*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- GELONI, I. 2001. *Ho fatto solo il mio dovere*, Pontedera: Baldecchi & Vivaldi.
- GERVEREAU, L. 2000. *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Seuil.
- KICHKA, H. 2002. *Une Adolescence perdue dans la nuit des camps*. Bruxelles: Luc Pire.
- LEVI, P. 1987 [1947 ; 1958]. *Si c'est un homme*. Paris: Juilliard.
- MESNARD, Ph. 2007. *Témoignage en résistance*. Paris: Stock.
- MISUL, F. 1980 [1946]. *Deportazione: il mio diario*. Livorno: Benvenuto & Cavaciocchi.
- NANNICINI STREITBERGER, C. 2017. "Ricordate compagni?". *Testimonianze dei reduci italiani dal Lager di Flossenbürg*. Firenze: Franco Cesati.
- PALANT, C. 2010. *Je crois au matin*. Paris: Manuscrit.
- PENROSE, A. 1994. *Lee Miller photographe et correspondante de guerre 1944-45*. Paris: Du May.
- REINARTZ, D. 1994. *Totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern*, Göttingen: Steidl.
- ROUILLE, A. 2005. *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
- RUSICH DE' MOSCATI, S. 1991. *Il mio diario. A vent'anni nei campi di concentramento nazisti. Flossenbürg 40301*. Fiesole: ECP.
- SCHWAB, E. 2003. *Allemagne, avril-mai 1945: Buchenwald, Leipzig, Dachau, Itter*. Paris: Centre Historique des Archives Nationales.
- SONNINO, P. 2006. *Questo è stato. Una famiglia italiana nei lager*. Milano: Saggiatore.
- SONTAG, S. 2000 [1977]. *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgois.
- STERN, A.-L. 2004. *Le Savoir-Déporté. Camps, Histoire, Psychanalyse*. Paris: Seuil.
- SEMPRUN, J. 1994. *L'Écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- VEIL, S. 2007. *Une Vie*. Paris: Stock.

**FILMOGRAPHIE**

*Shoah* (France 1985), dir. C. Lanzmann.



NOURIT MELCER-PADON

**ACTIVATING VISUAL IMAGINATION***Ida Fink's Tangible Narrative*

**ABSTRACT:** Ida Fink's short story "Traces" is a prime example of the conjuring power of a narrative that makes use of a photograph. Fink relies on the primacy given to the visual sense; in addition, she relies on a pervasive basic assumption regarding photography, namely that photos are faithful to the reality they capture, and correspondingly are endowed with a truth value. Yet the photo described by a witness to Nazi atrocities is perplexing: taken shortly after the murder of the village's Jews, it is almost completely empty, since the only visible signs of life are the footmarks they left on the snow. Fink nonetheless manages to use this photo in her narrative and turn the existence of the traces' owners into a tangible presence. Yet the testimony of the last survivor of the village is as fragile and problematic as the photograph is prone to manipulations. Both testimony and photograph perpetuate what cannot be seen, in a manoeuvre that reminds one of Jochen Gerz's "vanishing memorial," organically turning the invisible existence of the dead into cobble stones bearing the names of Jewish cemeteries upside down, so we may—or may not—be stepping on a replicated grave-stone. Both Gerz and Fink use barely visible traces as a constitutive middle ground for creator and reader / viewer, to demonstrate that the most powerful of visual capacities must be ceded to imagination.

**KEYWORDS:** Narrative Techniques, Photography, Imagination, Ida Fink, Holocaust, Memory, Public and Private Spaces.

The borders between photography and literature, once called space arts and time arts, have long been transgressed and the two mediums have cross-seminated each other in many ways. One striking example is Ida Fink's short story called "Traces" (Fink 1987, 135-137).

In this story, a Holocaust survivor is asked to look at a photograph and tell an unknown number of anonymous interlocutors whether she recognizes the place where it was taken. The survivor's words and the photograph we are looking at through her description bear very similar qualities and operate in parallel ways. Each medium is thus made to enhance and reverberate the qualities of the other.

Both photograph and narration are undermined from the onset. The photograph the survivor describes is discredited, since it is said to be of poor quality, merely a blurred copy of a photograph taken by a clumsy amateur. In a similar way, the survivor's words are disparaged when she admits that

“perhaps she has put it badly” (Fink 1987, 135) and misrepresented what can be seen in the photograph. She is a reluctant narrator, who soon pushes the photograph away, and claims: “I prefer not to be reminded” (Fink 1987, 135), attesting to the insufferable difficulty of putting the harrowing memory into words. Only when questioned again about details that led to the situation unwittingly disclosed in the photograph, does she agree to provide some more information and to look again at the photograph. Her “nearsighted eyes” (Fink 1987, 136) further undermine what she can see now; nonetheless, she does notice something she considers “very strange” (Fink 1987, 136), and which will become the focal point of both photograph and narrative.

The narrative and the photograph bear similar attributes as to their veracity. Even in our age of extensive manipulations to which photographs are routinely subjected, viewers still consider them as bearing a very high truth-value. The fact that an amateur took the photo in the story adds to its reliability, since he would perhaps have been less able to compose the photo purposefully to begin with when he took it, making it more spontaneous and presumably truthful. As to the narrative, its truth-value is equated to that of the photograph, since it is made up of the words of a living survivor, who witnessed the events as they took place. Her words, though quite probably as one-sided as those of any individual’s telling his or her side of a story, are nevertheless empowered with the respect and consideration we tend to ascribe to witnesses, especially witnesses of great tragedies.

The entire narrative is extremely short, almost as short as the time it takes the survivor to look at the photograph and react to what she sees. Its brief duration merely provides a sketch of the characters and the situation depicted, similarly to the amount of visual information one can obtain from a photograph, which is limited to what can actually be seen. In the particular photograph we are invited to glimpse at, this information is especially scarce. If we were to reproduce this photograph from the survivor’s words in actual life, the result would show nothing spectacular, just an empty scene in which there is not much to see: a village square, surrounded by a few wooden structures, all covered in snow, and some footsteps in the snow. These footsteps generate the focal point mentioned above, to which we shall shortly return.

Another similarity between narrative and photograph is the deceptively subdued and neutral tone of the narrative, reverberated in the almost empty photograph the survivor is looking at. The survivor is composed, and her words form a restrained, sotto-voce narrative, as empty of feelings as the scene presented in the photograph. The empty photograph in turn

accentuates the chillingly unemotional tone of a post-traumatic narrative.<sup>1</sup> Yet it is precisely the condensed, dispassionate narrative and the impartial photograph that constitute the strongest strands of the writer's cobweb that manage to ensnare the reader/viewer by the end of barely three pages.

As the ending of the story demonstrates, the control of the narrative is put entirely in the hands of the survivor. Both the first sentences of the story and the last ones are paraphrases of the survivor's words. At the beginning, her recognition of the photograph sets the story in motion, though written in the third person: "Yes, of course she recognizes it. Why shouldn't she?" (Fink 1987, 135) whereas the last sentences of the story are: "in a calm voice she asks for a short break, with an indulgent smile she rejects the glass of water they hand her. After the break she will tell how they were all shot" (Fink 1987, 137). The survivor dictates not only the content of the testimony but also its pace and tone. She will continue to provide more information when she is ready, after the break—a testimony we shall not read. In this aspect too, the narrative follows the peculiarity of the photograph, which only provides an immediate visual image with no sequel. Any additional information would necessarily be obtained by other means than the text and photo can provide.

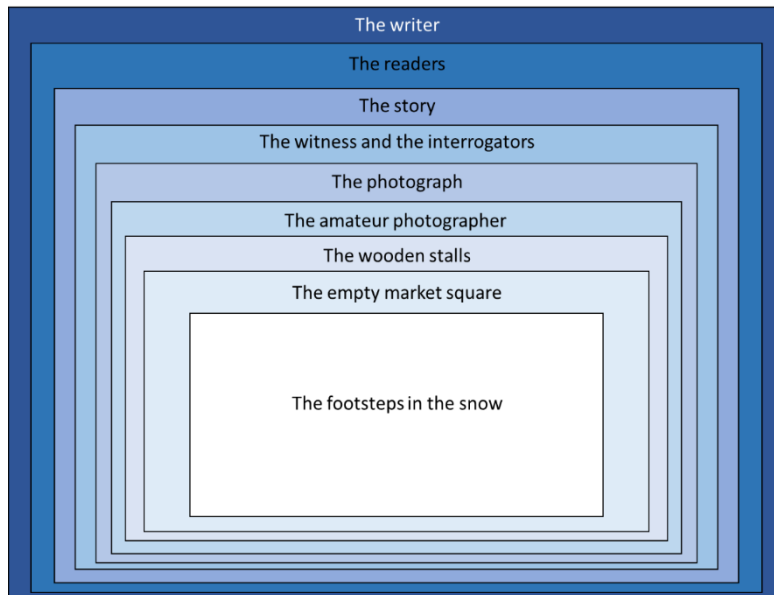
Structurally, the survivor's words at the beginning and at the end of the story constitute the most noteworthy relationship between narrative and photograph in this story, since her words are used for the purpose of framing, a literary device especially noticeable thanks to the inclusion of the description of the photograph. The importance of framing in photography is well known as a technique that effectively draws the viewers' gaze where the photographer wishes to lead their attention. Multiple frames can add depth of field to the photograph, and assist in creating a path the eyes follow. Thus, the frame also determines the viewers' interpretation.

Correspondingly, the narrative is built on a series of frames, juxtaposed in telescopic manner, narrowing down from the outer framework which contains the writer of the story, to the frame to which the readers belongs, to the frame of the story itself. Within the story, the first frame contains anonymous interviewers who ask the witness to identify the photograph, as well as the witness herself. The second frame contains the photograph she is made to look at. The photograph creates a third frame, which contains the amateur photographer at the time and place from which he took the photo. An inner frame within the photograph is produced by the wooden market stalls, which the survivor recognizes as those that had been converted into

---

<sup>1</sup> David Roskies and Naomi Diamant find that in this story "the act of recounting is sharp as cut crystal. There is no sentimentality in the account of the survivor" (Roskies and Diamant 2012, 287).

makeshift living quarters for the few residents of the village's last ghetto. These wooden stalls frame the empty market place, which is the focal point of both photograph and narrative, and encloses the final inner frame around the marks of footprints in the snow.



The depth of field achieved in the narrative, in similar manner to that achieved by a photographer who incorporates many frames within one photograph, creates an almost three-dimensional, tangible presence of the empty footprints at the centre of the photograph.

The footprints, in turn, point the viewers' gaze out of the frame, back into the outer, historical frame of the narrative, in the direction towards which the victims were made to walk, moments before the photograph was taken. Yet the readers are not allowed to wander far off, and are forcefully drawn back into the photograph, through the witness' claim that the actual record of these footprints is "very strange" (Fink 1987, 136). What surprises the witness is that someone obviously managed to shoot the photograph shortly after the people were taken away, but when they were still alive. She adds immediately: "when they shot them in the afternoon it was snowing again" (Fink 1987, 136). One is made to understand that a photograph taken in the afternoon would not have recorded the footprints, covered, as they would be, by fresh snow.

Snow, often associated with purification and transformation, as well as with death, covers everything indiscriminately and equally, allowing not only the registration of movements over it, but also the disappearance of the



marked registration. In Fink's story, the snow assists in divulging the existence of those who were forcefully taken out of the frame, and whose empty footsteps confirm are no longer part of the landscape. The natural elements are subtly made to underline human cruelty, when the snow is turned into a key agent in the uncovering of the evidence, achieved thanks to the combined information the photograph and the survivor provide.

The freezing snow also accentuates the freezing of time created and represented by any photograph, as it is duplicated here in a freezing of the narrative time, at the moment of realization the survivor undergoes during her interrogation. She continues to claim: "the people are gone—their footprints remain. Very strange" (Fink 1987, 136). The living presence of the slaughtered people as well as that of their murderers, obviously present at the same place and time, suddenly materializes for the readers by the survivor's words. This is achieved through the focus that is put on what is *not* there, not only now that the people have long been dead, but also at the time the photo was taken, when they were still alive and capable of producing marks in the snow. The empty footsteps are a hollow image left by their bodies, a negative imprint. The 'narrative negative' resembles the negative of a photograph that can show inverted presences when put to the light. In similar manner, the words of the survivor 'refill' the footsteps with their owners, attesting to their being already dead as they were making the marks in the snow. Her realization reverberates in the reader, in an inverted way to Roland Barthes' notion that a photograph of a corpse "certifies [...] that the corpse is alive as *corpse*: it is the living image of a dead thing" (Barthes 1981 [1980], 78-79). In Fink's story, live humans are despondently turned into corpses in the absence of their bodies. The framing technique of both photograph and narrative is thus used not only as a focusing device but also as a declaration of the limits of the frame, which can only reproduce unexpected, hollow footsteps in lieu of concrete presences, forcefully pointing to the void left by the victims. By describing this particular photograph, that merely bares empty traces of the atrocities committed by the Nazis, Fink joins those writers for whom, as Michael Roth writes, "there is no presence that remains for us to hold onto. There 'remains' only annihilation" (Roth 2010, 96).

The actual photograph in the story necessarily proves the photographer's presence on the scene at the time, when he witnessed the occurrences through his lens. Yet through the description of the photograph, almost completely empty of the victims, Fink manages not only to engage her unsuspecting readers but also to turn them into "postmemorial viewers," as termed by Marianna Hirsch. When viewers look at photographs of atrocities, they are perforce "positioned in the place identical with the weapon of

destruction: our look, like the photographer's, is in the place of the executioner [...]. When we confront perpetrator images, we cannot look independently of the look of the perpetrator" (Hirsch 2012, 136-137). The amateur photographer was probably one of the German soldiers,<sup>2</sup> who happened to possess a camera, and "must have been standing next to the building in which the *Judenrat* was housed. That was an actual house, not a stall. Three windows in front and an attic under the roof" (Fink 1987, 135-136).

The simple photo and the neutral-sounding words of explanation attest to a warping of time experienced by the survivor, who is made to realize once more the enormity of the horror that was taken for granted at the time. When she first looked at the photograph and confirmed it was taken at what had become "their last ghetto" (Fink 1987, 135), her voice sounded amazed: "of course she is amazed. How did they survive there? [...] But in those days no one was surprised at anything. 'They did such terrible things to us that no one was surprised at anything,' she says out loud, as if she has just now understood" (Fink 1987, 135). The inoffensive photograph does not show the terrible things the survivor refers to, yet its very existence becomes an inherent part of the brutality. Its empty banality attests to an off-handedness on the part of the photographer. The photograph differs both in quality and content from official photographs that were part of the Nazi meticulous documenting operation of the atrocities they perpetrated. By taking such a neutral photograph, the photographer would have been safe from reprimand or punishment in the event that he were caught by his superiors.<sup>3</sup> Nonetheless, the very existence of the photograph proves the photographer's complicity and total disregard of human ethical values.

What prompts the reluctant survivor to talk despite her expressed wish to forget is precisely the realization that the photographer stood near the *Judenrat* building from whose attic eight children were taken out into the square, where their parents had already been made to stand in front of a squad of SS soldiers. This is the scene immediately preceding that on the photograph, which depends on the witness' words to become known. She testifies that the dehumanisation of the children was complete: not only did

---

<sup>2</sup> As Andrea Liss points out, "Ghettos and camps were strictly closed off to the outside world, except for the Nazis stationed there" (Liss 1998, 1-2). It would be safe to assume the photographer embedded in the story is meant to be a German soldier, perhaps part of the Nazi propaganda industry.

<sup>3</sup> Judith Keilbach and Kirsten Wächter point out prohibitions against personal, souvenir pictures of executions, a decree signed by SS lieutenant General Kruger 4/8/1940, another, signed in 1941 by Chief of Staff of the 11<sup>th</sup> army Otto Woehler, and yet another signed in 1942 by the Head of Gestapo & Security Services Reinhard Heydrich (Keilbach, Wächter 2009, 65).

they look like “little gray mice” (Fink 1987, 137), but instead of running to their parents’ side, as any child under seven would naturally do, they sat “motionless and looked straight ahead” (Fink 1987, 137). Despite the repeated shouts of the SS officer to point out their parents, they all remained silent; anticipating the silence the survivor has kept until finally provoked by the potential silencing of memory introduced by the photograph itself.

The only response to the photographer’s choice of frame are the words the survivor must now pronounce if she is to replace the empty traces with words “written down and preserved forever” (Fink 1987, 137), instead of the empty traces in the photograph, that voids the world of the murdered people’s presence yet again. The trace the survivor wishes to leave now is not only of the physical existence of the dead but of the children’s useless courage that proves the failure of the Nazis. While the Nazis nearly managed to exterminate the Jews of Europe, they did not manage to complete their initial goal, of the utter humiliation and degradation of their victims, not even of very young ones like the children caught in the attic of the Ghetto’s *Judenrat*. Avishai Margalit and Gabriel Motzkin argue that the Nazis denied the Jews their “shared humanity of humankind,” intent on humiliating them before killing them, in order to emphasize “the *difference* of their eventual collective death over the common identity that death imposes on us all.” Nonetheless, “the tormentor destroys the victim only to discover that by this murder a link is forged between the victim’s new identity as a victim and his or her previous identity as a nonhumiliated individual” (Margalit and Motzkin 1996, 70,75). In similar manner, the survivor’s testimony manages to conjure the living presence of individuals through ‘filling’ their generic, empty footsteps, by relying on the readers’ imagination and cooperation in vindicating the children and endowing them once more with human dignity.

From a creative point of view, the power of the empty frame hinges on what Ruth Ginsburg has termed a ‘negative chronotope.’ The chronotope, a term coined by Mikhail Bakhtin, unites parameters of time and space as inseparable elements in narrative (Bakhtin 1981, 84-85). By pointing to the primacy of space over the classic narrative foregrounding of time, Ginsburg demonstrates that in essence, Fink’s story inverts Bakhtin’s term, producing a negative chronotope. Ginsburg’s insight is particularly apt for works such as Ida Fink’s which stress “a site of absence [...] where you see ‘nothing,’ a place that arrests a time of disappearing, of vanishing into nothing.” It is this kind of space that, like the result of taking a photograph, “points to a frozen time [...] rendering disappearance into nothingness artistically visible” (Ginsburg 2006, 205, 211).

Doubtlessly, the linear, progressive time of the living was frozen if not completely obliterated for Holocaust victims. As Fink writes in another

story, entitled “A Scrap of Time,” the time experienced during the war was no longer “measured in months and years,” but rather by a single word: “action” [*aktion* in German] (Fink 1987, 3), a word that altered reality irrevocably. Thus, when the time factor holds a different value than the regular time, time itself becomes a substance contained in and equated to the space opened in the present. Linking back to Ginsburg’s argument, the artistic visibility that materializes the empty space left by the murdered victims, relies not only on a freezing of time by both narrative and photograph, but on the particular time frame to which fictional characters belong, which is necessarily always the present time. In this sense, another fictional protagonist comes to mind, that expresses the plight of all created creatures: Luigi Pirandello’s mother character in his famous play *Six Characters in Search of an Author*. When the director of the play within-the-play asks the mother character during the rehearsal of the play why she is so upset by the demand to repeat an action that has already happened, she replies: “No, it’s happening now. It happens all the time! My anguish is not over, sir! I am alive and present all the time and in every moment of my anguish which renews itself, alive and always present” (Pirandello 1995, 51). The mother character thus expresses Pirandello’s contention that the relevant time of a work of art is the present, the time of its performance. This is true not only for the time of a theatrical performance but also for the time of a narrative, which generates a performative action of reading, and that too takes place in the present.

The performativity of the text hinges on its activation by the readers, who are encouraged to use their imagination to fill the empty footsteps. The text is thereby turned into a kind of active memorial, performed each time the story is read. The superimposed photographic and narrative frames in Ida Fink’s story constitute a *mise-en-abîme*, an introspective, self-reflective device that effectively implicates the readers/viewers by paradoxically reducing the distance between them and the narrated events.<sup>4</sup> The use of this device invites the readers to take a step into the fictive world in the fashion of Mary Poppins jumping into the drawing on the pavement, and listen to the survivor’s testimony alongside the fictive audience made up by her interrogators. The readers’ participation is achieved more easily when they are included and become part of the narrative, especially when they do not feel threatened by a seemingly empty photograph and the quiet words of the survivor.

---

<sup>4</sup> For a multifaceted discussion of various aspects of the use of a play within a play, see for example: Gerhard Fischer and Bernhard Greiner eds. 2007. *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam-New York: Rodopi.

The readers' engagement in filling the missing presence of the victims is activated in a similar way to that of the viewers of Jochen Gerz' *Invisible Monument*, and their engagement endows meaning to the monument. A conceptual artist, Gerz and his students at the School of Fine Arts in Saarbrücken created this counter-monument by stealthily replacing 2,146 cobblestones of the square leading to the Saarbrücken Schloss, which had housed the Gestapo during the war, with cobblestones they had brought with them in their bags. Each of the cobblestones they had put into the ground had a nail embedded in it, so it would be easily found later on with a metal detector for the second phase of their nocturnal operations. The students then engraved the original cobblestones they had taken from the square with the names of Jewish cemeteries that existed in Germany before the war, and had been desecrated or eradicated. In a second guerrilla-like operation, the students then replaced the engraved cobblestones in their former location in the square, yet they inserted them into place with the engraved writing facing down. In such a way, no one would see where each engraved cobblestone is positioned in the square. Gerz' installation has organically turned the invisible existence of the dead into a part of the stone-fabric of the life of the square, as explained by Mark Callaghan (Callaghan 2010). The knowledge that we may—or may not—be stepping on a representation of a gravestone, creates insecurity and unease, resulting from a sense of transgression and of violation of taboos. In essence, Gerz is re-erecting the gravestones in an inverted, upside-down motion, reverberating those “first sites of memory created by survivors” which, as James Young points out, “were interior places, imagined gravesites,” and were created “in response to what has been called ‘the missing gravestone syndrome’” (Young 2000, 165). Young later adds that “in keeping with the bookish tradition, the first memorials to the Holocaust period came not in stone [...] but in narrative,” thus turning memorial books into “symbolic narratives” (Young 1993, 7).<sup>5</sup> This remark strongly invokes another Holocaust memorial, Rachel Whiteread's *Nameless Library*, erected in the Judenplatz in Vienna, which displays a house whose outer walls are lined with rows of books on bookshelves. The spines of the books are turned in, and the viewer is faced with tantalizingly inaccessible contents of concrete pages one cannot read. Whiteread's memorial solidifies spaces “over, under and around everyday objects” and makes “palpable the notion that materiality can also be an index of absence” (Young 2000, 107).

Gerz himself created numerous installations, undertaking an unconventional representation of memory in space, as did other noteworthy

---

<sup>5</sup> Young underlines the centrality of historical memory in Jewish liturgy and its major role in forming “Jewish national consciousness” (Young 1993, 110).

artists who produced ‘negative monuments’: one recalls Micha Ullman’s sunken library in Berlin, or Horst Hoheisel’s seemingly inexistent monument, which reproduces the absence of the victims by constructing an upside-down version of the Aschrott fountain in Kassel to only mention this particular approach.<sup>6</sup>

These inverted memorials assist in elucidating the nature of the reversal achieved by foregrounding the dimension of space over that of time which Ginsburg found operating in Fink’s story. Fink relies on several other inversions in “Traces,” that reinforce the reversal created by the empty footsteps in the snow. These include an inversion in time, between past and present, resulting in the amalgamation of both times into one. Another inversion is seen in the position of the readers, created by the use of multiple frames; finally, there is an inversion between private thoughts made public, as a response to public occurrences in the village square that had hitherto disappeared into the depth of the survivor’s memory.

The inversion between public and private spaces of memory function in a similar way in Gerz’ installation: the public Jewish cemeteries are now integrated into a public square, but upside-down, thereby becoming invisible. Yet each step taken on the square by a visitor in turn changes the public square into a private experience, the existence of which can only be found in the visitor’s mind. Importantly, this installation as well others, displays the impossibility of representation combined with an affirmation of the need to rely on imagination to trigger a new approach to memory. Notably, it resists all “possibility of encasing them [the victims] in a monument or museum that presumes the notion of preservation.” This is especially important when one recalls that “the Nazis perversely linked preservation to extinction,” according to Margalit and Motzkin, who refer to the Nazis’ planned “museum of an extinct race.” Their project emphasised the uniqueness of the extinction of the Jews in Nazi ideology, since it was aimed to allow one to only “remember the Jews and their humiliation in their extinct form” (Margalit and Motzkin 1996, 82-83).

Among by now many other similar memorials, Gerz’s and Whitereads’ installations thus create new, unsoiled, sites of remembrance. Despite vehement public and political arguments regarding the continued existence of Gerz’s memorial, it has been officially approved and the square renamed the *Square of the Invisible Monument*, thereby returning “the burden of

---

<sup>6</sup> Other monuments by Gerz can be found at Dachau, Hamburg, and Biron (in the Dordogne), to only mention a few. Hoheisel used a slightly different approach when he created together with Andreas Knitz a memorial at Buchenwald, which consists of a stone designed to maintain 37 degrees Celsius continuously, a stone at human body temperature.

memory to those who come looking for it” when they visit the square, as Young has claimed. Young continues: it is “the public’s interaction with the monument that finally constitutes its aesthetic life,” since the memory is not placed by Gerz in the centre of town, but ultimately “in the centre of the public’s mind” (Young 2000, 166). The monument itself is an act of resistance to the “very possibility of its birth” (Young 1993, 28),<sup>7</sup> to the events that led to its creation. Similarly, Fink’s restrained narrative, and the few balanced words she puts into the composed survivor’s mouth, establish continued acts of resistance to a painful memory. Conversely, the photograph included in the story constitutes both proof and resistance to the negation of the events the photographer performs by taking this particular frame. Common to monument, narrative and photograph, is the knowledge of what can’t be seen, represented by tangible signs that are as distorted as the events they attest to. What is inscribed in Gerz’ installation as well as in Ida Fink’s text, is thus the professed impossibility of representing what happened in a way that can be grasped by anyone who did not undergo the Shoa. Both Gerz and Fink use the void as a productive element in art, harnessed to give expression to the void left by the victims, and heighten our awareness of their continued presence. Both artists use barely visible traces as a constitutive middle ground for creator and viewer or reader, whose own resistance to acknowledge the past and remember it is skillfully overcome. The Viewer/reader is tuned into “an agent of historical memory” (Rosenfeld 2011, 166), a morally responsible bystander, demonstrating that the most powerful of visual and cognitive capacities must be ceded to imagination.

As George Didi-Huberman writes, “to remember, one must imagine [...] the *imaginable* certainly does not make radical evil ‘present’ and in no way masters it on a practical level: what it does is bring us closer to its *possibility*.” Didi-Huberman adds: “The *memory* of the Shoa should continually be reconfigured,” by whatever means available to us. We must “look into images to see that of which they are survivors. So that history, liberated from the pure past [...] might help us *to open* the present of time” (Didi-Huberman 2008 [2003], 30, 155, 159, 182). In a world soon to be empty of living Shoa survivors, ‘opening the present of time’ indeed relies on the activation of readers of fiction and viewers of artistic exhibits and on the performance of the willing engagement of their imagination.

---

<sup>7</sup> Young here refers to other counter-monuments, such as Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz’s vanished *Monument against Fascism* in Hamburg, Horst Hoheisel’s negative-form of the Aschrott-Brunnen monument in Kassel, and Norbert Radermacher’s memorial near Berlin (Young 1993, 27-48).

## REFERENCES

- BARTHES, R. 1981 [1980]. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. by R. Howard. New York: Hill and Wang.
- BAKHTIN, M.M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- CALLAGHAN, M. 2010. "Speak Out: Invisible Past, Invisible Future: A German's Alternative Response to the Holocaust." *Art Times*. Accessed January 13, 2018 [https://www.arttimesjournal.com/speakout/Nov\\_Dec\\_10\\_Callaghan%20/Nov\\_Dec\\_10\\_Callaghan.html](https://www.arttimesjournal.com/speakout/Nov_Dec_10_Callaghan%20/Nov_Dec_10_Callaghan.html).
- DIDI-HUBERMAN, G. 2008 [2003]. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Trans. by S.B. Lillis. Chicago and London: Chicago University Press.
- FISCHER, G., GREINER, B. (eds.). 2007. *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- FINK, I. 1987. *A Scrap of Time and Other Stories*. Trans. by M. Levine, F. Prose. New York: Pantheon Books.
- GINSBURG, R. 2006. "Ida Fink's Scraps and Traces: Forms of Space and the Chronotope of Trauma Narratives." *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4/2: 205-218.
- HIRSCH, M. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and the Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- KEILBACH, J., WÄCHTER, K. 2009. "Photographs, Symbolic Images and the Holocaust: the (IM)Possibility of Depicting Historical Truth." *History and Theory* 48/2: 54-76.
- LISS, A. 1998. *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*. Minneapolis and London: Minnesota University Press.
- MARGALIT, A., MOTZKIN, G. 1996. "The Uniqueness of the Holocaust." *Philosophy and Public Affairs* 25/1: 65-83.
- PIRANDELLO, L. 1995. *Six Characters in Search of an Author*. In *Six Characters in Search of an Author and Other Plays*, trans. by M. Musa. London: Penguin.
- ROSENFELD, A.H. 2011. *The End of the Holocaust*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- ROSKIES, D.G., DIAMANT, N. 2012. *Holocaust Literature*. Waltham (Mass.): Brandeis University Press.
- ROTH, M.S. 2010. "Why Photography Matters to the Theory of History." Review of *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, by G. Didi-Huberman. *History and Theory* 49/1: 90-103.
- YOUNG, J.E. 1993. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven-London: Yale University Press.
- . 2000. "Memory and Counter-Memory: Towards a Social Aesthetics of Holocaust Memorials." In *The Holocaust's Ghost: Writings on Art, Politics, Law and Education*, ed. by F.C. De Coste, B. Schwartz, 165-178. Alberta: Alberta University Press.



MARGARETH AMATULLI

## LA TRASPARENZA DEL VELO

*Il dispositivo fotoletterario in Le Voile noir d'Anny Duperey*

**ABSTRACT:** In 1955 the young Anny Legras (later known by the stage name of Anny Duperey) found the lifeless bodies of her parents who died of accidental asphyxiation in their bathroom. From that moment a black veil has obscured any memory of her life with them prior to the tragedy. In 1992, she published *Le Voile noir*, an autobiographical combination of the photographs taken by her father (Lucien Legras, a talent amateur photographer) and a text that dialogues with them in order to fight against amnesia and to investigate her parents' personality. The present article aims to analyse the interaction between image and written text in this autobiographical phototext and the important role as transitional objects that these photographs play in the grieving process.

**KEYWORDS:** Anny Duperey, Photography and Autobiography, Trauma and Memory, Transmediality, French Literature.

Il 6 novembre 1955, all'età di otto anni e mezzo, l'attrice francese Anny Legras, conosciuta con il nome d'arte di Anny Duperey, trova i corpi senza vita dei propri genitori appena trentenni, morti asfissati per monossido di carbonio nel bagno della casa in cui la famiglia (la coppia e due figlie, di cui la sorella dell'attrice di soli sei mesi) si era da poco trasferita. La ragazzina, disobbedendo all'imperativo materno che reclamava la sua presenza nel bagno, avrebbe così salvaguardato la propria vita da morte certa e, cedendo a una nuova e profonda ondata di sonno, avrebbe ritardato il suo arrivo nel bagno, negandosi, forse, la possibilità di salvarli. Senso di colpa e dolore della perdita abitano, ferocemente inestricabili, la psiche e la vita dell'attrice che, separata dalla sorella, percorre la propria evoluzione presso la famiglia paterna cui viene affidata, ed elegge l'arte (teatro e cinema) quale spazio ideale a godere dell'assoluta prevedibilità di una vita da riprodurre e dominare sulla scena.<sup>1</sup> A proteggerla dal senso di colpa e dal dolore del lutto è la perdita della memoria, una sorta di amnesia difensiva del periodo precedente il trauma: le figure genitoriali, così come gli anni vissuti insieme a loro, sono stati completamente debellati dalla memoria.

---

<sup>1</sup> Nel recente testo autobiografico *Le Rêve de ma mère* (2017) l'autrice sottolinea il potere di controllo sullo spazio, sulle parole e sui sentimenti proprio al mestiere dell'attore.

Un giorno (circa 20 anni prima della stesura di *Le Voile noir*, pubblicato nel 1992, che ci racconta la sua stessa genesi e le circostanze dell'evento traumatico, attorno cui, tra l'altro, ruota l'intera produzione dell'autrice) la donna entra in possesso di una serie di negativi delle foto del padre, il fotografo semiprofessionista Lucien Legras, ritrovati da sua sorella in un solaio. Incapace di sostenerne lo sguardo, li conserva per anni in quella che lei stessa chiama *la commode-sarcophage* per consegnarli, dopo altri anni, nelle mani di uno specialista fidato che glieli restituisce opportunamente classificati confermandone il valore artistico. Ancora altri anni occorreranno perché Anny Duperey si decida a cominciare il lavoro di 'esumazione' - secondo le sue stesse parole - nell'intento basilare di portare alla luce l'arte del padre. Il proposito, già dall'inizio, apre le porte al tentativo di fare emergere il ricordo dei genitori scomparsi e la parte di sé sepolta con loro: apre cioè, gradualmente, le porte alla scrittura autobiografica iscrivendo così l'opera in quel sottogenere narrativo di "photobiographie" elaborato nel 1983 da Gilles Mora e Claude Nori.<sup>2</sup> "Marqueur biographique exceptionnel" (Mora 2004, 109), "fragment biographique" (ivi, 109) e "amplificateur d'existence" (ivi, 107),<sup>3</sup> la riproduzione fotografica, convocata per la sua natura testimoniale, memoriale, indiziale, rivelatrice, simbolica, illustrativa, è stata generosamente accolta dalla narrativa autobiografica partecipando e, talvolta, favorendo, l'evoluzione di quelle pratiche diversificate di scrittura dell'io che sempre più si discostano dalla produzione di fattura classica indagata da Philippe Lejeune negli anni '70 (Lejeune 1975). Il racconto retrospettivo in prosa teorizzato dal critico viene meno a favore di una produzione in cui l'immediatezza si sostituisce all'evoluzione della personalità, privilegiando *flash* memoriali e scatti di vita (Arribert-Narce, 2014), là dove il lessico fotografico invade, come si vede, il discorso autobiografico. All'interno di questo campo, a partire da *La Chambre claire* di Roland Barthes, la *thanatographie* che si avvale di foto è piuttosto fertile di forme e contenuti. Per fare solo un paio di esempi in ambito francese, in *Cet Absent-là* di Camille Laurens (2004) o in *Lettres à des photographies* di Silvia Baron Supervielle (2013) la fotografia è il perno della memoria e dell'espressione affettiva nei confronti dei propri cari defunti.

*Le voile noir* di Anny Duperey porta ad estremo limite questa *photoautobiographie* legata al lutto attraverso un dispositivo fototestuale che sembrerebbe, a una prima lettura, fine a stesso, dal momento che non

<sup>2</sup> Mora, Nori 1983, ripreso in Méaux, Vray 2004. Successivamente Mora ritornerà in modo critico su questa denominazione sempre più usata, a suo avviso, dalle case editrici come un espediente pubblicitario.

<sup>3</sup> I corsivi sono nel testo.

sollecita la memoria della protagonista narratrice, ma in realtà, come dimostreremo, è fondativo di un processo di evoluzione che culmina con l'elaborazione del lutto: un aspetto che la critica, pur manifestando un certo interesse per le dinamiche fototestuali di quest'opera, ha affrontato in modo generico se non del tutto trascurato.<sup>4</sup>

Indagheremo, quindi, il senso che tali immagini acquisiscono progressivamente nel lavoro di elaborazione del lutto e nella sua *mise en récit* e la modalità con cui le dinamiche intermediali della narrazione permettono alla narratrice protagonista di varcare la soglia del visibile. Vedremo, infine, verso quali forme il dispositivo fototestuale orienta quest'opera autobiografica.

### Le foto che non parlano

Circa una sessantina di foto opportunamente selezionate, tutte tranne una scattate dal fotografo Lucien Legras, dialogano, secondo varie modalità, con la scrittura di Anny Duperey che tenta tenacemente di scrutarne i minimi dettagli nel tentativo disperato di leggere dietro il segno la presenza di una vita che la riguarda e di dare un senso alla tragedia insensata. Nessun indice e nessuna legenda incorniciano i quarantadue capitoli che percorrono il testo e la cui diseguale lunghezza (due sono di sole sette righe) non è necessariamente proporzionale alla profondità delle riflessioni. Dettato da combinazioni alquanto arbitrarie, il rapporto testo e immagine non sembrerebbe corrispondere a una precisa logica strutturale: la distribuzione delle foto nei capitoli è variabile e non sempre il capitolo contiene una riproduzione fotografica. Generalmente raccolta dal testo scritto attraverso il deittico “questa foto”, l'immagine compare spesso in apertura del capitolo, sulla pagina di sinistra, a volte in chiusura, e talvolta interrompe il corpo narrativo. Sei fotografie godono invece di uno statuto specifico: per lo più raggruppate a fine capitolo come corpo estraneo all'articolazione della scrittura, sono accompagnate da una didascalia, ora concisa (67) ora articolata dall'interpretazione del narratore spettatore (68 e 129), aperta alla componente interrogativa (87) o alla ricreazione di un'arbitraria e fantasmatica successione temporale che ingloba le

---

<sup>4</sup> Tra le analisi dedicate a questo testo vanno segnalati i contributi di Clemmen 1997; LeBlanc 2009; Benn 2013; Meynard 2013. La critica accenna solo vagamente al progresso compiuto dalla protagonista nel lavoro d'elaborazione del lutto. Per Montémont non si tratta che di una fase iniziale (Montémont 2007), Per Huang, “en s'interrogeant sur les traces du « ça-a-été », l'écrivaine arrive à trouver une relation profonde entre elle-même et ses parents” (2015, 87).

riproduzioni fotografiche in una sorta di microracconto per immagini (88-89).

Nella maggior parte dei casi, l'immagine, vero e proprio oggetto testuale, detta il titolo del capitolo che ne diventa una sorta di legenda, ma può anche essere totalmente ignorata dalla scrittura che non ne rivendica la presenza e agire, per proprio conto, nello sguardo del lettore spettatore. Questo avviene in particolare per quanto riguarda le abbondanti foto paesaggistiche della produzione paterna.

La scrittura 'radiografa' la riproduzione fotografica e la irradia verso altri contenuti e altre scene di vita, nutrendola di sistematiche e ossessive riflessioni sul loro potenziale mancato, manifestando così la presenza di un narratore ipercritico che smaschera gli errori della memoria e fa della scrittura autobiografica un vero e proprio atto performativo, non tanto un risultato, quanto un'esperienza di cui lo scrivente è al tempo stesso soggetto e oggetto. In questa sorta di biografia della scrittura del testo che leggiamo, parallela a quella della vita dell'autrice, la fotografia si fa testimonianza dei luoghi abitati e delle persone care, prova tangibile di un'infanzia dimenticata, ma in assenza di ricordi, la *photo-témoignage* stenta a divenire *photo-souvenir*<sup>5</sup> e all'occorrenza da indice si fa simbolo.<sup>6</sup> Ad esempio "La photo de tous les départs" (93), che immortalava la casa della tragedia, sintetizza tutti gli spazi verso cui non si fa più ritorno. La foto si presta a produrre un racconto: a partire da un'immagine può aver luogo una delle tante finzioni possibili generata dalla sua portata enigmatica e la finzione a sua volta può diventare una sorta di *rêverie* nel momento in cui, ad esempio, la narratrice recupera nell'immagine tracce di un contatto fisico con il padre che la scrittura tenta, con tutto il suo sforzo, di rendere probabile:

Ce qui me fascine sur cette photo, m'émeut aux larmes, c'est la main de mon père sur ma jambe. [...]

Après la photo il a dû resserrer son étreinte, m'amener à plier les genoux, j'ai dû me laisser aller contre lui, confiante, et il a dû me faire descendre du bateau en disant « hop là ! », comme le font tous les pères en emportant leur enfant dans leurs bras pour sauter un obstacle.

Nous avons dû gaiement rejoindre ma mère qui rangeait l'appareil photo et marcher tous les trois sur la plage. J'ai dû vivre cela, oui... [...]

<sup>5</sup> Come sostiene Schaeffer: "L'image souvenir est en quelque sorte contenue dans la mémoire du récepteur, alors que l'image-témoignage lui survient de l'extérieur et ne lui est liée que de manière très périphérique, là où est déposé son savoir plus ou moins hétéroclite du monde public" (1987, 88).

<sup>6</sup> Come ricorda Dubois rifacendosi a Peirce, il simbolo, come l'icona, è un segno 'mentale' a differenza dell'indice che è sempre 'fisico' (cfr. Dubois 1983, 62-63).

Et entre mes deux parents à moi, si naturellement et si complètement à moi pour quelque temps encore, j'ai dû me plaindre des coquillages qui piquent les pieds, comme le font tous les enfants ignorants de leurs richesses. (151-152).

Al tempo stesso la foto può contraddire – o addolcire? – la gravità di un ricordo come nel caso delle due immagini di una Anny Duperey sorridente che incorniciano un testo in cui si parla della condizione di orfani. Ma se il dispositivo, come lo designa Bernard Vouilloux, è “un agencement actualisant et intégrant des éléments en vue d'un objectif” (2008, 24), quale è l'obiettivo della dinamica fototestuale di questo libro?

Attraverso le immagini di volti e paesaggi immortalati dal padre fotografo, l'autrice intende innanzitutto incrociare lo sguardo del genitore. Non si tratta solo di recuperare nella memoria i dati relativi ai soggetti fotografati, quanto di disfare il gesto artistico per ripercorrerne ogni singola tappa, ritornare al tempo evolutivo che ha portato al tempo fisso dell'immagine - se il tempo delle foto è, come afferma Philippe Dubois, il passaggio inverso - ritornare all'istante che la foto ha perpetuato, alla mobilità che ha immobilizzato, alla realtà la cui ombra è tradotta su carta: in breve, lasciarsi trasportare dal regno dei morti a quello dei vivi.<sup>7</sup> “*Avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être*” (Dubois 1983, 9, in corsivo nel testo) avverte Dubois in quanto, come ricorda Jean-Marie Shaeffer: “le cliché photographique est le résultat d'une action humaine” (1987, 10). Anny Duperey intende quindi recuperare tale azione e l'uomo che la persegue, vedere ciò che il padre ha visto, impadronirsi del suo sguardo per appropriarsi indirettamente del genitore e potersi fare da questi guardare se, come afferma Serge Tisseron: “plus que toute autre forme d'art, la photographie - toute photographie - crée et entretient l'illusion de *regarder celui qui la regarde*. Elle impose à celui qui la regarde le sentiment d'être regardé par elle, même si aucun regard humain n'y est présent” (2017, 107, in corsivo nel testo).

Gli occhi della figlia portano impressa, però, la futura tragedia che filtra, a sua volta, la visione sul padre e lo stesso sguardo che questi ha rivolto al mondo.<sup>8</sup> Le immagini, di per sé indeterminate non essendoci un sapere laterale che le informi, vengono saturate dalle possibilità

<sup>7</sup> “L'acte photographique [...] fait passer de l'autre côté (de la tranche) : d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre” (Dubois 1983, 160).

<sup>8</sup> “Les images de Lucien Legras, et ce qu'elles représentent, sont écrasées par cette lecture dysphorique; l'énoncé photographique disparaît au profit d'une énonciation fantasmagorique, dont l'auteure, grâce à des témoignages, sera amenée à découvrir plus tard qu'elle est en grande partie erronée” (Montémont 2008).

interpretative che da esse emanano e che le rendono ancora più vaghe.<sup>9</sup> Il ritratto del padre che si evince da questa lettura soggettiva è fluido ed evanescente come le sue foto: da un lato un persona gioiosa e solare, dall'altro un uomo ombroso e solitario. Di più difficile ricostituzione risulta l'immagine della madre che sembrerebbe non averle lasciato nessuna eredità e dalle cui foto la figlia recupera l'idea di una donna depressa che potrebbe addirittura aver forzato l'esito della tragedia.<sup>10</sup> Ciò che emerge da tutte le letture delle foto è, in particolare, lo svilimento costante della funzione referenziale delle immagini; non avendo una realtà interiore con cui confrontarle, le foto di famiglia fanno resistenza al romanzo familiare, lo spazio ideale a contenerle. Contrariamente all'obiettivo dichiarato, ne consegue l'impossibilità di ricordare: spremute con tutta la forza della disperazione, quelle foto che la narratrice ha ostinatamente scelto come l'unica fonte di conoscenza del proprio vissuto anteriore alla tragedia (rifiuta, infatti, deliberatamente di interrogare parenti o conoscenti pronti a condividere la propria memoria), non parlano. Le foto da 'guardare e ascoltare' non le hanno permesso di conoscersi, come avrebbe sperato, e la sua vita è ancora divisa in due:

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 quelque chose de mon enfance, des visages, des moments, une perception oubliée d'eux ou de moi avec eux. Rien. Aucune résurgence de ces neuf années.

Je me suis trouvée donc à écrire « à côté » des photos, sur ce que leur mort a provoqué en moi et par conséquent dans ma vie. Une sorte d'état de lieux après trente-cinq ans d'orphelinat, finalement très mal vécu. (211, sott. nostra)

Ma si tratta davvero di un fallimento?

La foto che parla

Rivediamo, quindi, il dispositivo fotoletterario alla luce di qualche incursione nel modello concettuale della psicanalisi.

Nell'ultimo capitolo del testo intitolato *Faire son deuil*, a partire da quest'espressione, tipica tra l'altro del linguaggio psicanalitico, l'autrice

---

<sup>9</sup> Alla recezione delle immagini Schaeffer dedica in particolare il terzo capitolo, "L'image normée", del suo libro *L'image précaire* (Schaeffer 1987, 105-156).

<sup>10</sup> Anche in questo caso la fotografia svolge un ruolo significativo: dall'immagine di un costume da bagno fatta a mano la narratrice recupera la passione materna per il lavoro a maglia che interpreta come il sintomo di una depressione vissuta in estrema solitudine.

riflette sulla necessità di elaborare il lutto e al tempo stesso sulle proprie resistenze: elaborare il lutto la porterebbe a considerare finalmente i genitori dei “« *vrai morts qu'on met dans la terre et qu'on ne voit plus* »”, “*des morts « normaux »*” (252), a seppellirli dunque, accettando in tal modo la perdita e la morte ed elaborare congiuntamente il proprio senso di colpa.<sup>11</sup>

La narratrice protagonista, quindi, rinvia tale processo, consapevole che, se questo dovesse aver luogo, i genitori si allontanerebbero definitivamente da lei obbligandola a ‘crescere’. Il trauma sembrerebbe aver fatto parzialmente regredire e intrappolare la protagonista in una condizione fusionale in cui l’io esercita un totale controllo sul mondo che lo circonda, al punto da escludere la presenza dell’altro come esterno al sé. Questa condizione è paragonabile a quella fase che vive il bambino quando fatica a realizzare la madre come altro da sé, una presenza ‘esterna’ che potrebbe sottrarsi alle proprie richieste e ai propri bisogni. Alla luce di tale assenza di differenziazione, è possibile leggere l’immagine contraddittoria dei genitori, che la narratrice evince dalle foto, come un riflesso della sua condizione - la stessa Duperey fa consapevolmente riferimento alla propria doppia natura - così come l’immagine della madre colpevole - madre non a caso identificata anch’ella come una madre-bambina - una proiezione del proprio senso di colpa.

In breve, Anny Duperey pare almeno parzialmente funzionare come ancorata a quel ‘pensiero magico’ che caratterizza il bambino nei primi anni di vita. Non a caso, più volte nel testo la narratrice allude al proprio mancato processo di crescita.<sup>12</sup> Per crescere è infatti necessario arrivare a introiettare le figure genitoriali, un processo che comporta una chiara differenziazione tra il sé e l’oggetto: il trauma subito, complicato dal senso di colpa, sembrerebbe aver bloccato tale sviluppo.

In questo contesto, le fotografie assumono quindi inizialmente il ruolo determinante di *medium* per un ‘nuovo inizio’: congelate nella condizione di mera testimonianza di un passato perso dalla memoria,<sup>13</sup> di reliquia da

<sup>11</sup> Dalle considerazioni espresse in questo capitolo, il suo vuoto di memoria sembrerebbe essere generato dalla volontà inconscia di non ‘voler’ ricordare: sino a quando ci sarà l’amnesia i genitori saranno vivi perché ancora da ‘cercare’ nella memoria.

<sup>12</sup> Rivolgendosi idealmente al figlio che le chiede di voltare pagina, la donna giustifica in questi termini la propria resistenza: “*Ta mère porte en elle une petite fille qui n’a pas grandi*”(207). Nel capitolo “*Faire son deuil*” associa la disperazione che deriverebbe dall’elaborazione del lutto alla definitiva perdita dei genitori e alla propria necessaria e naturale, ma terrorizzante, possibilità di crescita: “*Vous laisser partir de moi... [...] Je ne veux pas. [...] je ne veux pas grandir...*” (cfr. 252-253).

<sup>13</sup> Come ricorda Dubois, la fotografia nella sua funzione di testimonianza “*atteste de l’existence (mais non du sens) d’une réalité*” (1983, 48).

riesumere dalla *commode-sarcophage*, di traccia e impronta<sup>14</sup> di cui lo scavo autobiografico rivela la presenza (l'isotopia dell'archeologia percorre tutto il testo<sup>15</sup>). In un percorso punteggiato da varie tappe e fallimenti, esse si trasformano gradualmente da medium in veri e propri 'oggetti transizionali',<sup>16</sup> consentendole di affrancarsi dalla condizione fusionale e iniziare a 'giocare' con la presenza-assenza dei genitori sino a sperimentarne la sola assenza e arrivare, infine, a introiettarne le figure.

Vera forza motrice di questo percorso evolutivo, a rendere 'transizionali' le foto è proprio la scrittura che fa da tramite tra il sé e la foto-oggetto,<sup>17</sup> accompagnando il soggetto in una condizione regressiva. Percorso evolutivo e condizione regressiva, innescati dalle fotografie, assimilano quella forma di scrittura ipercritica accennata in precedenza al processo analitico: a conferma di ciò stanno i numerosi *lapses* e i giochi di parole, nonché i sogni e le coincidenze che la scrittura al tempo stesso attiva, rivela e interpreta.

Se le foto del padre e il loro dialogo con la scrittura della figlia non riusciranno a far recuperare ad Anny Duperey il tempo vissuto assieme ai genitori senza un'adeguata elaborazione del proprio senso di colpa, esse permettono, tuttavia, lo 'sviluppo', nel senso fotografico del termine, dell'unica foto mentale palpitante di vita della protagonista: paradossalmente, proprio quella che rappresenta i cadaveri dei genitori distesi sul letto<sup>18</sup> dopo che i vicini hanno recuperato i loro corpi dal bagno. Attorno a questa immagine, finalmente esteriorizzata alla fine del testo, la scrittura scatta e sviluppa i singoli fotogrammi di ogni singolo momento della tragedia vissuta dalla bambina e rivissuta dall'adulta. Annunciata in modo asettico all'inizio del libro come fosse una notizia cronachistica (cfr. 20-21), distribuita in modo frammentario nell'arco della scrittura che ne rinvia sempre il racconto esaustivo, solo alla fine del testo la tragedia viene

<sup>14</sup> Sulla differenza tra traccia e impronta si cfr. in particolare Tisseron 2017, 46-79.

<sup>15</sup> Non dimentichiamo che lo stesso Freud sottolinea l'analogia tra il metodo archeologico e quello psicanalitico.

<sup>16</sup> Ci riferiamo qui alla definizione di oggetto transizionale promossa da Winnicott in "Oggetti transizionali e fenomeni transizionali" (1975). Il rapporto con l'oggetto transizionale è nel nostro caso di natura conflittuale. Ricordiamo che, inizialmente, la protagonista rifiuta di interagire con le fotografie del padre: inglobate in un sistema difensivo, di cui la *commode-sarcophage* è simbolo, queste vengono dapprima eluse per fare progressivamente irruzione e dare inizio a un processo attraverso cui la donna ristabilisce un legame con le figure genitoriali e il sé.

<sup>17</sup> La scrittura, cioè l'utilizzo che lei fa delle foto, corrisponderebbe all'atto infantile dello stringersi al petto l'orsacchiotto.

<sup>18</sup> Si tratta dell'unica immagine "incroyablement fraîche et vivante" (214) dei genitori che si oppone a quelle degli scatti del padre "images noires et blanches figées sur papier glacé" (230).



recuperata nei suoi minuziosi dettagli in un lungo capitolo ad essa esclusivamente dedicato, vincendo faticosamente le digressioni di una scrittura tentata da innumerevoli vie di fuga. In “Ce matin-là” per la prima volta, l’attrice-narratrice-protagonista racconta ciò che è successo e lo testualizza nelle ècfrasi di una successione di foto mentali che prendono vita come fotogrammi di un film. Non a caso il capitolo successivo raccoglie l’avvenimento sotto il titolo “Le film dans la tête”.

Il dispositivo fototestuale ha favorito quindi il percorso evolutivo della narratrice; le ha permesso, cioè, di superare il pensiero magico, e il suo consustanziale potere di controllo, e di accedere progressivamente, attraverso il figurativo, al pensiero simbolico sua naturale evoluzione, come si nota dall’espansione iconica di cui gode il momento della morte dei genitori. “L’image n’est pas une façon de répéter le traumatisme en y restant fixé. C’est une façon de le dépasser», afferma Tisseron.<sup>19</sup> Esteriorizzato in termini figurativi, o meglio estetizzato, il momento della tragedia mai raccontato viene così superato proprio perché reso pubblico attraverso il ricorso all’immagine delle proprie foto mentali, foto in movimento che scorrono su un’ipotetica bobina costituita da un unico e complesso piano sequenza in cui l’autrice-narratrice-protagonista si sdoppia in spettatrice della stessa scena da lei vissuta, come si evince dall’isotopia dello sguardo che governa la scrittura.

Nelle foto, dice Barthes, “quelque chose s’est posé devant le petit trou et y est resté à jamais [...]; mais au cinéma, quelque chose est passé devant ce même petit trou : la pose est importée et niée par la suite continue des images [...]” (1980, 123, in corsivo nel testo). La protagonista ha finalmente varcato la soglia del visibile: è entrata ed è uscita dalla camera oscura/mortuaria. Ha cioè attraversato quel dolore precedentemente rimosso rispondendo alla fissità delle foto paterne con il movimento dei propri fotogrammi interiori.

Ad accompagnare, nel corso del testo, tale processo di introiezione delle figure genitoriali che il recupero di questa scena liminare consente, sono le stesse modalità enunciative con cui la narratrice si rivolge loro. Tenuti all’inizio debitamente a distanza come “Lucien Legras et son épouse Ginette” diventati poi “mon père, ma mère” e faticosamente “Maman. Papa”, questi vengono progressivamente avvicinati dall’interpellazione diretta (191; 215). La lettera finale indirizzata alla madre (241-246) testimonia l’evoluzione affettiva e l’avvenuta riconciliante filiazione: dalla

---

<sup>19</sup> “L’introjection (Tisseron 213) se déroule simultanément dans trois sphères : sensori-affectivo-motrice, imagée et verbale”. “C’est mon seul souvenir. – scrive Anny Duperey – Précis en moi, avec les sons, les odeurs, les mots, comme si j’y étais encore” (231).

collera iniziale che le aveva impedito di dedicare il libro ai genitori al canto d'amore finale a questi diretto:

Vous m'habitez.  
Je vous aime. (254).

Come abbiamo detto, il momento di introiezione delle figure genitoriali è stato reso possibile dal dispositivo fototestuale che ha 'liberato' il linguaggio della foto mentale. Una lettura retrospettiva dell'opera alla luce delle considerazioni fatte rivela, in questo processo di maturazione, l'importanza di una fotografia in particolare che ritrae il suo volto da bambina: quella che lei, non a caso, chiama "Portrait intemporel" (78-79). Quel volto bambino ripreso dal padre, nel quale riconosce il suo volto di donna, le permette di recuperare il contatto con il suo io precedente, incarcerato nella fissazione provocata dall'evento traumatico, e al tempo stesso le permette di riconoscere e accogliere in sé l'eredità materna. Nei propri occhi da bambina (occhi che da adulta ha sempre odiato e coperto abbondantemente con gli artifici del trucco), ritrova infatti lo sguardo della madre, cioè quella realtà che ha sempre rimosso. Quella foto infatti la 'punge', barthesianamente parlando, soddisfacendo, inaspettatamente, la rivelazione affidata ad altre immagini e all'analisi puntuale di dettagli e ingrandimenti (cfr. 178-185) che non le rinviano che "le grain du négatif comme un brouillard" (182).<sup>20</sup>

Il dialogo con le foto ha quindi progressivamente rimodulato il rapporto con i genitori, in un processo di introiezione che raggiunge il suo apice nell'immagine finale:

Votre mort m'a rendu à jamais enceinte de vous (254).<sup>21</sup>

Il velo nero, pur se non completamente, ha acquistato trasparenza: se non è possibile liberarsi dal senso di colpa e dall'amnesia, almeno è ora possibile accettare la perdita. Il guardare e far guardare l'opera del padre, rendendola pubblica, ma ancor più lo scriverne, rende finalmente guardabile quello che non lo era. Rende, cioè, pubblica la scena della morte

<sup>20</sup> Parole che fanno eco a quelle di Barthes: "Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien : si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier : je défais l'image au profit de sa matière [...]" (156).

<sup>21</sup> La frase segna il passaggio dalla dimensione magico-fusionale in cui l'autrice si colloca all'inizio allorché si impone di "entrare nell'immagine che porta in sé", ("rentrer DANS l'image que je porte en moi, à les rejoindre comme ils me le demandaient ce matin-là", 254) a quella oggettuale-introiettiva, identificabile nell'immagine dei genitori che, dopo l'evocazione del trauma, 'abitano' il proprio corpo, immagine quindi più vitale con cui si chiude l'opera.

dei genitori e ne fa materia di visione, di riproduzione artistica. Il lavoro del lutto, ricorda Freud, consiste proprio nella possibilità di simbolizzare la perdita e attraversare il dolore.

È in questo modo, dunque, che Anny Duperey riesce a seppellire i propri genitori, celebrando il loro funerale nella scrittura di quella che, più che un'autobiografia, può essere considerata una sorta di *tombeau*.

Un'ultima 'trasparenza', suggerita dalla luce della forte esperienza vissuta e da alcuni riflessi interni al testo (e al suo seguito, *Je vous écris*,<sup>22</sup> che raccoglie le reazioni dei lettori di *Le voile noir*), evoca un'assimilazione tra la morte dei genitori per asfissia e quella dei deportati nelle camere a gas.<sup>23</sup> Così osservata, quest'opera richiama non solo le modalità narrative delle *photoautobiographies* che abbiamo citato in apertura, legate al lutto vissuto nella storia privata del soggetto, ma anche alcune modalità proprie a quella sfera di testi che coniugano trauma privato e trauma collettivo,<sup>24</sup> a cominciare da *W ou le souvenir d'enfance* di Georges Perec – non a caso citato dalla didascalia in esergo di *Le Voile noir* – e più in generale di tutte quelle opere che, attraverso la scrittura e la fotografia – quest'ultima riprodotta o evocata, contemplata o immaginata – tentano disperatamente, e spesso invano, di lottare contro i *revenants* affinché diventino fantasmi.

## BIBLIOGRAFIA

ARRIBERT-NARCE, F. 2011. "De l'usage de la photographie dans la littérature autobiographique : échanges de traces et construction identitaire." In M. Bragança, S. Wilson (éd.). *É/change. Transitions et transactions dans la littérature française*, 31-42. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

—. 2014. "De la « notation » à la « fictionalisation » de la vie : panorama des tendances photobiographiques dans la littérature française des années 1970 à nos jours." *Nottingham French Studies* 53.2: 216-231.

<sup>22</sup> I limiti di quest'articolo ci impediscono di approfondire quest'opera che raccoglie tutte le lettere che i lettori di *Le Voile noir* le hanno inviato. La scrittura dell'autrice dialoga con questi scritti che vengono riportati nel testo e incorniciati come fossero delle immagini. Proprio da una di queste lettere scoprirà che il torpore che quella mattina l'aveva colta era in realtà un primo sintomo di asfissia e che la madre le aveva salvato la vita bloccando la porta del bagno col proprio corpo.

<sup>23</sup> Più volte nel testo si fa riferimento alla deportazione. I genitori sono morti asfissati e la stessa autrice riconosce la portata simbolica di questa modalità di morte (cfr. Benn 2013, 78-79). Anche in *Je vous écris* e in *Le Rêve de ma mère* ricompare l'allusione sotto forma di un incubo notturno.

<sup>24</sup> Oltre all'articolazione tra pubblico e privato, si pensi alla rimozione post traumatica, al valore testimoniale dell'opera, al discorso più generale sull'immagine *irregardable*.

- BAETENS, J., STREITBERGER A. 2011. *De l'autoportrait à l'autobiographie*. Caen: Minard.
- BARTHES, R. 1980. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil.
- BENN, J. 2013. "Le Voile noir d'Anny Duperey : livre d'artiste ou archives de l'image irregardable ?" In B. Donatelli (cur.). *Rifrazioni d'autore*, 75-83. Roma: Artemide.
- CLEMMEN, Y.W.A. 1997. "Anny Duperey: The Silence of Photography." *The Romanic Review* 88: 591-605.
- COMETA, M., COGLITORE, R. (cur.) 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- DUBOIS, P. 1983. *L'Acte photographique*. Paris: Nathan, Bruxelles: Labor.
- DUPEREY, A. 1995 [1992]. *Le Voile noir*. Paris: Point.
- . 1993. *Je vous écris*. Paris: Seuil.
- . 2017. *Le Rêve de ma mère*. Paris: Seuil.
- GUELTON, B. (éd.) 2013. *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*. Paris: L'Harmattan.
- HUANG, J.-B. 2015. "Écrire le soi et l'autre dans l'absence de souvenirs." *Women in French Studies* n° spécial *Remembering women writers*: 79-88.
- LEBLANC, J. 2009. "À la mémoire d'un artiste et d'un père : les images photographiques de Lucien Legras introduite dans le récit autobiographique d'Anny Duperey." *Dalhousie French Studies* 87: 85-93.
- LEJEUNE, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MÉAUX, D., VRAY, J.-B. (éd.) 2004. *Traces photographiques. Traces autobiographiques*. Saint Étienne: Publications de l'Université de Saint Étienne.
- MÉAUX, D. 2006. "Le Romanesque réfracté par la photographie." *Études romanesques* 10: 3-24.
- . (éd.). 2009. *Livres de photographies et de mots*. Caen: Minard.
- MEYNARD, C. 2013. "Se délester de l'indicible *Le Voile noir*, *Je vous écris...*, et *Les Chats de hasard* d'Anny Duperey." In P. Schnyder, F. Toudoire-Surlapierre (éd.). *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, 235-251. Paris: Classiques Garnier.
- MORA, G. 2004. "Photobiographies." In D. Méaux, J.-B. Vray (éd.). *Traces photographiques. Traces autobiographiques*, 107-113. Saint Étienne: Publications de l'Université de Saint Étienne.
- MORA, G., NORI, CL. 1983. *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*. Paris: Édition de l'Étoile.
- MONTEMONT, V. 2007. "Anny Duperey, *Le Voile noir*." Mis en ligne le: 19 janvier 2007. Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27105>.
- MONTIER, J.-P., LOUVEL L., MÉAUX D., ORTEL PH. (éd.). 2008. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MONTIER, J.-P. (éd.) 2015. *Transaction photolittéraire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- ORTEL, PH. 2002. *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- SCHAEFFER, J.-M. 1987. *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- TISSERON, S. 2017 [1996]. *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Paris: Flammarion.
- VOUILLOUX, B. 2008. "Du dispositif." In S. Lojkin, Ph. Ortel, A. Rykner (éd.), *Discours, image, dispositif: Penser la représentation II*, 15- 31. Paris: L'Harmattan.
- WINNICOTT, D. W., 1975 [1951]. "Oggetti transizionali e fenomeni transizionali." In *Dalla Pediatria alla psicanalisi. Scritti scelti*. Firenze: Martinelli.

TATJANA KIELLAND SAMOILOW  
**IMAGES OF CATASTROPHE  
IN CONTEMPORARY  
NORWEGIAN NARRATIVES**

**ABSTRACT:** The paper concentrates on visual aspects in narratives that depict catastrophes. Departing from a cultural analytic standpoint and drawing on philosophy of photography and the image, the essay reflects upon the metaphorical function of images that stem from photographs of specific catastrophic events and are used in new catastrophic contexts. At the center of the essay are analyses of three Scandinavian narratives: a graphic novel, a documentary movie and a novel.

**KEYWORDS:** Catastrophe, Image, July 22, Terror, Concentration Camps.

What happens at the intersection of photography and narrative? Susan Sontag (2003) says, “narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us” (89). But what happens when the haunting quality of photographs is framed in a narrative and used as an aesthetic device? This essay explores the use of images related to catastrophes in new contexts. The core question is: how do photographs depicting a specific catastrophic event shape our understanding of other catastrophes when narratives employ them as an aesthetic and political device? Proceeding from the perspective of cultural analysis and drawing on the philosophy of photography and the image, this essay discusses the effects of images from two historical events in contemporary Norwegian narratives. The first is a set of images connected to the The Second World War; the second is the image of teenagers swimming for their lives after the July 22, 2011 terror attack at Utøya. The images derive from two very different historical events. The horrors of WW2 and the Holocaust are part of a collective global memory and have shaped politics and history worldwide for over 70 years. The 2011 terror attack in Oslo and at Utøya, on the other hand, was a national tragedy with an impact felt mainly on a national level. Furthermore, being much more recent, this event has yet to be fully processed. A close study of these images in three different narratives forms the basis for a reflection on the effect of catastrophe images on our understanding when applied in a

new context. The first narrative is a graphic novel for young adults that can be read as a commentary on the situation of unaccompanied minor asylum seekers. The graphic novel's illustrations are reminiscent of photographs taken at concentration camps, thus evoking specific connotations. The other two narratives call to mind the image of the swimming youths at Utøya. One is a film documentary about unaccompanied minor asylum seekers, while the other is a novel about the German battleship Tirpitz, which was stationed in Norway during World War II. The three narratives are very different in both form and content. Though they are not immediately comparable, it is their similar metaphorical use of images that is of interest here. The concept of the image, as defined as something at the intersection of the visible and the narrative and the bearer of connotations, is vital for the discussion of the core questions in this essay. How are photographs of catastrophes aestheticized and used in these narratives? Which effect do these narrative images have on the reader, and how does this effect differ depending on the image in question and its narrative context?

### Photograph, Image and Narrative

This essay proceeds from the perspective of cultural analysis, which assumes that our understanding of the world and society is formed by cultural resources in the form of narratives, genres, metaphors, images and so on (cf. Holm and Illner 2016, 52). The narratives are analyzed and discussed on the basis of the philosophy of photography and the image. The analysis of the images draws mainly on the works of the philosophers Susan Sontag and Jaques Rancière. Sontag provides valuable insights on the impact of photography on the viewer, while Rancière creates a theoretical framework for understanding how photographs turn into artistic images with the potential for exerting influence.

When Sontag (2002) writes that photographs haunt us while narratives make us understand, she is referencing photographs' quality of immediacy and singularity. The photograph as a *memento mori*, as she famously called it, documents a person's or object's impermanence by capturing a fleeting moment: "by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt" (15). Walter Benjamin (2011) points out the same phenomenon in "A Short History of Photography," asserting that the spectator will always look for "the tiny spark of chance, of the here and now, [. . .] to find that imperceptible point [. . .] in the immediacy of that long-past moment" (location 182). No other aesthetic device can capture a moment in history—the here and now—the way the camera does. A painter

seeks to represent a moment, but (s)he must always do so by way of reconstruction, never in the immediacy of the moment.<sup>1</sup> In that sense, a photography is singular—as unique as the moment it captures. Also, like all visual arts, photographs have an immediate impact on the spectator. Reading a text takes a measure of both time and active understanding, but photography’s language is immediate, simple and speaks to everyone (Sontag 2003, 20).

Both of Sontag’s major works on photography—*On Photography* ([1977] 2002) and *Regarding the Pain of Others* (2003)—study photographs’ emotional impact and their ability to shock. In *On Photography*, Sontag argues that photographs shock because they show something novel (19), and that their power to shock wears off. Though Sontag herself finds some fault with this argument in *Regarding the Pain of Others*, she has an indisputable point. The pictures of the planes crashing into the World Trade Center, of the falling man, of the napalm girl, of concentration camps and the youths at Utøya certainly resonate differently after repeated display than when first seen. Furthermore, they also gain connotations through cultural interpretation, turning them into iconic images.

Photography and image are not synonymous. An image can be defined as something that either is visible or makes something visible, and that has an extended meaning. An image can be a painting or a photograph, but can also be composed only of words. Vilém Flusser (2000) defines the image as “connotative’ (ambiguous) complexes of symbols: They provide space for interpretation” (8). Rancière (2007) views it in a similar way. According to him, the image arises at the intersection of verbal language and the visible (7). It is both “raw, material presence and [...] discourse encoding a history” (11), and it is this duality—the interplay between what is present and the otherness of discourse—that turns photography into art. As connotative complexes, images are constantly subject to change. When they spread out in the cultural imagination and are used in new contexts—novels, newspapers, films, theater plays, letters and so on—their connotations change as well. Thus, a photograph’s initial quality of singularity alters,

---

<sup>1</sup> In his classic essay *Laocoon*—written in 1766, about 50 years before the first printed photographs—Lessing ([1766] 2003) argues that the principal difference between painting and sculpture on the one hand and literature on the other is that the visible arts can only represent objects in space, while literature represents actions in time. When literature represents objects and bodies, it is always through action, and thus in a sequence extended in time. Conversely, when paintings seek to represent a chain of events, they can only do so by placing objects or bodies side by side. It follows that “painting, in her coexisting compositions, can use only one single moment of the action, and must therefore choose the most pregnant, from which what precedes and follows will be most easily apprehended” (81).

giving way to multiple culturally established interpretations. And once images have gained meaning beyond their original singular moment, they also gain the potential to influence our understanding of other events.

### Concentration Camps as Metaphor

The pictures taken of the concentration camps in 1945 stand out in the history of photography. Never did photography have more authority over narrative, as Susan Sontag (2003, 24) states. These photographs are an essential part of the collective memory of the genocides committed by the Nazis, especially the Holocaust. It is understood as an event that defies comparison and that, in the words of Rancière (2007), “is generally accepted not to tolerate any other form of presentation” than through such stark photos (23). The question of representation is one of the most debated when it comes to discussions on the Holocaust and is often discussed in connection to films as e.g. Gillo Pontecorvo’s *Kapo* (1960) (cf. Saxton 2008). Within the art of the graphic novel, Art Spiegelmann’s *Maus*, that tells the story of his father, a Jewish survivor, is one of the most prominent examples of aestheticizing images connected to the Holocaust.<sup>2</sup> *The Day We Dreamed About*, written by Bjørn Arild Ersland and illustrated by Lillian Brøgger, is not a book about the Nazi genocides, but it utilizes images of concentration camps as an artistic form of expression, using them both as an aesthetic tool and a political device.

The book is a dystopian fable about three teenagers living in what is called reception center, where children and adolescents from all over the world are detained while waiting for a final check. Neither the third person limited narrator nor the reader know what that final check is, only that it is necessary in order for the detainees to move on. The graphic novel opens with a double spread depicting the interrogation of a child, without accompanying text. Thus, the book creates an uncanny atmosphere of institutional power from the start, immediately establishing the power relation between children and adults as a central theme. The impression of the reception center as a military-run prison is reinforced throughout the first third of the book, which describes endless and meaningless daily routines that fill the time spent waiting for the final check. The illustrations portray institutional rooms like the dormitory, the showers and the courtyard.

---

<sup>2</sup> I will return to this discussion at the end of the essay.



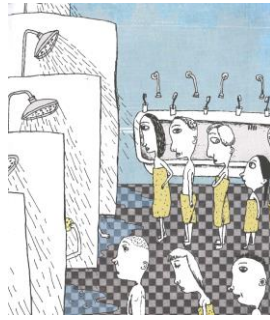


Fig. 1. Ersland and Brøgger (ill.) 2013, 15.

The children are uniformed and drawn disproportionately small compared to the huge adults. When the day of the final check arrives, the three teenagers receive a map and are sent away. They walk for a long time. On their way, they meet other youths with blank eyes and blood running from their mouths, returning from what the reader assumes to be the final check's location (fig. 2).



Fig. 2. Ersland and Brøgger (ill.) 2013, 43.

At their destination, the protagonists meet an uncanny dentist using absurdly brutal experimental methods. The narrative culminates in the children's torture and escape, during which one of them disappears and a murder is committed. The book's ending is inconclusive; two of the children return to the center, and a variation of the interrogation scene from the beginning commences. What actually happened that day is never revealed.

The graphic novel can be read as a clear critique of Norwegian immigration policies. Unaccompanied minor asylum seekers are often sent to reception centers, where they lead lives marked by waiting and uncertainty. They live under the threat of being deported once they have reached the age of 18, and they might be immediately deported after a controversial dental exam taken in order to determine their age. However,

while parts of the story and illustrations evoke the situation of unaccompanied minor asylum seekers, they also clearly refer to photographs taken at the Nazi death camps. That applies especially to the book's middle section, surrounding the violent climax of the tale. The children's journey from the reception center to the final check is illustrated by several pictures of endless railway tracks (fig. 2, 3, 4 and 5). Railroad tracks appear in altogether thirteen illustrations. They pass by a building reminiscent of watchtowers, as in e.g. Dachau (fig. 4). The tower appears in totally nine illustrations, in three it is dominating the spread and shown in full size. In several illustrations we see close up pictures of barb wire fences and their destination is drawn as a large grey building behind barbwire with barracks in the background (fig. 6). Once the Nazi death camps are established as a reference point, even the dentist becomes reminiscent of Dr. Mengele (fig. 7).



Fig. 3. Ersland and Brøgger (ill.) 2013, 40-41.

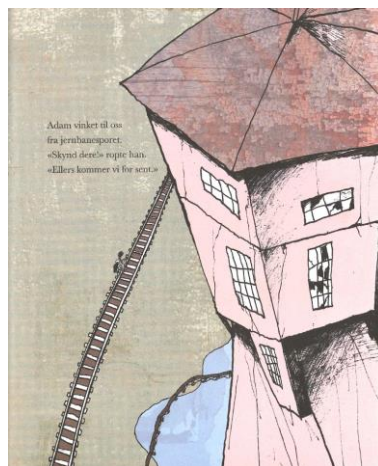


Fig. 4. Ersland and Brøgger (ill.) 2013, 49.

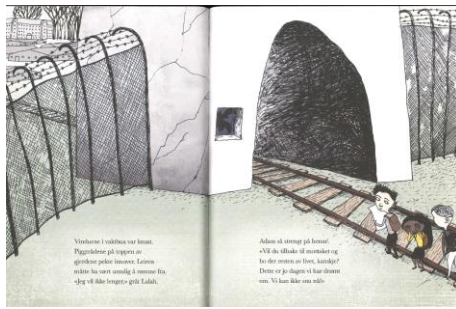


Fig. 5. Ersland and Brøgger (ill.) 2013, 50-51.

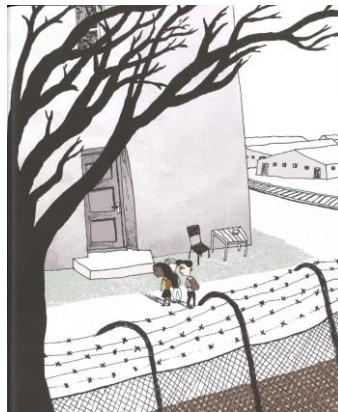


Fig. 6. Ersland and Brøgger (ill.) 2013, 53.



Fig. 7. Ersland and Brøgger (ill.) 2013, 40-41.

As a graphic novel, the book communicates simultaneously through pictures and text, the *iconotext*. When the children first arrive at the tracks, the text informs us that “it was the railways Adam had been looking for, which were now supposed to lead us to the camp marked on the map” (Ersland and Brøgger 2013, 37; translation Kielland Samoilow). While the

institution in the beginning of the novel is consistently called a reception center, the destination is referred to as a camp, allowing the mental leap to a concentration camp. To further strengthen the connotation, the narrator makes an enigmatic remark on the next page: “The trains and endless queues were long gone. The tracks led somewhere that was no longer there” (38; translation Kielland Samoilow). The place the children are walking towards no longer exists, and yet they do arrive. The seeming contradiction connects two points in history—the atrocities of the 1940s and the present. One interpretation might be that even though the concentration camps belong to the past and there are no operational death camps anymore, the dehumanization of the past still goes on today.

How should the images in this book be understood? Rancière divides contemporary displays of images into three major categories. The *naked image* seeks to present an event as purely as possible, as displays of photographs of the Nazi death camps do (23). The *ostensive image* turns a picture into art by framing it a certain way, as pop art or Duchamp’s urinal does. Similar to the naked image, the ostensive one also strives for purity, for absolute presence without signification—but: “it claims it in the name of art” (23). Thus, the ostensive image seeks to eliminate any surplus of meaning. Rancière’s third image type is the *metaphorical image*, which requires that an image has spread in the cultural imagination, allowing it to be used in multiple contexts and different mediums (24).

The images in this graphic novel are not photographs and do not attempt to portray actual concentration camps. A viewer who has never seen photographs of the camps, as it may well be the case for the young Norwegian readers of the novel, will not necessarily suspect a historical reference. From this perspective, the images are pure art—ostensive images that do not present the Nazi death camps, but function purely within the graphic novel’s own aesthetic composition. At the same time, however, the pictures draw on images of the camps that have become an established part of a shared cultural imagery and thus also have a metaphorical function.

As has been shown, the novel’s imagery establishes a dichotomy between resemblance and distinctness. The pictures both establish and undermine the correlation between the concentration camps and the children’s destination. The text does the same, also communicating both the camps presence and non-presence. Through this dichotomy in the text, the pictures and the iconotext (the interaction of text and picture), Erslund and Brøgger create continuity between two historical moments. The images not only evoke images we know, but their connotations as well, thus evoking the entire process of Nazi dehumanization and connecting it to the treatment of unaccompanied minor asylum seekers by the Norwegian government. At

the same time, the message remains ambivalent due to the dichotomy of the imagery, leaving the reader both disturbed and uncertain.

### Swimming from Utøya

The images central to the analysis of the next two narratives depict a more recent and rather different catastrophe. In the opening scene of the movie *The Others* (2012; original title *De andre*), a documentary by internationally acclaimed Norwegian director Margreth Olin, underwater film sequences of a swimming person are intercut with iconic photographs from the terrorist attacks in Oslo and Utøya on July 22, 2011. In a dreamy voice underscored by mystical background music, a female narrator describes a recurring dream she's had after the attacks: teenagers who escaped from the shooting on the island are reaching the shore. Loving parents, support agencies, state officials and even the king are there to take care of them. A girl carrying the lifeless body of a younger boy appears, and a police officer asks her how old she is. When the girl says she is 18, the man dismisses her, helping only the underaged boy.<sup>3</sup>

The 2011 terror attacks were the most deadly attacks on Norwegian soil since World War II. On July 22, 32-year-old Norwegian citizen Anders Behring Breivik planted a bomb in Oslo's government district. The bomb killed eight people and injured 200. Breivik escaped by car and changed into a police uniform. Approximately one and a half hours later, he took the ferry to the small island Utøya, where the Norwegian labour party's youth organization was holding its annual summer camp with 564 participants, mostly teenagers. Within 70 minutes, Breivik killed 69 people and injured 33. 32 of the victims were under the age of 18; the two youngest were 14. During the shooting, the camp's participants hid in cupboards, behind bushes and in crevices. Some began to swim to the mainland, 550 meters away, while Breivik was shooting at them. Residents on the mainland took out their boats to rescue them.

The full impact of the attacks on Norwegians can only be understood by bearing in mind that Norwegians had been living in a naïve peaceful state. In Norway—located on the outskirts of Europe, not part of the European Union and in possession of oil wealth—violence of this kind had never happened. Unlike many other countries, Norway has no history of terror organizations, and there are few murders<sup>4</sup>; the Norwegian police is not even

<sup>3</sup> The scene can be seen in the movie's trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=FBhhZTjpvVE>.

<sup>4</sup> The homicide rate shows under 45 murders per year since the 1990s (Politiet).

permanently armed and the governmental building which houses the offices of among others the prime minister was not secured by police. An event like July 22 was unthinkable. Furthermore, because Norway is a small country, the attacks had direct impact on everyone in the entire nation, sending hundreds of thousands onto the streets, into churches and to funerals. July 22 was a turning point in Norwegian history. One book title named it *The Day Terror Hit Norway*, while headlines proclaimed it the day *Our Little Land* was corrupted, echoing one of many songs that were sung in the catastrophe's aftermath.<sup>5</sup>

July 22 is often compared to 9/11, with both events being interpreted as attacks on democracy and liberty. However, while 9/11 was a media event documented by spectacular photographs, the attacks in Oslo and Utøya were mainly documented by Facebook messages and tweets. In addition to the survivors own reports, stories of how civilians took their boats to save the drowning teenagers were shared again and again, as were tales of the support and sympathy the victims received, and photos of roses. A quote spread through social media became one of the most famous messages of the day: "If one man can create so much hate, imagine how much love we can create together."<sup>6</sup> Among the relatively few pictures of the events on Utøya are photographs and films of the swimming teenagers, taken from the air. They were spread across the media and turned into one of the most heartbreaking images of the attacks. It is even said that the youths were singing a Norwegian song as they swam. As an image, the swimming teenagers connote both the struggle against death and human companionship.

In the opening scene of Olin's film, photographs, the lighting of the water and melancholic music come together in a masterful composition. Olin incorporates twelve photographs into the scene, but only two show the attacks' destruction, both taken in the government district in Oslo. The remaining ten photographs show people mourning, candles and roses. Olin thus emphasizes the reactions of the Norwegian people rather than the attacks themselves. Viewers expect a tale of love; they expect the parents, the support agencies, the state officials and even the king to meet the youth with loving care. In Olin's film, these expectations are violated. The cool rejection of the girl at the shore disrupts the established narrative and destabilizes both the viewer's understanding of July 22, and of the treatment unaccompanied minor asylum seekers receive. As Rancière points out, an image has the power to make something visible that is not yet seen (12). Olin utilizes images to make something visible not about the teenagers escaping

<sup>5</sup> See Stormark 2011 and Knudsen *et. al.* 2014.

<sup>6</sup> The quote was first posted by Hanne Ganestad (cf. Espegren 2011).

Utøya, but about teenagers escaping war. By contrasting Norwegians' behavior towards the Norwegian survivors and *The Others*, Olin points out the inhumanity of the dissimilar treatment the latter youths suffer. Like Ersland and Brøgger, Olin uses the established imagery of a catastrophe as a metaphor. Here, too, the image is aestheticized and turned into a political tool, criticizing Norwegian immigration policies through the interplay between resemblance and difference. Unlike the images in *The Day We Dreamed About*, however, this image does not work on its own, uncoupled from the reference.

The same image is used in the novel *Here Lies Tirpitz* by Ingrid Storholmen (2015), now created through words alone. *Tirpitz* was one of Germany's largest battleships in World War II, deeply feared by the Allies. The ship was stationed in several locations in Norway, but never saw battle. In the novel, Storholmen follows multiple characters and plotlines from the day the Nazis launched the ship in 1939 to after the war. She blends the multiple voices: the men on *Tirpitz*, wives and children in Germany, and Norwegians. The reader encounters over 30 people as well as letters, fragments of unattributed dialogue and quotes by politicians. By these means, the author creates a mosaic of lives, experiences, dreams, beliefs, doubts and fears. The fragmented narrative reflects the scattering of lives in war.

When the ship is bombarded and sunk, the crewmen swim for their lives, and residents take out their boats to rescue the drowning young men. For Norwegian readers, the scene evokes the image of the swimming teenagers after the July 22 terror attacks. Readers hear the voice of a swimming man as well as of a drowning one. They hear the voice of a resident, Bjarne, who sails out to rescue the Germans. And they hear the voice of the pilot who drops the bomb on the ship and sees "those moving human dots on camera, no training can remove those images" (152; translation Kielland Samoilow). A photograph of the small human dots swimming in the water was among the few pictures taken during the attack in 2011. Captured by the media's cameras, they created an abiding—though not spectacular—image. In this passage of Storholmen's novel, the raw material that Rancière calls the naked image—the image of the swimming human dots—is turned into a cultural image used in an artistic, metaphorical way. The scene incorporates the perspective of the victims, the lifesavers and the pilot who is both witness and perpetrator, and this composition is vital in the construction of the image, which is created solely through words.

Like the other two narratives, Storholmen's novel establishes a connection between two events, but the effect on the reader is somewhat different. As in Olin's film, the image is used for its connotations of

compassion. While the imagery in the first two narratives was utilized to comment on current political issues, in this historical novel it creates empathy—empathy with people who were the enemy during World War II, and who have always been presented in this light in post-war years. The continuing relevance of the depicted events is underlined when Bjarne looks back on the catastrophe years later: “New ones turned up all the time. We struggled to get them into the boat. Eventually, we had to throw them overboard again and prioritize the living, those who were shouting. Those who are shouting still” (197; translation Kielland Samoilow). The last sentence is ambiguous—while it can be interpreted as a sign of trauma, it also creates historical continuity. Who are the people who are still shouting? Is it the Germans, our youths, or others? Does the remark encompass everyone swimming for their lives, including the youth from Utøya and the refugees in the Mediterranean Sea? Is Storholmen playing on the resemblances and differences between all of these?

### Images of Catastrophes and Their Effect on the Reader

So, how are photographs of catastrophes aestheticized and used in the analyzed narratives, and how do they shape our understanding of narratives about catastrophes?

All three discussed narratives turn an image that originated in a photograph of a specific catastrophic event—the naked image—into a metaphorical image, using it to compare and contrast two catastrophic events. As an aesthetic device, the images fulfill similar functions in all three narratives, but they are used in three different narrative forms and constructed through different means. The graphic novel creates its reference mainly through illustrations. The film constructs its image through a multimodal configuration of moving pictures, photographs and sounds, particularly voice and music, and connects July 22 and the situation of unaccompanied minor asylum seekers through voice-over narration. Finally, the image in the novel is constructed only through words.

In all three cases, the overall effect is to create continuity between two events. The first two narratives use images to connect Norwegian immigration policies with the Holocaust and July 22, respectively. The third narrative uses an image to connect World War II and July 22. However, while the metaphorical image is used to similar effect in all discussed narratives, there are fundamental differences regarding the images’ impact, their influence on the reader’s or viewer’s interpretation of events, and the nature of the images themselves.



An important factor in the images' impact is their specific aesthetic form. Readers' initial reaction to the graphic novel's illustrations tends to be mostly shock and disgust;<sup>7</sup> it is the immediacy of the pictures and their historical connotations that evoke these emotions. On the other hand, the image of swimming youths in the film documentary initially evokes sorrow, which turns to shock because of the sudden, contrasting connection with the situation of unaccompanied minor asylum seekers. Finally, when constructed from words and framed by the historical event of the sinking of *Tirpitz*, the same image of swimming youths evokes sympathy and invites the reader to reflect on shared human experience. In all three cases, the images of catastrophe influence interpretive choices. They redirect initial interpretations by creating connections between two historical events. But where the first two narratives use an image of a catastrophe to provoke shock as a means of inspiring awareness on a current political issue, the novel's contemplative, thoughtfully drawn parallel carries a more general anti-war message of shared humanity.

As previously mentioned, the nature of the images the narratives employ differs because the two depicted catastrophes are different in scope, temporal distance and whether the resulting trauma was felt on a global or a national level. The nature of the depicted catastrophe is central to *The Day We Dreamed About's* shocking effect. For one thing, adult readers find it repulsive and questionable that a tale of such darkness is directed at a young readership.<sup>8</sup> For another, the use of the images as such is shocking. In the general cultural interpretation concentration camps are connected to the Holocaust, which is an event that is often perceived as something that defies comparison. The Nazi genocide denotes absolute evil, and no event, no political situation and no genocide can be compared to the dehumanization, torture and murder of more than six million human beings. When the Holocaust is used as a metaphor in political discourse—as it has been in connection with human rights issues, the genocides in Srebrenica and Uganda, or the ongoing conflict between Israel and Palestine—responses can be expected to be harsh (cf. Webman 2017). These strong reactions are mainly motivated by opposition to the perceived threat to the uniqueness of the horrors of the Nazi death camps, the Holocaust's instrumentalization in

---

<sup>7</sup> Discussing the novel at seminars has shown that students always recognize the reference to the Holocaust and tend to react emotionally to the novel's brutality and darkness. However, as will be pointed out later, younger readers do not necessarily see the historical reference.

<sup>8</sup> Norwegians—and Scandinavians in general—are known for ambivalent and controversial picture books and graphic novels, and seem eager to infringe taboos (cf. Ommundsen 2015, 71 ff.).

the service of political agendas, and the frequent use of Holocaust terminology and symbols against Jews, particularly against the state of Israel (281). In an often quoted interview with Paula Hayman in *The New York Times* in 1980 Elie Wiesel commented the representation of concentration camps and the Holocaust in popular culture: “They are stealing the Holocaust from us [...] we need to regain ours sense of sacredness” (14.10.1980). More recently Hila Shachar (2014)—Honorary Research Fellow in English and Cultural Studies at the University of Western Australia—harshly criticized the metaphorical use of images from the Holocaust in connection with Australian immigration policies:

Using images of those who were killed by the Nazis to make a point about the Australian government’s policies is demeaning to those who died. It is essentially saying that their deaths are not to be remembered for their own sake, but rather because they are useful tools as points of reference and comparison in contemporary political debate. It turns Holocaust victims and survivors into concepts, decontextualised imagery and generalizations, and erases their individuality as human beings—even when the intentions behind it are sincere and well-meaning.

Shachar considers any use of images of the Holocaust that might generalize its horrors unethical, arguing that it adds to the dehumanization the victims suffered at the hands of the Nazis. She states that “their bodies and lives are not public property,” implying that images and language connected to the Holocaust are not part of the collective cultural imagination the way other images are; they are not freely available for general use.

So, does the graphic novel *The Day We Dreamed About* turn the Holocaust into a concept? Does it decontextualize and generalize it in order to instrumentalize it in contemporary political debate? In a way it does. Erslund and Brøgger transform photographs of concentration camps and other images connected to the genocide into art, utilizing them to criticize Norwegian immigration policies. They indirectly compare the Norwegian government’s treatment of unaccompanied minor asylum seekers to the dehumanization and murder of the Nazi’s victims. Seen from this perspective, the book’s use of Holocaust imagery is outrageous.<sup>9</sup>

In an essay titled “Who Owns Auschwitz” survivor Imre Kertés (2001) argues that instead of stylized representations as seen in popular culture, aestheticized representation’s as e.g. Roberto Begnini’s movie *La vita e bella* (1997), may bring forth a deeper truth about the crimes that were

---

<sup>9</sup> Interestingly, the use of references to concentration camps in *The Day We Dreamed About* has not been discussed in a critical light in reviews, only touched upon (cf. Dale 2014, Vold 2015).

committed. So one may argue that the graphic novel's images serve not only to shape the reader's interpretation of the narrative and promote a certain political stance, but also to enhance the reader's awareness of the structural aspects that the genocides and current politics have in common. It might even enhance awareness and knowledge about the crimes of WW2 and thus reinforce the initial *shock* of the images.

When using the image of swimming youths from Utøya, Margrethe Olin pursues the same goal as Ersland and Brøgger; she, too, intends to criticize the treatment of unaccompanied minor asylum seekers. Like Ersland and Brøgger's image, Olin's image in *The Others* is also shocking. However, here it is not the use of the image itself that has a shocking effect, but rather its connection to the film's topic—unaccompanied minor asylum seekers. The connotations the image from Utøya carries are completely different. Whereas pictures of concentration camps have been established as symbols of evil over the past 73 years, the image of the swimming teenagers is still fresh in Norwegians' minds and connotes struggling against death, but also compassion and human kindness. In *The Others*, the image creates awareness of the difference between Norwegians' reaction towards Norwegian youths and unaccompanied minor asylum seekers, exposing the hypocrisy and lack of humanity intrinsic to this difference in attitude. In Storholmen's novel, the same image's connotation of compassion creates empathy and transforms people historically perceived as enemies into fellow human beings. The narrative grants the German sailors actual lives with wives, children and parents who love them, and the image makes them equals and draws the historical event closer to the reader's own time.

Not only do the two discussed images carry different connotations regarding good and evil. They also call to mind different parts of their respective catastrophes. The concentration camp imagery draws parallels between the living conditions of the Nazi's victims and unaccompanied minor asylum seekers, but at the same time, the images bring to mind the complete dehumanization and mass murder. The image from Utøya, on the other hand, recalls a single event and reactions to it, but not the historically associated bombing of the government district or even the entire attack on the island.

In *Regarding the Pain of Others*, Sontag (2003) states: "A narrative seems likely to be more effective than an image [as an antidote to war]. Partly it is a question of the length of time one is obliged to look, to feel" (122). Perhaps—in combining an image's ability to capture a singular moment with a narrative's thought-inducing capacity to show actions in time—it is the combination of image and narrative that is the most effective antidote of all.

## REFERENCES

- BENJAMIN, W. 2011 [1931; 1972]. *A Short History of Photography*. Published with permission by Oxford Journals, Oxford: Oxford University Press. Kindle edition: Amazon Digital Services.
- DALE, H. 2014. "Venteromsfrustrasjon no! (Waiting Room Frustration Now!)" *Barnebokkritikk.no* 12.2.2014: <http://www.barnebokkritikk.no/venteromsfrustrasjon-no/#.WulkW4iFNPY>.
- ERSLAND, B.A., BRØGGER, L. 2013. *Dagen vi drømte om (The Day We Dreamed About)*. Oslo: Cappelen Damm.
- HOLM, I.W., ILLNER, P. 2016. "Making Sense of Disaster: The Cultural Studies of Disaster." In R. Dahlberg, O. Rubin, M.T. Vendelø (eds.). *Disaster Research: Multidisciplinary and International Perspectives*. 51-65. Abingdon: Routledge.
- ESPEGREN, A. 2011. "Terroren (The Terror)." *Aftenposten* August 5 2011.
- FLUSSER, V. 2000. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.
- HAYMAN, P. 1980. "New Debate on the Holocaust." *The New York Times* 14.10.1980.
- KERTÉSZ, I. 2001. "Who Owns Auschwitz." *The Yale Journal of Criticism* 14/1: 267-272.
- KNUDSEN, J.S., STRAND SKÅNLAND M., TRONDALEN, G. (eds.). 2014. *Musikk etter 22. Juli (Music after July 22)*. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- LESSING, G.E. 2003 [1766]. "Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry." In *Classic and Romantic German Aesthetic*, ed. by J.M. Bernstein, 25-129. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLIN, M. 2012. *De andre (The Others)*. Norsk Film Distribusjon.
- OMMUNDSEN, Å.M. 2015. "Who Are These Picturebooks For. Controversial Picturebooks and the Question of Audience." In J. Evans (ed.). *Controversial and Challenging Picturebooks: Creative and Critical Responses*, 71-93. Oxon: Routledge.
- KRIPOS 2017. *Nasjonal drapsoversikt. Drap I Norge 2008-2017*. <https://www.politiet.no/globalassets/04-aktuelt-tall-og-fakta/drap/drapsoversikt-kripos-2017.pdf>
- RANCIÈRE, J. 2007. *The Future of the Image*. London: Verso.
- SHACHAR, H. 2014. "The Holocaust Is Not Your Metaphor to Use in Modern Political Debates." *The Guardian* January 27 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/jan/27/the-holocaust-is-not-your-metaphor-to-use-in-modern-political-debates>.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*. London: Penguin.
- . 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- STORHOLMEN, I. 2015. *Her lå Tiripitz (Here Lies Tiripitz)*. Oslo: Aschehoug.
- STORMARK, K. 2011. *Da terroren rammet Norge (The Day Terror Hit Norway)*. Utøya: Kagge.
- VOLD, T. 2015. "I krig, på flukt, på eventyr (In War, On the Run, In Adventure)." In K. Lande, S. Arneberg (eds.). *På flukt, på vent, på eventyr*, 20-37. Oslo: Nasjonalbiblioteket.
- WEBMAN, E. 2017. "Stealing the Holocaust from the Jews? The Holocaust as Metaphor in Public Discourse." In A. McElligot, J. Herf (eds.). *Antisemitism Before and Since the Holocaust*. London: Palgrave-Macmillan.

# PERCORSI

## BORDERS OF THE VISIBLE

PLACES, CULTURES, SOCIETY



ALESSANDRA MASCIA

## LA PHOTOGRAPHIE ET LE RÉCIT DU MAL

**ABSTRACT:** The French neurologist, Jean-Martin Charcot, linked his name to studies on hysteria. The documentation of his work at the Salpêtrière Hospital, in Paris, shows how any sign of emotional excess was recorded and classified through the photographic medium. These images provided the materials for the multivolume album *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878). In the photos of Salpêtrière's patients, the image takes over the disease. The photographic medium was not a neutral witness, but influenced the performance of hysteria. In years when photography seems able to unveil human character and to separate good from bad (as shown by the research by Bertillon and Lombroso), the photographic gaze is soon screwed on itself, seduced by the density of the images.

**KEYWORDS:** Hysteria, Medical Photography, Jean-Martin Charcot, Salpêtrière, Photographic Gaze.

Parmi les œuvres artistiques présentes dans le cabinet viennois de Sigmund Freud, il y a la reproduction d'un tableau, une photolithographie en noir et blanc qui est actuellement accrochée juste au-dessus du célèbre divan d'analyste, au Musée Freud de Londres (ill. 1).



Fig. 1. *Le divan de Freud*, Freud's Study, London: Freud Museum.

Il s'agit de la reproduction d'un tableau, signé par le peintre français André Brouillet, illustrant *Une leçon clinique à l'hôpital parisien de la*

*Salpêtrière*<sup>1</sup> (ill. 2). Le protagoniste de la toile est Jean-Martin Charcot, le neurologue devenu célèbre pour ses études sur l'hystérie. C'est lui, le médecin aux cheveux blancs, à droite, provoquant, sous hypnose, une crise d'hystérie chez une femme. La patiente est Marie "Blanche" Wittmann, qu'on voit ici soutenue par l'assistant de Charcot, Joseph Babinski.



Fig. 2. André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, huile sur toile, 290 × 430 cm, Paris : Université Paris Descartes.

En décrivant le public participant à la séance, le tableau de Brouillet nous consigne plusieurs portraits. Outre les médecins et les assistants, on reconnaît deux témoins qui seront chargés de diffuser les études cliniques sur l'hystérie : Paul Richer,<sup>2</sup> assis à la table, à gauche de Charcot, dessinant la scène, un crayon à la main, et Jules Clarétie, journaliste, écrivain et administrateur de la Comédie-Française.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Pierre Aristide André Brouillet, élève de Jean-Léon Gérôme, avait été exposé le tableau au *Salon des artistes*, le 1<sup>er</sup> mai 1887. Quant à la gravure de Freud, elle est signée Eugène Louis Pirodon. Sur le collectionnisme de Freud on renvoie à : Gamwell et Wells 1989.

<sup>2</sup> Neurologue, anatomiste, historien de la médecine, dessinateur et sculpteur français a écrit plusieurs ouvrages, dont un traité sur *l'hystéro-épilepsie* avec la préface de Charcot : Richer 1881.

<sup>3</sup> Clarétie, pseudonyme de Arsène-Jules Arnaud, avait été l'auteur en 1891 du roman à la Salpêtrière : *Les Amours d'un interne* (1881), dont l'histoire évoque les travaux de Charcot et les crises chez les patientes. Parmi les autres spectateurs représentés dans le tableau de Bouillet il faut encore mentionner : Georges Gilles de La Tourette, au premier plan, au centre du tableau, portant un tablier blanc ; Léon Le Bas, administrateur de l'hôpital ; Jean-Baptiste Charcot, fils de Charcot, alors étudiant en médecine, et Pierre Marie, qui reprendra la chaire de Charcot à la Salpêtrière en 1917.



Élève de Charcot et traducteur de ses ouvrages en allemand, durant l'hiver 1885-1886, Freud avait assisté à plusieurs séances à la Salpêtrière.<sup>4</sup> Tous les éléments qui joueront un rôle décisif dans l'histoire que nous allons raconter sont déjà là, dans la lithographie accrochée au mur, au-dessus de son divan : un hôpital, une femme hystérique, un public essentiellement masculin, une mise en scène publique. On retrouve déjà les personnages principaux : un médecin à la recherche de nouvelles voies, un témoin prenant des notes visuelles et un autre s'occupant de littérature et de théâtre.

Léon Daudet, écrivain et homme politique, durant ses études de médecine avait visité la Salpêtrière. Il décrit cette expérience dans son roman *Les Morticoles* (1894), où, dressant un portrait critique du monde médical, évoque la rencontre avec les hystériques soignées par Charcot. Le souvenir est associé à des sensations auditives, olfactives, tactiles et surtout visuelles :

Chaque lit était une folle petite chapelle, ornée d'oripeaux aux couleurs extravagantes, où le jaune et le violet luttèrent en hurlant avec le rouge et le bleu ; sur les étoffes chiffonnées ruisselaient des avalanches de colifichets et bibeloteries, statuettes de plâtre et de verre, objets de forme inconnue, d'usage vague, poteries indéterminées, herbes sèches, jusqu'à des bouts de bougie et des bobines de fil. Au milieu de cette mascarade s'énermaient, s'étiraient une trentaine de femmes étranges, quelques-unes jeunes et jolies, d'autres vieilles, mais toutes fardées, les rides plâtreuses et rosées, les cheveux travaillés [...] comme sur les têtes de gorgones et de méduses [...] Certaines filles avaient des poses de nonchaloir, couchées tout habillées sur leurs lits, faisant saillir les hanches, accroupies et fumant d'odorantes cigarettes, mâchonnant des choses dures, du bois et de la craie. D'autres s'amusaient à se poursuivre avec des clameurs insensées, à se battre, se mordre, se griffer, s'envoyer des coups de pied qui faisaient flotter les peignoirs. Une, à qui la surveillante voulait faire ingurgiter un médicament, rechignait avec des minauderies. Notre entrée dans ce sérail suscita une vive animation. Nous sentions sur nous tous ces regards fiévreux, cernés de noir et de fard. (Daudet 1956 [1894], 163).<sup>5</sup>

Dans cet espace, surchargé de couleurs et de sons, où « chaque lit était une folle petite chapelle », les médecins font l'objet de la curiosité des patients. Les regards se concentrent sur eux : « nous sentions sur nous tous ces regards fiévreux, cernés de noir et de fard ».

<sup>4</sup> Cependant, sur le thème de l'hystérie, les deux érudits avaient des opinions différentes, à ce sujet il faut rappeler les *Études sur l'hystérie* de Breuer et Freud, parues en 1895.

<sup>5</sup> À ce sujet : Marquer 2008.



Fig. 3. *Attaque d'hystérie : Première, Deuxième et Troisième Phase*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. I, pl. II, III, IV.

En novembre 1861, le neurologue Jean-Martin Charcot est nommé chef des Services de la Médecine Générale de l'hôpital parisien de la Salpêtrière. Pour le médecin, âgé d'un peu plus de trente ans, est l'occasion d'un recensement systématique des différentes pathologies, mais dans le cadre de cet *atlas vivant* de la pathologie, *les convulsionnaires* lui offrent l'opportunité d'étudier de près un phénomène mystérieux, qui, à partir de ce moment, sera indissolublement lié à son nom : l'hystérie.

Dans un essai qui est devenu un classique, Georges Didi-Huberman fait remarquer qu'à la Salpêtrière on découvre la théâtralité stupéfiante du corps hystérique (Didi-Huberman 1982). L'hypnose et l'observation des malades en crise, les célèbres leçons du mardi de Charcot, permettent d'avoir une connaissance directe de ce phénomène, qui tombe dans le domaine public à travers la photographie. D'après Didi-Huberman, l'analyse de la documentation photographique révèle toutefois l'acte de mise en scène dont les hystériques furent l'objet de la part de Charcot et de ses assistants. Des questions se posent alors : ces photographies sont-elles le produit d'un processus créatif ? Si les médecins les ont réalisées, altérant la vérité clinique, pouvons-nous définir cette manipulation une opération artistique ? Et Charcot peut-il être considéré comme un artiste ?

Les premières études de Charcot sur hystérie remontent à 1872, atteignant à une forme achevée quelques années plus tard, dans *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, l'ouvrage édité par Désiré

Bourneville et Paul Regnard, paru en trois volumes à Paris, entre 1876-1879.<sup>6</sup> Comme dans un livre d'art, les images, illustrant le premier volume, sont des photographies collées directement sur la page ; alors que, dans les deux derniers volumes, figurent des photolithographies.

L'ouvrage ne suit pas l'ordre chronologique, mais il est structuré par thématique et les premières planches illustrent, selon la définition de Charcot, les trois phases de l'hystérie (ill. 3). La technique photographique contribue de manière décisive à son intérêt pour cette maladie (Sicard 2001, 35-49).<sup>7</sup> Plutôt que décrire la névrose, l'hystérie est illustrée, l'image primant sur les mots. Pour avoir un document visuel cohérent et compréhensible, l'hôpital engage des photographes qui s'efforcent de photographier l'hystérique quand la crise est en cours. Afin de bénéficier d'une lumière favorable, souvent les internées sont conduites dans la cour de l'hôpital et photographiées sur un lit ou sur un matelas et, puisque le temps de pose est long, elles endossent parfois la camisole de force.



Fig. 4. *Attaque : Crucifiement*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. I, pl. XI.

<sup>6</sup> Bourneville et Regnard, 1876-1879. L'ouvrage avait été précédé par les tomes de la *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, éditée entre 1869-1873 par Bourneville et Arthur de Montméja. Étant le responsable du service photographique de l'hôpital parisien de Saint Louis, Montméja avait déjà publié, en 1868, un recueil de photographies médicales : Hardy et Montméja 1868.

<sup>7</sup> Pour une synthèse sur l'iconographie de l'hystérie, on renvoie à : Gilman 1993, 345-436.

Le but de Charcot est de « faire tableau ».<sup>8</sup> Pour obtenir cet effet, il faut parvenir à une extériorisation du symptôme, à une spectacularisation figurée, s'exprimant à travers la gestualité et les traits physiologiques. L'approche de cette enquête médicale détermine des raccourcis visuels, il le témoigne, entre autres, la *planche IX*, dont le sous-titre dit : « Attaque : Crucifiement ». En effet, bien qu'il soit une attaque d'hystérie, la pose de la femme, allongée sur le lit, les bras tendus, évoque une crucifixion (ill. 4). L'image prime sur la vérité, mais elle nous place dans un dilemme : il faut éclaircir si la réalité a engendré le tableau ou si Charcot l'a fabriquée, car, dans ce cas précis, on assistera à une construction figurative délibérée.

Il existe un rapport étroit entre l'hystérie et l'imaginaire religieux<sup>9</sup> — la névrose visionnaire est d'ailleurs un sujet dont on a beaucoup écrit — bien avant Charcot, Diderot propose une relecture de l'extase, la névrose des femmes, l'approchant à l'hystérie.

Le rôle de Pythie ne convient qu'à une femme ; il n'y a qu'une tête de femme qui puisse s'exalter au point de pressentir sérieusement l'approche d'un dieu, de s'agiter, de s'écheveler, d'écumer, de s'écrier [...] Sa tête parle encore le langage de ses sens, lorsqu'ils sont muets. Rien de plus contigu que l'extase, la vision, la prophétie, la révélation, la poésie fougueuse et l'hystérisme. (Diderot 1873-1876 [1772], II, 252-255).<sup>10</sup>

C'est précisément le court-circuit visuel convulsionnaire/visionnaire qui inspirera la réflexion surréaliste. En 1928, le texte de Louis Aragon et André Breton, *Le Cinquantenaire de l'Hystérie*, destiné à l'édition de *La Révolution surréaliste*, aboutit dans un éloge de l'hystérie. Outre une célébration réaffirmant l'importance lyrique de la névrose, l'article est accompagné par six photos d'Augustine, une des patientes de Charcot,<sup>11</sup> et puisque chaque photo est chargée des réminiscences visuelles, la force de l'image prend le dessus.

<sup>8</sup> Didi-Huberman utilise cette expression, remarquant la conscience esthétique de la pathologie chez Charcot : Didi-Huberman 1982, 194-195.

<sup>9</sup> Sur la rencontre entre la sphère médicale et religieuse, on rappelle ici, entre autres, de Certeau 1982 ; Foucault 1962 ; Mazzoni 1996.

<sup>10</sup> Sur la notion culturelle et la définition médicale d'hystérie : Arnaud 2014.

<sup>11</sup> On renvoie à l'étude de Steer 2017, pp. 15-50.



Fig. 5. *Le Phénomène de l'extase*, photomontage, in Dalí 1933.

Quelques années plus tard, inspiré par ces illustrations, Salvador Dalí compose une vision stéréoscopique, assemblant dans le même tableau une série de portraits de visionnaires. Publié en 1933, sur la revue *Minotaure*, *Le phénomène de l'extase*<sup>12</sup> est un montage photographique, où Dalí utilise des portraits féminins, des fragments pornographiques, les réunissant aux traits physiologiques — des différents types d'oreilles et de nez — photographiés par Alphonse Bertillon. L'artiste catalan réunit le portrait d'extase et le portrait scientifique de Bertillon, le créateur de l'anthropométrie judiciaire, mais il réunit également les femmes et les vierges sculptées, fondant l'extase charnelle et sacrée (ill. 5). En annulant les distances entre le passé et le présent, entre la vérité et la fiction, dans l'image de Dalí le langage photographique domine : un langage qui confère une valeur absolue aux fragments visuels. D'autre part, Diderot observait que, s'échappant de l'espace restreint du présent, la vision de la femme en délire s'approchait à une révélation : « C'est dans le délire hystérique qu'elle [la femme hystérique] revient sur le passé, qu'elle se lance sur l'avenir, que tous les temps lui sont présents » (Diderot 1873-1876 [1772], II, 255).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Dalí 1933, 76-77. Sur le montage de Dalí, vu dans le contexte de la réflexion surréaliste sur l'hystérie : Beeston 2018, pp. 45-54.

<sup>13</sup> Si le mouvement surréaliste revendiqua la beauté convulsive de l'hystérie, après la Première Guerre mondiale, le débat sur l'hystérie resurgit à travers celui mené sur les

De même, dans l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, partant du symptôme, on parvient à la catégorie générale d'hystérie. L'image granuleuse est la marque reconnaissable d'un phénomène qui a été capturé alors qu'il se produit. Si le visage de la *convulsionnaire*, défigurée par le spasme, se soustrait à toute définition et à toute description bien formée, cette représentation met le doigt, comme Didi-Huberman a remarqué, dans « l'aporie de l'image », puisque, bien que visible, l'image souvent est non consensuelle.<sup>14</sup>



Fig. 6. Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, 1781, huile sur toile, 101,6 × 127,7 cm, Detroit : Institute of Arts.

Si au fil des siècles l'hystérie a été associée à une galerie de figures qui définissent sa nature insaisissable — comme le Protée prenant toutes sortes de formes ou comme le caméléon et l'hydre (Arnaud 2014, 64-74) — le portrait de la névrose apparaît récalcitrant à toute définition. *Le Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (1781) — une autre des peintures dont la reproduction figure dans le cabinet de Freud — représente une femme en robe blanche, endormie sur un lit, la tête penchée vers le bas. L'apparition fantomatique d'une tête de cheval la menace et un démon assis sur son

---

névroses de guerre. Pour rememorer les étapes suivantes de l'histoire de l'hystérie : Roudinesco et Plon 1997 [2005].

<sup>14</sup> Outre la problématique du consentement à l'image, Didi-Huberman s'interroge sur la figuration de l'hystérie, abordant le problème du *spasme cynique*, dont l'adjectif *cynique* est synonyme d'*obscène* : Didi-Huberman 1985, 69-82.

ventre la domine. C'est lui le cauchemar, le démon qui l'a subjugué et qui maintenant fixe le regard sur le spectateur<sup>15</sup> (ill. 6).

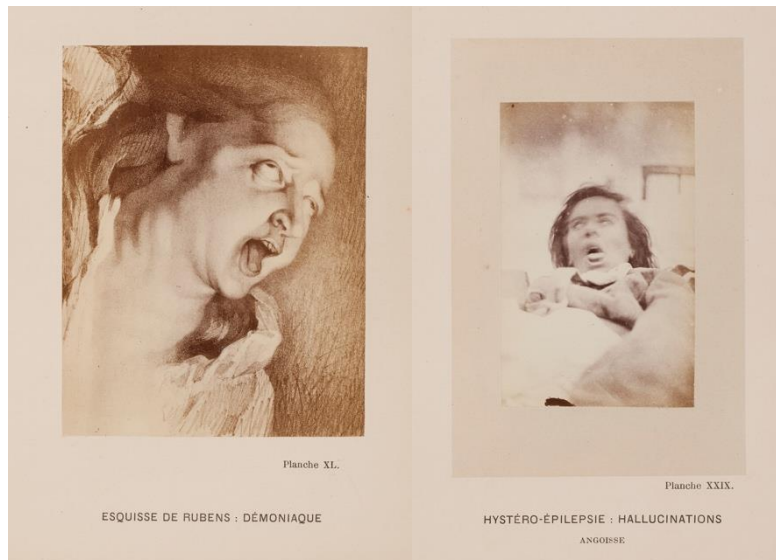


Fig. 7. *Hystéro-Épilepsie : Hallucinations* et *Esquisse de Rubens : Démoniaque*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. I, pl. XXIX et XL.

En associant la vision au sommeil, le voyeurisme est explicite : l'image coïncide avec une intrusion dans un moment fragile, où le fantôme de l'irrationnel fait son apparition. Toutefois, comme Starobinski observe, dans *Le Cauchemar* l'image bascule : « entre *avoir peur* et *faire peur*, entre la *vision* épouvantée et le *voyeurisme* qui s'attache au spectacle de la dormeuse tourmentée » (Starobinski 1974, 131). Évidemment, en étant spectateur d'un tourment, il y a du sadisme et, donc, du plaisir. Füssli, comme après lui le photographe Salpêtrière, ils *voient souffrir*, mais, à travers l'image, ils *font souffrir*. Se faisant tableau, la convulsionnaire de la Salpêtrière, nous repousse, donc, à la racine du mal.

La vérité du corps, au nom de laquelle la médecine décrypte les symptômes et identifie le diagnostic, est remise en cause par l'existence de l'affection hystérique.

En documentant l'état hallucinatoire de l'*Hystéro-Épilepsie* (planche XXIX), l'image photographique nous consigne le portrait d'une femme possédée. Avec les yeux en l'air, la face convulsée, la bouche ouverte, jetant un grand cri, la femme est fort ressemblante à celle dessinée par Rubens,

<sup>15</sup> Sur la *vision de la dormeuse* de Füssli on renvoie à l'étude : Starobinski 1974, 127-162. À ce sujet voir aussi : Dupuy 1996, 111-128. Pour une analyse plus détaillée de la figure du cauchemar et de son épiphanie : Bridier 2002.

*l'Esquisse de Rubens : Démoniaque* (planche XL), représentant la guérison d'une possédée, est d'ailleurs la seule œuvre d'art reproduite dans *l'Iconographie* de Charcot, la seule digne de figurer dans un ouvrage consacré à l'hystérie<sup>16</sup> (ill. 7). Pour les exorcistes, c'est là une marque de la possession diabolique, mais la même remarque est contenue dans les *Études sur Grande hystérie* (1881) de Paul Richer, professeur d'anatomie artistique à l'École des Beaux-Arts et successeur de Charcot à la direction de la Salpêtrière : « Ordinairement les Démons, après leurs contorsions et agitations, mettent les filles ainsi tourmentées en un arc de cercle » (Richer 1885 [1881], 845). Pour Richer la forme, *l'arc*, est devenue synonyme de névrose.

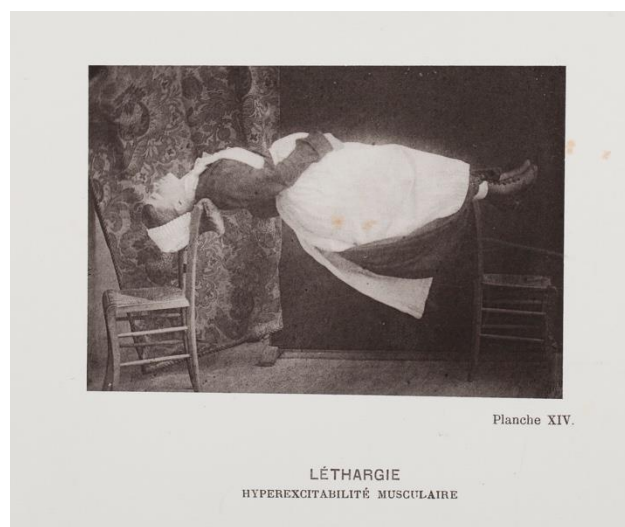


Fig. 8. *Léthargie Hyperexcitabilité Musculaire*, in Bourneville et Regnard 1876-1879, vol. III, pl. XIV.

Comparée à *l'Iconographie* de Charcot, l'image joue un rôle différent dans l'ouvrage de Richer : elle est un appel à l'observation, un après-mémoire et une référence et, outre la photo illustrative, on fait appel au dessin, réalisé par Richer même. La description de la crise est plus précise et, comme Charcot le remarque dans sa préface, la névrose n'est plus le : « Protée qui se présente sous mille formes » (Richer 1885, VII). Le dessin supplée à l'incertitude photographique, puisque, assistant à une crise d'hystérie, on apprend que :

<sup>16</sup> L'esquisse de Rubens figurait parmi les photos de Paul Regnard in : Bourneville et Regnard, 1877, pl. LX. Il était aussi inclus in : Charcot et Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, 1887 (on renvoie à l'édition 1984).



rien n'est livré au hasard ; que tout se passe, au contraire, suivant des règles bien déterminées [...] valables pour tous les pays, chez toutes les races ; règles dont les variations, quelque nombreuses qu'elles puissent paraître, se rattachent toujours au type fondamental. (*Ivi*, VIII).<sup>17</sup>

L'image d'une femme raide comme une statue et suspendue entre deux chaises est très célèbre. La photo, prise durant une séance d'hypnose, remonte à 1879 (ill. 8). L'épisode est particulièrement photogénique, comme l'observe Charcot : « Le sujet se trouve transformé en une sorte de statue expressive, modèle immobile représentant avec une vérité saisissante des expressions les plus variées et dont les artistes pourraient assurément tirer le plus grand parti ». Et il ajoute : « L'immobilité de ces attitudes (cataleptiques) [...] est éminemment favorable à la reproduction photographique » (Charcot 1890, IX, 443).

En affirmant, une fois de plus, la primauté de l'image, Charcot encourage les artistes à utiliser la *statue expressive*, le *modèle immobile*. Le corps de l'hystérique est en attente de définition, il dépend du regard de l'autre, de son examen et de son verdict. Les hommes, les médecins, sont les spectateurs de cette création, mais la création et le créateur se confondent dans le voyeurisme de ce jeu, le même illustré par Brouillet dans sa *Leçon à la Salpêtrière*.

La réciprocité du jeu des regards est documentée par la voix des témoins. Remémorant la séance avec une patiente, Charcot se souvient :

Après beaucoup de difficulté, nous parvenons, M. Régnaud et moi, à obtenir qu'elle se laisse photographier, et nous pouvons avoir l'aspect de sa physionomie quelques instants avant le début d'une attaque épileptiforme (PLANCHE XV). À peine le temps nécessaire pour avoir l'épreuve était-il écoulé, que G... était prise de convulsions. (Bourneville et Regnard 1877, 66).

---

<sup>17</sup> À ce sujet, Füssli observait que : « Un homme que saisit une passion démesurée, que ce soit la joie ou la douleur, perd l'expression de son caractère individuel propre, et se trouve absorbé par la force du sentiment qui agit sur lui », Starobinski 1974, 146.



Fig. 9. *Électro-Physiologie Photographique*, in Duchenne 1862, pl. 8.

Outre le souci du médecin d'enregistrer visuellement l'événement, il y a aussi la réaction du patient. L'appareil photo non seulement documente les crises, mais il les favorise. Une des convulsionnaires se déclare « électrisée » à l'idée de participer à une séance photo. L'expression est paradoxale, étant donné l'affreuse méthode de traitement par l'électricité utilisée à Salpêtrière, où, outre les traitements psychiatriques, on recourt habituellement à l'électricité même dans le service de documentation photographique de la Salpêtrière, dirigé initialement par un photographe amateur comme Paul Regnard et après son départ, en 1880, par un professionnel comme Albert Londe, qui institue un atelier de photographie dans la clinique. En expérimentant des techniques originales, l'équipe de Charcot sert des décharges électriques de faible intensité, induisant des réactions hystériques. Sur les visages des patientes, le choc électrique produit une expression artificielle que, tout en restant visible pendant quelques minutes, on peut aisément photographier. Après le premier projet visuel, *l'Iconographie*, voulue par Bourneville et documentée par Regnard, on assiste à la parution de *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, l'ouvrage dirigé par les assistants de Charcot et paru, entre 1893 et 1895, après sa mort.

C'est, donc, à l'aide de l'électricité que les expressions sont obtenues, en utilisant un dispositif technique qui a fait l'objet d'une recherche méticuleuse de la part du neurologue Guillaume-Benjamin Duchenne,

l'auteur du *Mécanisme de la physionomie humaine* (ill. 9). C'est lui qui a initié Charcot à la photographie et que Charcot appelle « mon cher maître ».

À partir de la première édition, en 1876, les images de l'*Iconographie* de Charcot sont accompagnées par une légende, expliquant la transformation du même visage, du même corps. Celle de la première planche précise que, tout d'abord, la patiente a été photographiée avec sa *physionomie normale*, après on assistera à l'*attaque hystérique*.

La séquence d'image permet de déduire la distance entre le normal et le pathologique. Au reste, la ligne de démarcation n'est pas très claire, puisque le terme hystérie a toujours existé, mentionné déjà par Platon dans son *Timée*,<sup>18</sup> mais la notion d'hystérie a changé au fil du temps. La littérature précède l'image et la médicalisation du phénomène, mais la pathologie se manifeste dans les pavillons de la clinique parisienne et la photographie contribue de manière décisive à sa naissance.

Si l'hystérie est une pathologie visuelle, à mesure que l'enquête photographique avance, les portraits de la Salpêtrière ressemblent de moins en moins des visages humains et de plus en plus de masques.

On ne cherche plus un vrai portrait, mais un *spécimen*. Un individu qui donne l'idée de l'espèce (Maresca 2011, 67-87).<sup>19</sup> Le processus est décrit par l'un des pionniers de la photographie scientifique, Alphonse Bertillon, le fondateur, en 1882, du premier laboratoire de police d'identification criminelle et le créateur de l'anthropométrie judiciaire, le célèbre « système Bertillon » (Frizot, July, Phéline et Sagne 1985, 61).<sup>20</sup>



Fig. 10. *Bertillon card 20213* (âge 24), February 25, 1905, New York City Municipal Archives.

<sup>18</sup> Le terme hystérie a une longue histoire, qui commence déjà à l'âge classique : Foucault 1972 [1961].

<sup>19</sup> Sur la transition photographique vers le "type humain" : Edwards 1992.

<sup>20</sup> Voir aussi : Muzzarelli 2003.

Le système de neutralisation d'identité perfectionné par Bertillon a été utilisé, entre autres, pour le portrait anonyme d'une femme de 24 ans, un portrait réalisé le 25 février 1905, déposé dans les dossiers de la police de New York (ill. 10). L'image suit les règles convenues, le photographe a choisi la pose frontale et le profil, en éliminant tous les détails de l'arrière-plan et en s'éloignant du sujet, puisque Bertillon observe : « il y a au point de vue métrique et descriptif, un grand avantage à s'éloigner le plus possible de son sujet » (Bertillon et Chervin 1909, 77). *S'éloigner du sujet* signifie s'approcher au *type*, c'est à dire à un modèle abstrait représentant les traits essentiels communs à plusieurs entités d'un même ensemble humain. On assiste à l'application d'un canon taxonomique, le même utilisé pour classer les plantes ou les animaux.

De l'individu on va vers le *type humain*. C'est l'esprit qui anime *L'Homme criminel* de Cesare Lombroso, que le fondateur de l'anthropologie publie en 1876. Il existe une filiation entre le portrait du criminel lombrosien et l'image picturale, dont l'archétype est établi dès XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans la peinture allemande et flamande. Le visage du bourreau dans le *Martyre de Sainte Catherine* de Lucas Cranach l'Ancien, présente déjà tous les stigmates du criminel : la couleur de la peau, la forme des yeux, le nez trilobé, les lèvres minces ou le front fuyant (Villa 1985, 69). Cette dette révèle que ce qu'exprime la photographie de Lombroso, ses portraits de criminels, n'est pas la réalité, mais sa représentation iconique.

Mais dans le milieu scientifique anglais, animé par les théories de Charles Darwin et de Herbert Spencer, cet esprit guide également Francis Galton, le cousin de Darwin, lui qui avait été anthropologue, explorateur et même métrologue. Dans son ouvrage, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, publié à Londres en 1883,<sup>21</sup> Galton présente au lecteur un nouveau dispositif visuel : la *photographie composite* (ill. 11). Cette technique consiste à fusionner en une seule image une multiplicité de clichés individuels, en vue de parvenir à une image générique, permettant d'isoler une physionomie typique. C'est ainsi que Galton propose le portrait type de différents membres d'une même famille, mais également celui du criminel. La photographie, donc, aide à documenter les troubles mentaux et physiques héréditaires, et dans une perspective eugénique, elle permet de distinguer les classes et les races, en exerçant le contrôle social.

<sup>21</sup> Galton 1883. Sur Galton et la photographie : Green 1984, 3-16.

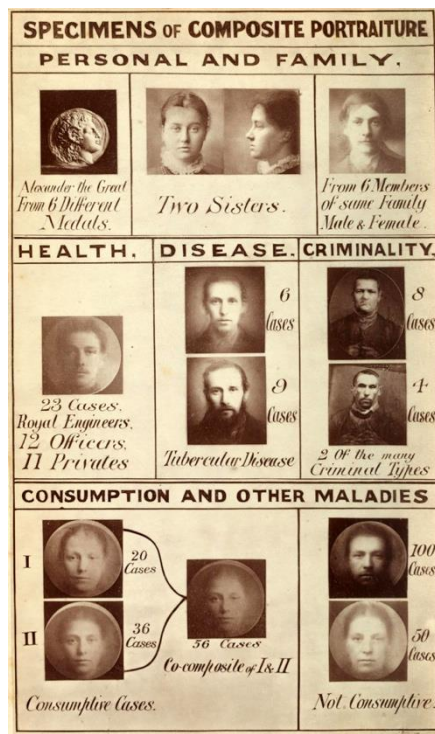


Fig. 11. Frontispice de Galton 1883.

Avant de se fondre dans un seul portrait, l'image féminine, illustrant le frontispice du traité de Galton, a été disséquée, comme dans une étude d'anatomie. Privé d'une identité, du portrait de femme, il ne reste que la séquence des poses : frontal, profil et plein visage.

L'hystérie de Charcot est l'invention d'un visionnaire, d'un homme qui voit, dit de lui Freud, en se remémorant ce qu'il disait : « On pouvait l'entendre dire que la plus grande satisfaction qu'un homme puisse vivre était de voir quelque chose de nouveau et de le reconnaître comme nouveau, et il attirait sans cesse l'attention sur la difficulté et la valeur de ce genre de vision. Il lui arrivait de demander pourquoi, en médecine, les gens ne voyaient que ce qu'ils avaient appris à voir » (Didi-Huberman 1982, 33). Ainsi nous revenons là où nous avons commencé : sur le canapé de Freud.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, S. 2014. *L'Invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*. Paris: Éditions EHESS.
- BEESTON, A. 2018. *In and Out of Sight: Modernist Writing and the Photographic Unseen*, 45-54. Oxford-New York: Oxford University Press.
- BERTILLON, F., CHERVIN, A. 1909. *Anthropologie métrique*. Paris: Mpr Nationale.
- BOURNEVILLE, D.-M., MONTMEJA A. de (éd.). 1869-1873. *Revue photographique des hôpitaux de Paris*. Paris: A. Delahaye.
- BOURNEVILLE, D.-M., REGNARD, P.-M.-L. 1876-1879. *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*. Paris: Delahaye, 3 vol.
- BREUER, J., FREUD, S. 1956 [1895]. *Études sur l'hystérie*. Trad. par A. Berman. Paris: PUF.
- BRIDIER, S. 2002. *Le Cauchemar. Étude d'une figure mythique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- CERTEAU, M. de. 1982 *La fable mystique*. Paris: Gallimard.
- CHARCOT, J.M. 1890. "Hémorragie et ramollissement du cerveau. Métallothérapie et hypnotisme, électrothérapie." In *Œuvres complètes*. Paris: Progrès Médical Lecrosnier.
- CHARCOT, J.M., RICHER, P. 1984 [1887]. *Les Démoniaques dans l'art*. Paris: Macula.
- DALI, S. 1933. "Le Phénomène de l'extase." *Minotaure* 3/4: 76-77.
- DAUDET, L. 1956 [1894]. *Les Morticoles*. Paris: Fasquelle.
- DIDEROT, D. 1873-1876 [1772]. "Sur les femmes." In *Œuvres complètes*, éd. par J. Assézat et M. Tourneux, t. II, 252-255. Paris: Garnier.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1982. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- . 1985. "Le cynisme iconographique." *Études Françaises*, 21/1: 69-82.
- DUCHENNE, G.-B. 1862. *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris: Jules Renouard.
- DUPUY, P. 1996. "Interprétations d'un cauchemar: *The Nightmare* de Füssli." *Ridiculosa* 3: 111-128.
- EDWARDS, E. 1992. *Anthropology and Photography, 1860-1992*. New Haven-London: Yale University Press.
- FOUCAULT, M. 1972 [1961]. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. 1962. *Maladie mentale et psychologie*. Paris: PUF.
- FRIZOT, M., JULY, S., PHÉLINE, C., SAGNE, J. 1985. *Identités : de Disdéri au photomaton*. Paris: Éditions Photo Copies-Centre National de la Photographie.
- GALTON, F. 1883. *Inquiries Into Human Faculty and Its Development*, London: Macmillan.
- GAMWELL, L., WELLS, R. 1989. *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*. London: Thames and Hudson.
- GILMAN, S. 1993. "The Image of the Hysteric." In S. Gilman, H. King, R Porter *et al.* (eds.), *Hysteria Beyond Freud*, 345-436. Berkeley (Cal.): University of California Press.
- GREEN, D. 1984. "Veins of Resemblance: Photography and Eugenics." *Oxford Art Journal* 7/2: 3-16.
- HARDY, A., MONTMEJA, A. de. 1868. *Clinique photographique de l'hôpital Saint-Louis*. Paris: Chamerot-Lauwereyns.
- MARESCA, S. 2011. "Spécimen ou individus ? Les usages incertains du portrait photographique." In "De l'Anthropologie Visuelle", *L'homme. Revue française d'anthropologie* 198/199: 67-87.

- MARQUER, B. 2008. *Les « Romans » de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin de siècle*. Genève: Droz.
- MAZZONI, C. 1996. *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- MUZZARELLI, F. 2003. *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*. Milano: Mondadori.
- RICHER, P. 1881. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye-Lecrosnier.
- . 1885 [1881]. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou grande hystérie, édition révisée*. Paris: Delahaye-Lecrosnier.
- ROUDINESCO, E., PLON, M. 2005 [1997]. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard.
- SICARD, M. 2001. "La femme hystérique : émergence d'une représentation." *Communications et langages* 127: 35-49.
- STAROBINSKI, J. 1974. *Trois fureurs. Essais*. Paris: Gallimard.
- STEER, L. 2017. "Picturing Hysteria in *La Révolution surréaliste*: From Pathology to Ecstasy." In *Appropriated Photographs in French Surrealist Periodicals 1924-1939*, 15-50. London-New York: Routledge.
- VILLA, R. 1985. *Il Deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*. Milano: Franco Angeli.





CAROLINE BLINDER

**LOOKING FOR HARLEM***The Absent Narrator in Roy DeCarava and Langston Hughes' Sweet Flypaper of Life (1955)*

**ABSTRACT:** Despite its decidedly humanist angle, Langston Hughes and Roy DeCarava's *The Sweet Flypaper of Life* (1955) also positions itself in a no-man's land, not simply because it is seen through the eyes of a woman but because it occupies a space where the compelling narration by the fictitious character of Sister Mary and the equally compelling photographs by DeCarava still rest uneasily—literally and at times photographically—within the wider landscape of Harlem. As such, this collaborative photo-text on the daily life of Harlem is a much more subtle and complex project than it first appears. Even though the project was enabled by Hughes's reputation as a prominent writer of African American life, the actual approach allows for something 'subversive' to take place in the interaction between the text and the photographs accompanying it. This examination looks at how *The Sweet Flypaper of Life*—vastly underrated in studies of American photography—pushed beyond previous photographic studies of Harlem and as such, beyond the boundaries set by photo-textual collaborations in general.

**KEYWORDS:** Harlem, African American Studies, Documentary Studies, American Photography, Langston Hughes, Roy DeCarava, 20th century American Studies.

Looking at a few sequences in *The Sweet Flypaper of Life* from 1955, a photo-textual collaboration by the writer Langston Hughes and the photographer Roy DeCarava, it becomes clear just how much the documentary impetus of post-war America had changed by the 1950s. Beginning with the cover of the book itself, a cropped photograph of a child's face with the title superimposed on top of it and underneath the very first paragraph of the narrative itself, it dispenses with the usual introductory material in order to move seamlessly from the cover to the story inside. Consisting of 140 photographs in black and white of varying format with a running commentary below and around it, *The Sweet Flypaper of Life* therefore looks as much like an extended magazine exposé from the period as a collaboration between two artists. Compared to previous documentary studies of Harlem from the 1930s and 40s Roy DeCarava's photographs of Harlem are nonetheless more lyrical than informative, rendering an intimate vision of a people usually seen as

dispossessed and disenfranchised than as neighbors and equals.<sup>1</sup> DeCarava does this partly by focusing on images of people sitting on stoops, meandering along, conversing on street corners and interacting with their families rather than for instance working, shopping, or going to school. In many ways, the photographs have more in common with Helen Levitt's lyrical images of Harlem from the 1940s than the ethnographic studies of the 1930s; a tone accentuated by Langston Hughes' accompanying text. The text, or rather the extended captions that circle around the photographs, are made up of a fictitious series of memories and anecdotal material as focalized through the on and off narrator: Sister Mary, an elderly, pious and hardworking African American woman. She tells of the various travails of her extended family, their ups and downs, their children and circumstances and through this the various vicissitudes of urban life. Nonetheless, despite its decidedly humanist angle, *The Sweet Flypaper of Life* also positions itself in a no-man's land, not simply because it is seen through the eyes of a woman but because it occupies a space where the compelling narration by Sister Mary and the equally compelling photographs by DeCarava still rest uneasily—literally and at times photographically—within the wider landscape of Harlem.

For the few critics who have taken note of *The Sweet Flypaper of Life*, it is the politics of the photographic material more so than the captions, the fact that it presents the residents of Harlem as people with their own idiosyncrasies and personalities rather than simply ethnographic subjects, which kept the collaboration out of print initially. For instance, according to Sonia Weiner in "Narrating Photography in *The Sweet Flypaper of Life*":

The images, it appeared, had no market. In representing the daily life of family and community in Harlem in an artistic and humane way, they dramatically departed from the general public's embedded conceptions of black Americans instilled by previous photographic efforts. As such, they were deemed politically subversive and far too liberal. ... Only after Hughes supplemented the photographs with a fictional text, turning them into what DeCarava called 'a marketable package' did Simon and Schuster agree to publish the book. Even then, ... the book was printed on relatively cheap paper in a small format size and sold for only one dollar. (Weiner 2002, 4).

Weiner's point that DeCarava's photographs departed from previous studies because of its more 'artistic' bent is important. Nonetheless, by taking DeCarava's images with their more subtle rendition of Harlem life as the starting point for a reading of the collaboration itself and its politics,

---

<sup>1</sup> The most notable of such projects: Harlem Document (1936-1940), was a study commissioned by The New York Photo League and led by Aaron Siskind. For more on this and other similar projects see: Klein-Evans 2011.

the subtleties and complexities of the writing are to some extent left by the wayside. Thus, even though the project was enabled by Hughes' reputation as a prominent writer of African American life, Hughes' actual approach to the narrative is much more unorthodox than it appears upon a first reading. In this sense, Weiner ignores an important factor, namely the possibility that there is something 'subversive' taking place in the interaction between Hughes' text and the images accompanying it and not merely in the photographs themselves. Not only does *The Sweet Flypaper of Life* push beyond previous photographic studies of Harlem, it pushes beyond the boundaries set by photo-textual collaborations in general.

One sign of this is the fact that the print of the book "on relatively cheap paper in a small format size" (despite Hughes' fame) was allowed to stand. The design of the book is instrumental in how the overall look of *The Sweet Flypaper of Life* immediately overturns conventional ideas of what a photo-textual collaboration should look like. If the decision to use a certain format and cheap paper came out of financial precautions, the book's cover immediately links the image and the text in a synthetic fashion signaling just how important the space between the two is for an overall understanding of the book's politics.

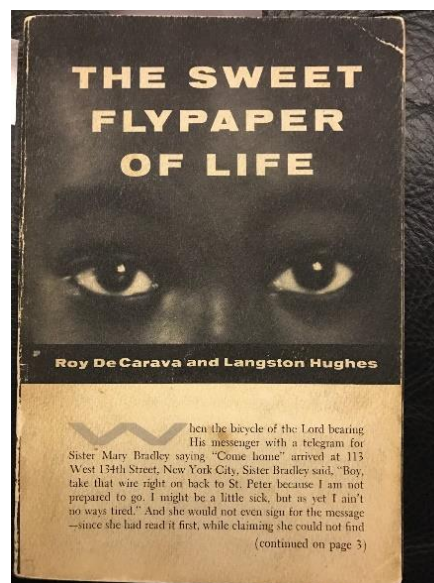


Fig. 1. Cover of the First Edition of Hughes, DeCarava 1955.

The close up of eyes on the front cover is one of very few close ups in the book overall. By insisting on returning the gaze of the subject rather than on the more conventional trope of surveying anonymous subjects from a distance, the cover also signals that something more intimate and

personal will be presented. Nonetheless, in the book proper DeCarava tends to frame occupants at some distance and from a slightly elevated position, placing the Harlem residents at a remove from the accompanying more intimate narration by Sister Mary. The sense that there is a slight disjunction between the two formats, between the vernacular tone of Sister's Mary descriptions and the measured look of the photographs, seems to indicate that the anecdotes and situations indicative of African American life cannot entirely solidify or make corporeal the distinct nature of Sister Mary's voice. It is not until the very last page of *The Sweet Flypaper of Life* that a medium sized portrait of a woman smiling directly at the camera presents us with the underlying caption: "Ever so once in a while, I put on my best clothes. Here I am," that we are given what appears to be an actual image of Sister Mary. It is not until the end that a direct alignment between image and statement reoccurs.

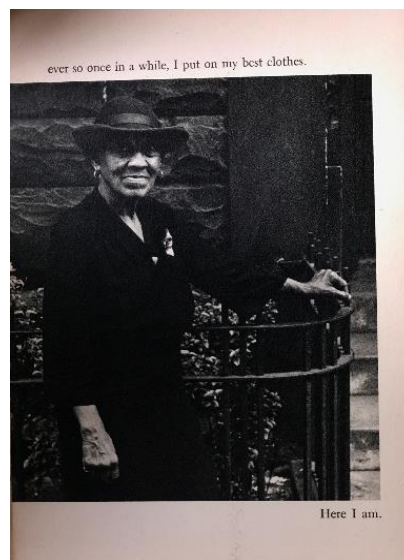


Fig. 2. Portrait of Sister Bradley, in Hughes, DeCarava 1955, 98.

The ending of *The Sweet Flypaper of Life*, despite its straightforward reassurance to the reader that Sister Mary is 'real' nonetheless renders the book's politics far from transparent. While it uses the African/American vernacular of Sister Mary as a way to fuse text and imagery into a poetic vision of togetherness, the dynamic between writer and photographer remains complicated. In other words, the photographs may occupy the same space as the narrator—that is Harlem—and yet they stand visually apart as well. This is more noticeable in some of the internal sequences. On two consecutive pages towards the beginning of the book Sister Mary talks

about her favorite grandchild Rodney, a music loving, easy going but somewhat unreliable father. Together with the writing, photographs of people in movement, a young man with a ball, one sitting under a tree in a park, a woman with her back turned to the camera in the distance and another of a man walking a pram, become illustrations for Sister Mary's observations:

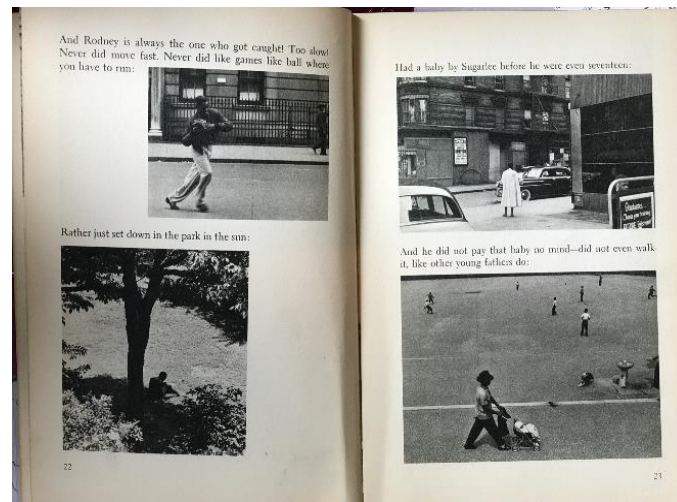


Fig. 3. *Four B&W images of Harlem Residents*, in Hughes, DeCarava 1955, 22-23.

And Rodney is always the one who got caught! Too slow! Never did move fast. Never did like games like ball where you have to run. Rather just set down in the park in the sun. Had a baby by Sugarless before he were even seventeen. And he did not pay that baby no mind—did not even walk it, like other young fathers do. (*Ibid.*)

Sister Mary's colloquial speech works synthetically to guide us through the photographs, but the images themselves never linger long enough to provide any detailed information about the characters, or even about Rodney himself. The faces of the people in the photographs are noticeably darkened or invisible, so anyone might conceivably be a stand in for Rodney's 'narrative', a narrative that turns Rodney into more of a cipher for a wider representation of Black masculinity than a real photographable person.

Given the somewhat melancholy tone of the description one might think that *The Sweet Flypaper of Life* is about the desire to break out of an environment rather than be stuck there (despite the title's connotations). And yet, *The Sweet Flypaper of Life* paradoxically places its faith in Sister Mary's partly resigned, partly accepting interior monologue; a monologue centered in her distinctive tone of voice even though the documentary focus of the photographs gravitates towards other spaces within the urban

environment. Sidewalks, parks and street-corners are all in various ways used to connote transitional spaces, places where people linger, pause, and occasionally play but seldom spaces that Sister Mary herself necessarily occupies.

The focus on these transitional spaces is just one way in which DeCarava's visual aesthetic is different from how Harlem had been rendered in previous documentary projects, but in other ways, it constitutes a variation of several urban themes that were already photographic tropes by the 1950s. Like the crime and tabloid photographer Weegee, DeCarava has an astute command of the metaphorical potential of the urban landscape, the ways in which light points toward the presence of lines and divisions framing and structuring the built environment. As with Weegee, DeCarava's images work both as a metaphor for the limited perspective afforded to the citizens of those areas and for the camera eye's attention to the borders of everyday life.<sup>2</sup>

At the same time, however, Langston Hughes's folksy narrative is of course much different from Weegee's hard-boiled captions in which dead gangsters and other urban calamities are presented with deadpan humor. What they do share is an interest in allowing the writing guide a very particular reading of the photographs, one that renders them less anonymous and more message driven. Like Weegee's *Naked City*—an unexpected publishing success in 1949, *The Sweet Flypaper of Life* as initially published by Simon & Schuster in its inexpensive pocket-sized format, sold out its initial print run of 25,000.<sup>3</sup> Despite the success of the initial print run, *The Sweet Flypaper of Life* has only recently been reprinted and has never achieved the same notoriety as *Naked City*. Whether this is because DeCarava was seen predominantly a documentary photographer of Black life, rather than an artist in the same modernist vein as for instance Helen Levitt or Weegee, attests to subsequent attitudes to images of African Americans as much as it does to the images themselves. For Maren Stange in "Illusion complete within itself' Roy DeCarava's Photography": "Using the most verisimilitudinous of mediums and always referential rather than nonobjective, DeCarava made form, rather than subject alone, convey his meanings" thus taking the images away from a purely documentary realm and into something more experimental (Stange 2000, 289).

---

<sup>2</sup> The similarities between DeCarava and later meta-documentary works is noted by Ings 2009, 330.

<sup>3</sup> DeCarava's freelance career following the publication of *The Sweet Flypaper of Life* successfully continued photographically, he opened a photography gallery, later taught at Hunter College, and became city university distinguished professor of art in 1989.

The idea that form, rather than subject alone, is instrumental in DeCarava's particular aesthetic also partly explains the disjunction between the writing and the photographic sensibility of *The Sweet Flypaper of Life*. For Stange, DeCarava's aesthetic is "based in part on the dissonance ... between formal beauty and mundane subject matter" (Stange 2000, 283) and it is this sense of "dissonance" that at times accentuates the space between the more "mundane" tone of Sister Mary's narration and the "formal beauty" of the images. However, as Stange rightly points out, this space is a political and not simply an aesthetic space and as such informed by an important question: "should the (Black) artist continue to document American black life and injustice in a ... social realist style, or should he or she engage more fully the formal experiment and innovation animating European Modernism" (*ibid.*).

To animate "European Modernism" photographically speaking is nonetheless something different from what is going on in *The Sweet Flypaper of Life*. Here it is the disjunction between the formal aspects of the images and the flowing vernacular narration that sets the tone for how we read the collaboration overall. In this sense, although *The Sweet Flypaper of Life* appears a rather insulated narrative in terms of its geographical location, and the steadfast way in which Sister Mary generates the description throughout, it is also symptomatic on a wider level of the 1950s as a time when the idea of documentary veracity was under scrutiny. This may have been because of an influx of European Modernism as noted by Stange but it was also because of DeCarava's interest in showing a Harlem informed by a more lyrical and creative tenor than seen previously.

For Sherry Turner DeCarava, DeCarava's assistant throughout much of his career, his consistent photographs of Black urban life in the 20<sup>th</sup> century "show an inward eye trained on an outer reality, [...] a personal vision that finds resolution more in the realm of metaphor than in the photographic particular."<sup>4</sup> This focus on the realm of metaphor rather than documentary veracity is also indicative of a post-war sense of photography, an acknowledgment that the photographic process must be both political *and* personal. Despite the measured look of DeCarava's camera, it is clear then that it wants to bear witness to an insider's perspective, even if that particular insider is not Sister Mary. In other words, perhaps *The Sweet Flypaper of Life* is not so much about creating a disjunctive aesthetic between the anonymous residents and the named narrator as it is about the co-existence of two very different visions within the same space. Put simply, the photographs are specific to DeCarava's own circumstances and

---

<sup>4</sup> Press Release *The Museum of Modern Art*, New York, 'Roy DeCarava: A Retrospective 1996', 2.

experiences, while the narration is Hughes' personal take on how to ventriloquize another experience, namely that of Sister Mary.

Rather than focus on the aftereffects of segregation and racism alone, DeCarava is set on making the contemporaneous come alive in Harlem, to illustrate how alive it actually is despite the politics of past and present racism. In this sense, there *are* strong alignments between the overall gist of the images and the book's narration. Sister Mary's narration also appears always to focus on continuity and movement. Her family may experience hardship, her nephew may disappoint but life in Harlem goes on unabated. Paradoxically, Harlem is then the opposite of a place of entrapment, despite the 'sticky' nature of its title. Instead, it is a dynamic site for a variety of encounters: an encounter between two very different forms of media, and an encounter between a photographer interested in presenting Harlem as a neutral ground and a writer trying to articulate one woman's place in it.

Interestingly, while some critics have noted the politics of how Sister Mary is represented in the book, very little has been said about Hughes' choice to ventriloquize a woman rather than a male figure. In terms of gender, both DeCarava and Hughes are aware of how their Harlem subjects are inevitably both cloaked in anonymity and at times unwilling representatives of something more spiritualised, or rather, iconic figures of a particular version of 'blackness'. The figure of Rodney, Sister Mary's nephew is a good example of a character whose lazy somewhat perfunctory life style risks—as previously mentioned—stereotyping a particular version of African American manhood. Equally problematic perhaps is the fact that Hughes takes this central figure of spiritualised power to be an old Black woman. Thus, on the one hand, the narrative of *The Sweet Flypaper of Life* insists on the realism of the topic at hand by not sugar-coating the domestic and familiar patterns that mark the hardships of Harlem life. While on the other hand, Sister Mary's attempts to articulate the terrain verbally means that she is both implicated and yet unable to mediate on the social implications of her surroundings. Hughes in particular therefore has to walk a tightrope between the empathy we feel for her as believable, with the attendant tendencies to downplay the economic circumstances of her life that this brings, and at the same time provide her voice with a certain gravitas and solidity. The question of how this schism is inscribed into the text itself is fundamental and by Hughes removing his own voice to another generation and another gender, questions of identity and representation are made visible that might otherwise have remained hidden.

According to Sonia Weiner:



Like a smoke screen, the words of Hughes's narrator provide a way of reading the images without actually seeing their subjects in all their complexity, paving the way for the book's publication. However, to read the text only on its literal level is to overlook a crucial aspect. Hughes's narrator presents a double-edged text. (Weiner 2012, 4).

Thus another double bind exists at the very heart of *The Sweet Flypaper of Life*. On the one hand—the confines of a racially segregated sphere are deliberately established and the humanity of the subjects described in such a manner that readers unfamiliar with the territory may understand it, on the other hand, the authenticity of the vernacular voice depends on this segregated sphere as precisely that, as a place made by and for African Americans. In addition, the subjects shown in DeCarava's photographs need to be individualised in ways that are essential for the lyrical tenor of the project as a whole, if they remain purely representational their inherent humanity risks being subsumed in the aesthetics of the project. In Sister Mary's case, the narrative is designed to both move them beyond their regional identities and situate them very specifically as family above all.

This awareness of the potential of the photo-text as a way to render both a universal and humanist vision of daily life and as something specific to a local population of course complicates the idea of Harlem. Harlem is established as a community but more importantly, on an emotional level, it is established as an idea of community in familial terms. An example of this can be found in DeCarava's 1951 application for a Guggenheim grant (successful) that would enable him to take the pictures that emerge later on in *The Sweet Flypaper of Life*. In his application, the language employed by DeCarava, rather than scientific or ethnographic, is configured in the language of a poetic indexicality contingent on everyone and everything being related:

Morning, noon, night, at work, going to work, coming home from work, at play, in the streets, talking, kidding, laughing, in the home, in the playgrounds, in the schools, bars, stores, libraries, beauty parlors, churches etc.<sup>5</sup>

The fact that DeCarava's entry into the photographic establishment of the 1950s was facilitated by MOMA curator Edward Steichen's purchase of three prints in 1950 for inclusion into *The Family of Man* exhibition in 1955 is not insignificant. Replete with images of children and mothers, *The Family of Man* project was amongst other things a way to posit global affinities and alignments, affinities reliant on an idea of family as superseding individual tribal and national antagonisms. *The Sweet Flypaper*

---

<sup>5</sup> As quoted in: <http://www.utata.org/sundaysalon/roy-decarava/>.

*of Life* came out the same year as *The Family of Man* and like *The Family of Man*, became part of a larger body of work distinctly tied to ideas of community and more particularly how to define community in the wake of massive post war growth economically and nationally (Steichen 1955). In this instance while *The Sweet Flypaper of Life* appears to stick closely to a pre-war idea of regionalism and the importance of local culture, at the same time, it is very much aware of how it might speak to a much larger audience across racial divides in the 1950s.

The choice to focalise the concept of community through the imaginary protagonist Sister Mary thus allows Hughes to sequence the images so that they conform not to a sociological study of various sections or classes in Harlem but to an ideal of extended family life with Sister Mary as the matriarch and narrator. It may be a life complicated by racial issues and domestic conflict but it is nonetheless surprisingly persistent in its elevation of a predominantly domestic outlook. If anything, this is probably what ‘dates’ *The Sweet Flypaper of Life* most; Hughes’ insistence on mimicking the documentary vernacular first person account of an older woman appears somewhat patronising in contemporary terms. Nonetheless, this presupposes that Hughes is attempting to render something essentially ethnographic and sociologically sound. According to Weiner: “the fact that Hughes had engaged with the documentary genre in the past enhanced the inclination to read his text as factual and grant credibility to its narrator” (Blair 52). Previous collaborations between Hughes and other documentary artists, such as with photographer Griffith J. Davis, with whom he produced short photojournalistic pieces for *Ebony*, his involvement with compiling a volume titled *A Pictorial History of the Negro in America* (1956) with the children’s writer Milton Meltzer, and his use of Jacob Lawrence’s black-and-white illustrations for his collection of poems *One-Way Ticket* (1949) certainly indicated an acute interest in combining visual material with both fictitious and ethnographic material in ways that pushed the boundaries of previous photo-textual collaborations.<sup>6</sup>

Nonetheless, this does not explain fully Hughes’ choice to ventriloquize Sister Mary. By performing a version of Black identity that is not his own, Hughes may be repositioning the African American perspective in order to render something ordinarily hidden, or something unaccounted for, but

---

<sup>6</sup> According to Stange, it was the Jesse B. Semple sketches that made DeCarava contact him, the “humorous conversations between two harlemites, one educated and northern and one southern and ‘semple” (Stange 2000, 290)—a version of the double consciousness that marks African American life but also perhaps a forerunner of Sister Mary’s rendering of Harlem life.

certainly something rarely empowered. In this sense, Hughes deliberately disturbs the boundaries between reportage, documentary study and fictionalisation—not only by breaking with his earlier work for the magazine *Ebony* and other projects as a WPA employee but by following the gist of the times, namely towards a desire to draw in the viewer/reader through emphatic devices that prove the lyrical potential of photo-text itself. Rather than focus on the embedded status of the artist within the community—something that Weegee took pride in for instance—Hughes takes as the artist's prerogative the ability to mask the documentary voice rather than make it transparently his own.

This sense of duality runs through the photo-text in its entirety and it provides us with a vision of Harlem as a place where overlapping sensibilities are allowed to play out—through Hughes' choice of Sister Mary as the main character—without the usual restrictions of gender or age. By ventriloquizing Sister Mary, Hughes is—in effect—not only performing a different version of Black identity, he is responding to a lyrical impetus which in this case is feminised. This also adds another slant to the use of various liminal spaces in visual terms. In the *Sweet Flypaper of Life*, the idea of Harlem as a boundary, a liminal space both in terms of racial and economic disparity, in fact enables it to become a particular type of testing ground for a more subjective and in this case, feminised vision. Like Weegee's urban backdrops, where houses become staging areas for social interaction as well as the aesthetic backdrops for a distinctly hard-boiled form of photography, Harlem is here *designed* as a place for a photographic interrogation that crosses traditional gender lines.

For Sonia Weiner, the strength of the book as a photo-text in fact relies heavily on the collaborative process of the two artists rather than on any possible disjunction between them. As she argues, this process is both thematically consistent and deliberately subverts the established norms of African American representation. According to Weiner “the two media are linked and interrelated by a passion for subversion: the images created by DeCarava deviate from and subvert standard portrayals of black Americans in the mainstream media, while the text created by Hughes resorts to trickster tactics, articulating a double-edged message of compliance and subversion.” Weiner's argument relies on the assumption that ‘the place of the documentary subject’ is ‘given in advance’. In these terms, ‘a double act of subjugation’ always occurs for the African American artist, “first in the social world that has produced its victims; and second, in the regime of the image produced within and for the same system that engenders the conditions it then re-presents” (Weiner 2012, 179). While she acknowledges the ways in which *Sweet Flypaper of life* tries to counter this ‘regime of the

image', the possibility that African American artists themselves might reproduce such a 'regime,' whether willingly or subconsciously, is left unexplored. Instead, she proposes that the success of *The Sweet Flypaper of Life* is mostly due to it being a lyrical poetic exercise in photography, an exercise that thus tends to "eclipse or obscure the political sphere, whose determinations, actions, and instrumentalities are not in themselves visual" (*ibid.*). Nonetheless, despite her trepidation regarding documentary photography as a 'double act of subjugation', Weiner concedes that a clever 'conceit' runs through the structure of *The Sweet Flypaper of Life*; a conceit "that implies that the text was read differently by different audiences." Thus dual readings are possible, in other words, "because Hughes crafted a dynamic text that accommodated two diverse audiences." Thus, while dual readings are a measure of the interaction between text and image in terms of its racial politics, it also reflects the difficulty in anchoring specific meanings to images and vice versa within the photo-textual format. For instance, African American audiences might have seen a recognizable Harlem in DeCarava's photographs but not all African American audiences would necessarily have seen Sister Mary Bradley as the most obvious proponent of such a vision.

If one returns to the unusual design of the first edition paperback, with its narrative text beginning on the cover rather than after the title page, the final page with its portrait of Sister Mary brings Hughes's narrative and DeCarava's photography univocally together in ways that are more useful for a reading of the book's political potential. Far from a stereotypical figure of Black servitude, the last image presents us with a confident Sister Mary returning the gaze of the photographer rather than acquiescing to it. In this sense, the returned gaze allows the photo-text to come full circle both structurally and emotionally, as the final illustration constitutes the disclosure of the narrator by finally showing us Sister Mary and with her closure of the book itself. As such, while the image of Sister Mary constitutes a form of closure for *The Sweet Flypaper of Life*, the question still presents itself as to whether the book overall provides an operable vision of Harlem itself. In many ways it remains a liminal space, both in terms of the New deal aesthetic in documentary terms that preceded it and the new civil rights era that was underway, but also a testing ground for a significant change in photographic activity, one that places itself between formal experimentation and social action.

Does *The Sweet Flypaper of Life* avoid, then, falling into the general pitfall of documentary photography in which "the place of the documentary subject" is "given in advance" (176)? While it is tempting to read something like *The Sweet Flypaper of life* as a repetition of such a

‘regime of the image’; a book whose topic—the disenfranchised residents of Harlem by necessity reproduces the very environment it seeks to critique—it doesn’t allow for the book’s subversive potential. To answer the question, such a reading only works if one assumes that an underlying critique of Harlem lies at the heart of the project in the first place. Contrary to how much pre-war documentary material is read—in which text appears to always somehow anchor particular meanings to the images and vice versa—the synthesis between the two media in *The Sweet Flypaper of Life* is much more fluid. Again, the voice of Sister Mary’s is instrumental. On the one hand she can be seen as a somewhat placating Mammy figure, potentially sentimental, stereotypical and so forth, on the other hand, Hughes and DeCarava’s refusal to actually show her until the very end of the narrative indicates an awareness of just how complex the identity politics of such a representation might be. Thus while there is no doubt that Sister Mary engages in a signifying practice with a long history of both gendered and racial assumptions, her words additionally engage with the images and count on them in the signifying process, inviting them to “have their say” as well. The images serve as a foil to her narrative, creating a space for a multitude of intentions to emerge. Rather than impose Sister Mary’s narrative on the images in a limited way that only enables us to see what we already think we know is there, the text asks us to reconsider the words in light of the images. Despite the examples then of Sister Mary invoking various stereotypes of the downtrodden woman, or her nephew Rodney—the unreliable black man, her vernacular seemingly conformist rhetoric can take on additional meanings, meanings that might even be unmoored from the actual collaborative process between the photographer and the writer.<sup>7</sup>

By the 1960s DeCarava was more commonly read as one of the instigators of the post war meta-documentary form, a companion to such photographers as Robert Frank who championed a more introverted and personal aesthetic, and as such, a response to the earnestness of pre-war documentary photography rather than continuation of it.<sup>8</sup> For Langston

---

<sup>7</sup> According to Rampersad 1988, Hughes did not consult DeCarava regarding which images to include in the text from the 300 he had seen, nor did he wish to obtain any facts about them. Rather, Hughes sought to “meditate on the pictures, and write what came into his head” (Rampersad 1988, 244). The collaborative effort, therefore, is seemingly one-directional, the photographs a fictional context for photographic material that was probably created under circumstances very different from those in the finished book.

<sup>8</sup> Tellingly, he was the only Black photographer to be included in the new canon of MoMA’s established post war photographers chosen by Edward Steichen for the *Family*

Hughes, *The Sweet Flypaper of Life* was just one of many collaborative efforts with various other media, from theatrical productions, to more journalistic photo-essays. The fact that it remains largely underestimated within his wider canon of work is indicative of the ambiguous disjunction between the photographs and the narration in the book; a disjunction that paradoxically bears witness to just how innovative and complex *The Sweet Flypaper of Life* really is. Rather than look for a definite version of Harlem, *The Sweet Flypaper of Life* appears to be content to provide a series of vignettes of daily life as filtered through one particular sensibility. But of course this vision—as with all creative reconfigurations—is both tempered by and in the end reliant on the accompanying photographs. By stating univocally “Here I Am” DeCarava and Hughes confirm that ultimately the fictitious Sister Mary is as present or absent as the reader wants her and Harlem to be.

## REFERENCES

- FELLIG, A., a.k.a. Weegee. 1945. *Naked City*. New York: Essential Books
- HUGHES, L., DECARAVA, R. 1955. *The Sweet Flypaper of Life*, New York: Simon and Schuster.
- INGS, R. 2009. “And You Slip into the Breaks and Look Around’: Jazz and Everyday Life in the Photographs of Roy DeCarava.” In G. Lock. *The Hearing Eye Jazz & Blues Influences in African American Visual Art*. Oxford: Oxford University Press.
- KLEIN, M., EVANS, C. 2011. *The Radical Camera – New York’s Photo League 1936-1951*. New Haven (Conn.): Yale University Press.
- LOCK, G. 2009. *The Hearing Eye Jazz & Blues Influences in African American Visual Art*, Oxford: Oxford University Press.
- RAMPERSAD, A. 1988. *The Life of Langston Hughes. Volume II: 1941-1967, I Dream a World*. Oxford: Oxford University Press.
- STANGE, M. 2000. “Illusion Complete within Itself: Roy DeCarava’s Photography.” in T. Ludington (ed.). *A Modern Mosaic – Art and Modernism in the United States*, 279-304. Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press.
- STEICHEN, E. 1955. *The Family of Man*. New York: Museum of Modern Art.
- WEINER, S. 2012. “Narrating Photography in *The Sweet Flypaper of Life*.” *MELUS* 1/37 (Spring): 155-176.

---

of *Man* exhibition where four of the images from *the Sweet Flypaper of Life* were displayed.

ANKE PINKERT

**PUBLIC MEMORY UNDERGROUND***Photographs of Protest in Uwe Johnson's  
The Third Book About Achim (1967)*

**ABSTRACT:** This paper offers a preliminary investigation of the interrelation between literature, photography, and public memory under the conditions of authoritarian and neoliberal state control. Focusing on a fictionalized photograph of the 1953 workers' uprising in East Germany in Uwe Johnson's novel *The Third Book about Achim* (1967), I explore the performative capacity of photo-literary spaces to open up, and disrupt, institutionalized productions of public memory. Whereas official memorial technologies tend to close down alternative interpretations of history, this essay shows how small-scale, clandestine, or itinerant photographs embedded in literary archives animate historical impasses and possibilities, which persist to be responded to by future readers. More specifically, drawing on affect theory and political philosophy, I aim to rehabilitate photography's indexicality as a performative register that enables human proximities across the boundaries of time and space.

**KEYWORDS:** Public Memory, Performativity, Photo Theory, Affect, Assembly.

## Introduction

The visitor who arrives in Berlin today, nearly thirty years after the fall of the Wall, in search of remnants of the bulwark that once divided Europe, enters a carefully curated memorial terrain. Tourists, equipped with their camera phones, will find plenty of Wall mementos to choose from, scattered across the vast urban landscapes of a unified city and decaying in isolated pockets of redrawn neighborhoods. Invariably, however, nearly all of these sites, with their simplistic comprehensibility (Adorno 2015, 140) of the demolished Wall as an icon of authoritarian oppression, generate an advertisement for the triumph of Western market democracy—one that is consumed by the thousands of spectators who pass through the city every day.

Starting, for example, at the center of the city, near the former Gestapo headquarters and its adjacent exhibit, *Topography of Terror*, carefully preserved panels of the Berlin Wall form a massive row of tombstones, insinuating the proximity of the German Democratic Republic (GDR) to

the dictatorship of the Third Reich. Or, a few kilometers northeast of Berlin's center, at Bernauer Strasse, where, at fifteen meters, the Wall reached one of its narrowest points, visitors are offered the opportunity to engage with Germany's Cold War history at the Berlin Wall Memorial. This large-scale arena, extending along 1.4 kilometers of the former border strip, showcases a restored original segment of the inner and outer barriers of the Wall, together with floodlights, border obstacles, and a watchtower. And, stepping up the commercial, appropriative management of public memory (Bach 2017, 3), the Wall exhibit at the former border crossing Checkpoint Charlie invites tourists from all over the world to take pictures of themselves framed by the anonymous, cored-out architecture of a repressive state, turning each individual into a historical actor.

What appears absent from this carefully curated post-reunification memoryscape (Ludwig 2011) is the GDR itself—and the populace, who provisionally assembled in the fall of 1989 to act in concert, to march silently in the streets of East Germany, claiming wordless, embodied action as a legitimate political mode (Butler 2015, 18). Today, passing through Berlin's downtown area near the site where the GDR's Palace of the Republic once stood, and where the castle of King Frederick the Great is currently being reconstructed, one nearly misses an elongated pillar displaying three small, faded photographs of demonstrators who gathered shortly before the fall of the Wall. While the minimalism of this memorial column may point to an anxiety, or critical reluctance, on part of the designers (commissioned by the city) to represent large crowds, we could also surmise that what has been forcefully evacuated from the city's contested public memory is the "we" of the people.

Either way, the past is normatively organized and framed, calling the mechanisms by which historical actors become recognizable—as well as the stability of the frame itself—into question (Butler 2009, 8). In today's post-reunification public sphere, the "we" of the people is rendered, quite literally, unseen, invisible, moved out of sight—were it not, that is, for a large-scale depiction of an earlier uprising, from 1953. Placed at the beginning of nearly every post-Wall exhibit as an iconic sign (Klausmeier 2015, 182-183), this image signals communism internally eroded and inevitably moved toward its own demise.

In this essay, I seek to challenge this closed-off, revisionist narrative, which celebrates the victory of capitalism and the West, once and for all, by shifting attention to the social and representational modes by which public memory—or, more precisely, the "memory of publics" (Phillips 2004, 6)—goes underground, persists, and awaits its perpetual animation. If the concept of public memory invokes the contingent conditions by



which a public body, often a nation-state, constitutes itself and deliberates its own existence, then the notion of “memory of publics” amplifies the contrast between the capacity of certain publics to authorize memories and the struggles of other publics to contest them. Taking into account that alternative interpretations of history often endure in smaller, more intimate forms, I wish to turn from the making of public memory in urban landscapes, nearly always driven by managerial strategies and neoliberal agendas (Huysen 2003; Till 2012), toward the treatment of the public sphere in the more granular, minor, self-reflexive, polyvalent spaces of literature. In particular, focusing on Uwe Johnson’s 1961 novel *The Third Book about Achim*, I explore to what extent small-scale literary spaces that incorporate fictionalized photography of public assembly can be conceptualized as future archives, where unforeclosed pasts continually open up, turning failure into potentiality (Badiou 2015).

Addressing the border of the visible in public-memory formation more specifically, I argue that diegetically anchored photographs, as we find them in Johnson’s novel, can correlate with a heightened indexicality, a thingness, that the lyrical, traumatic, “actual” photographic images reproduced on the pages of works by Roland Barthes (2010) or W.G. Sebald (1999), for example, elide. That is to say, I aim to shift conversations about the borders of the visible away from well-established concerns with the spectral, the imaginary, and the constructed, directing their focus toward the materiality (however, fictionalized) of photographic objects. Objects can be circulated, moved, placed, and misplaced, can touch and be touched, and can heighten collaborative meaning making (akin to the process of assembly itself), calling us to respond in some way.

### Pictorial Politics of 1953

Uwe Johnson’s high-modernist novel *Das Dritte Buch über Achim* was published in 1961, shortly before the building of the Berlin Wall, by the West German publisher Suhrkamp. The book, originally entitled “Description of a Description,” is a metafictional account of a failed attempt to comprehend the lives of others, particularly across the dividing lines of two vastly different political systems. Karsch, a journalist from the West, comes to the GDR in 1960 in order to write a biography about Achim, a cyclist, who has been built up by the state as an iconic symbol of socialism’s prowess in the aftermath of the war. Johnson himself left the GDR in 1959, reluctantly, after run-ins with Party administration and upon realizing his works would likely not be published in the East (Neumann

1994, 343-49). Discursive, self-reflexive, and often meandering in structure and tone, Johnson's novel performs its central theme—the limited knowability of an other—through a discontinuous but carefully metered form.

In the final part of the book, however, this mode of narrative and epistemological indeterminacy is briefly interrupted. Following an extensive section where Karsch appears to succumb to the fact that the material he has collected about Achim will never amount to more than disparate biographical possibilities, Johnson inserts a chapter with the heading “Now something else, for a change” (206). Invoking the evidentiary power of photography to expose what otherwise might have gone unnoticed, this chapter introduces an “ordinary snapshot” (Johnson 1967, 213) into the narrative, which presumably captures Achim, the socialist model citizen, among the demonstrators during the workers' uprising on June 17, 1953.

Although the historical context of this event is not articulated in Johnson's novel—the photograph arrives unexpectedly—we need to consider the geopolitical backdrop against which this pictorial reference to 1953 appears in order to understand how the book undermines the hegemonic narratives circulating in the public sphere at the time. In June of 1953—eight years after the end of the Second World War, four years after the division of Germany into two states, and three months after Stalin's death—the newly founded GDR was at a crisis point. Focusing on the accelerated collectivization of agriculture and the expansion of heavy industry, the policies of the Socialist Unity Party (SED) had led to a shortage of food, consumer goods, and fuel, which contributed to a drastic increase of the number of people escaping to the West—more than two hundred thousand left in the first half of 1953 alone (Löhn 2003, 13-17). When the Party decreed that the productivity norms for industrial workers were to be raised by ten percent, essentially requiring them to produce more to earn the same pay, construction workers in Berlin went on strike; soon, production brigades all across the country marched through the streets of major cities, towns, and rural areas to demand free elections and better working conditions. Sweeping in other citizens, the unrest rose to more than three hundred thousand (Baring 1972, 52), which prompted the GDR government to call on police troops and Soviet tanks to restore order, and to pass down emergency laws (Millington 2014, 1). The differently mythologized versions of this event in the public-memory discourse of the East and the West mutually enforced each other in the Cold War geopolitics of the twentieth century: Western historiography and public media termed it a national uprising against the SED regime—a definition

that persists today (Klausmeier 2015, 187), while only a few scholars consider to probe the event as a workers' uprising, in the epicenters of the old working-class movements, informed by the unions, antifascist networks, and class struggle of the 1920s (Löhn 2003, 7-11, 26-34). In the FRG, June 17 was declared a national day of "German unity and remembrance"; the GDR deemed the unrest a fascist counterrevolutionary putsch directed by Western provocateurs.

Johnson's text, set only seven years after the uprising, accentuates historical forgetting. The photo of the protesters arrives one day in an anonymous package, and when it is inspected by Karsch—and also Achim's lover, Karin—it fails to activate any historical knowledge:

It meant nothing to him. The object Karin was staring at between stiffly raised hands was a streaked aluminum plaque with two recently cut-off sides; on it, in the middle, the print of an ordinary snapshot had been glued. It showed a sunny street, and between the houses a column of marchers without flags, in the foreground the first row of men in white overalls, their arms locked together. . . . The outlines were clear, each face recognizable; of course Karsch saw that it was Achim walking in the first row, but it meant nothing to him. (Johnson 1967, 213).

Achim's potential involvement in the 1953 uprising, as well as the anonymous mailing of the photo, carries significant risk. Images of these protests were nearly absent in the GDR's highly controlled public sphere. In an essay entitled "The Smiling Face of Dictatorship," Stefan Wolle points out that in visualizing the key concepts of the single-party state—harmony, purity, order, and security—the GDR created a pictorial program with the severe beauty and undeviating regularity of an Orthodox iconostasis (1997, 127). Pictures showing direct confrontation with the state, or any sort of public unrest, were rare in the historiography of the GDR.

While it appears for a moment that Johnson wishes to invest into a logic of exposing the invisible, that which may be otherwise hidden from view, the handling of the photo in the narrative, and certainly in the GDR's public sphere, undermines such a reading. The following outlines three rather different processes by which Johnson's text undoes, oversignifies, and suspends the logic of indexicality—the logic by which the photographic image is linked to a prior situation or event, giving rise to the state of having been there. Exploring these processes sheds light on the capacity of photo-literary spaces to move beyond the binaries of post-1989 public-memory politics toward an ethico-political and ontological futurity.

## Self-Erasure

Although the photo emerges as proof of historical reality, and, more specifically, of Achim's concealed dissent, it is precisely the appearance of the photo in a literary sphere that destabilizes the knowability of 1953 as an actual event. First off, the text has to perform for the reader what Karsch, working on Achim's biography, did just moments before the package arrived: "putting a photograph into description" (Johnson 1967, 207) in order to render it visible—or, shall we say, legible. The pictorial sense of "description" might ring rather quaint, but Johnson's work, which preceded the heyday of deconstructionism by a decade, involves a translative carrying across the discursive realm of words into the realm of images (all within a literary sphere, of course), teasing out the latter's textual resemblance (Derrida 2010). For, as it turns out, the reader never quite knows what "realities" belong to the "actual" (fictionalized) image—the narrator's rendering, Karsch's perception, an eyewitness account, or Karin's gaze.

As if to take the disclosive function of photography (and of writing, and history) to its limits, the truth value established by the snapshot quite literally falls apart by the end of the book, when Karsch capitulates and says, "I can't picture it..." (Johnson 1967, 242). Indexical certainty has receded into a vanishing point, into the borders of the visible/legible and knowable. Like a densely pixelated image that ultimately exposes nothing, we never find out if Achim was at the demonstrations, which has prompted scholars to identify the photo as a *Leerstelle*, a blank space, or an ellipsis (Horend 2000, 118).

It may seem, then, that Johnson's destabilizing treatment of a fictionalized (textual) photograph, with its emphasis of self-erasure and the deferral of meaning (Derrida 2010), comes close to the melancholic, mournful register scholars ascribe to Sebald's inclusion of actual photographs in his literary works (1997; 1999). Like Barthes, whose *Camera Lucida* deals with the spectral and the vanishing, in relation to loss, Sebald associates the photo image more with the future perfect than the past—and in that sense, similar to Johnson, unhinges any fixity of original meaning. Looking backward, however, toward that which the image always already discloses as dead, or about to be dead, neither Barthes's nor Sebald's thanatographical reflections temper with the image's finality. In her recent *History of Photography*, Kaja Silverman suggests this mobilization of the future perfect renders the future as unchanging as the past (2015, 4). Yet a closer look at the passage in which Karsch and Karin examine the photograph of the 1953 protesters can reveal a second process

by which the photo-literary space in Johnson's novel pushes—tangibly—beyond itself, and past an elegiac sense that the future is “all used up.”

### Tactile Looking

Theories of photography in the twentieth century have connected the image to ocular operations and to the primacy of sight. Johnson's mid-century text, however, introduces a sense that photographs also can and, in fact, need to be touched if they are to be engaged in the construction of knowledge: “The object Karin was staring at between stiffly raised hands was a streaked aluminum plaque with two recently cut-off sides; on it, in the middle, the print of an ordinary snapshot had been glued” (Johnson 1967, 260). Rather than squaring comfortably with the logic of deconstruction, the photo's object-like, tactile quality quite literally sticks out, and remains on the page. Of course, tactile objects impart a sense of weight and solidity; they arise from direct contact with reality. Touch can signify three-dimensional space, as opposed to photography's optical flatness, and may also be enlisted in the discourse of the authentic—to offer proof or validation. In a book chapter entitled “Tactile Looking,” Margret Olin draws attention to the material quality of images, shifting the focus of photo theory from treating images as texts to treating them as sites that create, and that produce relationships between people (2012, 1-17). From this angle, then, the evidentiary, or even disclosive, content of photographic images is less important than the collaborative, specular relations they enable.

Leaving it unclear whether Achim appears among the workers, the photograph in Johnson's novel needs to be touched, handled—generally, treated as an object. At one point, Karsch takes it to the actual site of the workers' uprising, near the jail (of an unnamed city), assembling a disparate community of protagonists (Karsch, Achim, Karin) and eyewitnesses, whose voices and gazes are often only indirectly cast back into the narrative diegesis (Johnson 1967, 215, 236-237). However unreliably and divergent, the itinerant photo-object, made for the hands, so to speak, serves as a mnemonic tool to bring the public's memory to the fore.

The result of the collaborative, interpretive work enabled by the forbidden photograph in the novel, a new corporeal, embodied rendition of the 1953 marches emerges from the deep underground of Johnson's literary archive: “*The masons were not boisterous, almost quietly they marched forward arm in arm; they answered calls and waved back with the serene [heiteren] dignity of adults who are all together on the market simply to*

*represent themselves*" (1967, 237; 1961, 289; italics mine). In this version, the protesters did not act out a fixed anticommunist program (as today's public memory implies), but the performance of an embodied assembly itself produced the political meaning of concerted action. This kind of spontaneous self-gathering needs to be understood in and of itself as a political enactment, regardless of the slogans the protesters may or may not have vocalized (Butler 2015, 18). As Hannah Arendt suggests, the people streaming into the street are motivated by something "irresistible," something akin to a bodily need or sensation (Arendt 1963, 114 quoted in Butler 2015, 46). Although this revolutionary motivation may be born out of a base necessity, elsewhere Arendt links resistance movements, more freely, to a desire for "public happiness." "Stripped of all masks," she writes, people are able to experience a freedom from officialdom—and they do so not "because they acted against tyranny" but "because they [have] become 'challengers,' [have] taken the initiative upon themselves and therefore, without knowing or even noticing it, [have] begun to create that public space between themselves where freedom [can] appear" (1977, 4). Echoing this public affect of joy, eyewitnesses of the uprising on June 17, 1953, described their participation in the mass assembly in the market square in Halle as "euphoric" and "unforgettable" (Löhn 2013, 152-153).

Johnson's vision of the 1953 uprising as a potential space of unbound ideology, where people delighted simply in the act of taking a stance, may have been informed by photographs he held in his own archive. After the author's untimely death, in 1984, scholars found the book *The Uprising*, by Stefan Brant (1954), in his library (Zetzschke 1994, 196). Interestingly, Brant's book includes a frontal shot of workers striding forward in the streets, arm in arm (1954, 98), which closely resembles the focalized narrative image in Johnson's novel (1967, 237) that I have championed as an alternative, emergent reading of the gatherings in 1953. The focal point of this scene is a kind of coexistent, horizontal relationality, one based on brotherhood and solidarity. When these two portrayals are taken together, the image in Brant's book highlights how the marching bodies in Johnson's text, in their frontal roundness, almost appear to leap off the page.

Given that the photograph in Johnson's novel performatively insists on a heightened tactile association with indexicality (Olin 2012), we might be prompted to ask, "What does the image-object want?" (Mitchell 2005). What does it want from "us," its readers, onlookers, or witnesses—from those who can nearly touch it and are touched by it in its present future temporality, where it emerges from deep archival space? Here we have to step into a vastness, into a wide-angle view, into that which forever is, to expose a kind of photo-literary futurity.

## Analogy

By “photo-literary futurity” I have referred to the capacity of small-scale intermedial spaces to defossilize established narratives and historical interpretations, and to open, through the very different works of self-erasure or tactile looking, into possible horizons. But this trajectory does not necessarily have to expand in linear fashion from the past. Let us recall that the photographic image in Johnson’s novel may have formed out of nothing—the photograph emerges in the story’s present temporality, the early 1960s, without prior announcement, almost as if it made itself. The envelope containing the image arrived anonymously in Karsch’s apartment, and his attempts to trace how it may have come into his possession fail. As if needing to be anchored in an indexical, technological reality, the photograph, an ordinary snapshot—a *Kontaktabzug*—comes fastened to a thin metal plate (Johnson 1967, 260), conjuring the early processing of analog photography. When in the end neither a sender, an embodied intentionality, can be identified for the emerging image nor a camera remembered, or tied to the scene, the photograph appears authorless, thing-like, traversing, nearly mystically, one might say, across time and space. It may almost seem that through an image that is unhinged, the world appears to us as if from the future, relating to us in a new way. In *Miracle of Analogy*, Kaja Silverman reminds us of the social and ontological saving power of photography: “The photographic image not only analogizes the external world, but also links us to one another through a particularly binding and democratizing kind of analogy” (2015, 87). In other words, she suggests those involved with photography have the capacity to form a kind of republic.

From this perspective, across a vast expanse, Achim’s awkward, immobile face (“his mouth was open in embarrassed laughter” [Johnson 1967, 260])—or, in any case, its printed offspring—roams around in search of “kin” able to accommodate that which we might otherwise foreclose. In a post-1989, post-reunification public sphere, that would be Achim’s reluctance to participate in what is now framed as a national uprising against a communist state.

## Coda: Open Future

As I mentioned at the outset, Germany’s public-memorial domain today is greatly invested in a revisionist narrative of the West’s victory over the GDR’s dictatorial regime (or the *Unrechtsstaat*, the illegitimate state, as it

is called in “legal” parlance). This ideological compression of the complex modern history of the Wall—or the GDR’s antifascist political project, for that matter—is centrally staged at the entrance of Berlin’s major Wall exhibit, where a monumental image, along with the caption “National uprising on June 17, 1953” (credit: Schirmer, ullstein bild), shows civilians protesting in a public square of Berlin, confronted by a Soviet tank. Iconic through its reiterations in school books and exhibits, this symbol of anticommunist, anti-Soviet defiance insinuates a teleological narrative that leads inevitably from a presumably unequivocal call for Western capitalist democracy in 1953 to the unrest in 1989, and, subsequently, to the fall of the Wall and Germany’s reunification (Schöne 2013, 128-134). As this public-memory space is tightly regulated—by uncontested, evidentiary archival technologies and a disavowal of the normative conditions by which political subjects become recognizable—it renders the history of the GDR as a closed one, from start to finish.

Without this violent shutter of the museum archive (Azoulay 2017), it would not be possible to occlude the spontaneous, unformed public assemblies that linger outside of normatively established frames. What the public does not see in these macroinstitutions, what does not appear in the memorial sphere today, are those photographs of the 1953 uprising that are dispersive, or even provisional, in tone and choreography, such as the small-scale images of unbound crowds emerging from Uwe Johnson’s library (Brant 1954, 96, 188). Destabilizing any notion of historical closure or unilateral, homogenous action, the “neat geometric pattern of spectators” in these images “beg[ins] to curl under the observer’s eye” (Johnson, 1967, 226). Notably, these decontextualized, unframed, full-page images of protesters assembling in the streets of East Germany on June 17, 1953, quite literally spill out of Brant’s *The Uprising* (1954, 96, 188), which, as I mentioned earlier, Johnson had in his possession. Although this early historiographical account of the unrest initiates the normative narrative about 1953 as an “always already decided” resistance against the Soviet-led SED regime, favored by the West, the images’ abundant depictions of embodied persistence and unorganized self-gathering continue to wreck the very public frame by which the bifurcated meanings of 1953—and, more generally, postwar and Cold War history after 1989—have been produced.

If certain stories about the past are no longer performed in talking, reading viewing, or commemorative rituals, they risk dying out in cultural terms, becoming obsolete or inert. In the process they may be replaced or overwritten by narratives that more directly affirm latter-day hegemonic concerns and identity formations (Erll 2012, 2). However, as we have seen,



the inchoate, heterogeneous impulses of past events have the capacity to persist, recede, and recirculate in the subterranean passageways and boundless microarchives of literary texts, and in the library archives of their authors. Here in particular, it is in intermedial photo-literary spaces that meanings are always emergent rather than stable, and that the mediation and remediation of unfinalizable pasts create the undercurrents of cultural memory that are ready to touch and be touched by the future.

Public memory will always orient itself toward that which is safe and manageable in the dominant framework of reference (Arendt 1977, 6). Yet the fluidly calibrated borders of the visible and knowable in Johnson's work teach us otherwise; they return us to the open, where the failures of the past ("It did not get them anywhere" [Johnson 1967, 240]) turn possible, where the provisional assembly—the self-constituting, unrehearsed "acting together" (Johnson 1967, 239) of the people, rather than expressive, pre-determined agendas—take place, make space, and should no longer be allowed to fail.

## REFERENCES

- ADORNO, T. 2005. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. London: Verso.
- ARENDT, H. 1977. "The Gap Between Past and Future." In *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, 3-17. New York: Penguin.
- . 1963. *On Revolution*. New York: Penguin.
- AZOULAY, A. 2017. "Potential History of the Archive." Lecture at the University of Illinois at Urbana-Champaign. November 29, 2017.
- BACH, J. 2017 *What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*. New York: Columbia University Press.
- BADIOU, A. 2015. *The Communist Hypothesis*. London: Verso.
- BARING, A. 1972. *Uprising in East Germany: June 17, 1953*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- BARTHES, R. 2010 [1980]. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- BRANT, S. 1954. *Der Aufstand. Vorgeschichte, Geschichte und Deutung des 17. Juni 1953*. Stuttgart: Steingrüben.
- BUTLER, J. 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Boston: Harvard University Press.
- . 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso.
- . 2014. "Ordinary, Incredulous." In *Humanties and Public Life*, ed. by P. Brooks, with H. Jewett, 15-41. New York: Fordham University Press.
- DERRIDA, J. 2010. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press.

- ERLL, A. (ed.). 2012. *Meditation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: De Gruyter.
- HOREND, S. 2000. "Ein Schnappschuss ist eine ungezogene Sache." *Zur Beduetung der Photographie im Frühwerk Uwe Johnsons*. New York: Peter Lang.
- HUYSSSEN, A. 2003. "The Voids of Berlin." In *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- JELIN, E. 2003. *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JOHNSON, U. 1992 [1961]. *Das Dritte Buch über Achim*. Frankfurt: Suhrkamp.
- . 1967. *The Third Book about Achim*. New York: Harcourt.
- KLAUSMEIER, A. (ed.). 2015. *The Berlin Wall*. Berlin: Christoph Links Verlag.
- LÖHN, H.-P. 2003. *Spitzbart, Bauch und Brille – sind nicht des Volkes Wille! Der Volksaufstand am 17. Juni 1953 in Halle an der Saale*. Bremen: Edition Temmen.
- LUDWIG, A. 2011. "Representations of the Everyday and the Making of Memory: GDR History and Museums." In *Remembering the German Democratic Republic: Divided Memory in a Unified Germany*, ed. by D. Clarke and U. Wölfel, 37-53. New York: Palgrave Macmillan.
- MITCHELL, W.J.T. 2005. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- MILLINGTON, R. 2014. *State, Society and Memories of the Uprising of 17 June 1953 in the GDR*. New York: Palgrave Macmillan.
- NEUMANN, B. 1998. *Uwe Johnson*. Hamburg: Europäische Verlangsanstalt.
- OLIN, M. 2012. *Touching Photographs*. Chicago: University of Chicago Press.
- PHILLIPS, K.R. 2007. *Framing Public Memory*. Tuscaloosa: Alabama University Press.
- SCHÖNE, J. 2013. *Volksaufstand. Der 17. Juni 1953 in Berlin und der DDR*. Berlin: Berlin Story Verlag.
- SEBALD, W.G. 1999. *The Rings of Saturn*. New York: New Directions.
- SILVERMAN, K. 2015. *The Miracle of Analogy: or The History of Photography, Part 1*. Stanford: Stanford University Press.
- TILL, K.E. 2012. "Wounded Cities: Memory-Work and a Place-Based Ethics of Care." *Political Geography* 31:3-14.
- WOLLE, S. 1997. "The Smiling Face of Dictatorship: On the Political Iconography of the GDR." In *German Photography 1870 to 1970: Power of a Medium*, ed. by K. Honnef and R. Sachsse, 127-139. Cologne: Dumont.
- ZETZSCHKE, J. 1994. *Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker*. Heidelberg: C. Winter.

SABRINA GRILLO

# PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES ET MISE EN SCÈNE ÉDITORIALE

**ABSTRACT:** This article examines the circulation and appropriation of the photographs of Juan Negrín, the last head of the government of the Second Republic of Spain, in the contemporary public space. The objective is to question how photography contributes to constructing or deconstructing a representation of this politician through the qualitative and comparative analysis of the covers of work that he was the subject of between 1985 and 2008.

**KEYWORDS:** Juan Negrín, Photography, Book, Spain.

En Espagne, après la chute du régime franquiste, la transition démocratique instaura un « pacte d'oubli » avant qu'une rénovation historiographique n'ait lieu. Pas d'oubli sans mémoire et vice-versa. La mémoire désigne un processus à la fois de stockage et de recomposition des représentations sociales. Les années 2000 sont le « lieu » de nouvelles problématiques de la mémoire concernant la notion de pardon et de réparation aux victimes de la guerre civile. À la lumière de la problématique mémorielle et notamment depuis la Loi de Mémoire Historique de 2007, nous nous proposons de prendre en compte la circulation et l'appropriation des photographies de Juan Negrín, dernier chef du gouvernement de la IIe République d'Espagne, dans l'espace public contemporain, afin de saisir le sens qu'acquière ces productions visuelles dans la mise en scène éditoriale. Comment la photographie de Negrín contribue-t-elle à la construction, au prolongement ou à la déconstruction de son image dans le support livresque ? La couverture des ouvrages jouant un rôle fondamental dans le potentiel de diffusion de la culture, nous chercherons à analyser les modalités d'utilisation des photographies à partir d'une analyse sémiologique d'un corpus composé d'une dizaine de couvertures d'ouvrages sur Juan Negrín, parus entre 1985 et 2008, dans une perspective diachronique.

Juan Negrín et l'histoire de l'Espagne

Nous l'avons dit, les années 2000 marquent une véritable révolution concernant la problématique mémorielle en Espagne et notamment depuis

la Loi de Mémoire Historique. Aussi, à la veille de cette loi, de nombreux ouvrages avaient amorcé un renouveau historiographique et Negrín fit l'objet de diverses productions d'auteurs. Il naquit en 1892 à Las Palmas de Gran Canaria et grandit au sein d'une famille aisée. Il n'avait pas l'intention d'occuper le devant de la scène politique puisque, durant de très nombreuses années, c'est-à-dire jusqu'à la proclamation de la IIe République en Espagne, il était avant tout un médecin et un chercheur reconnu. En 1929, il devint membre du PSOE (Partido Socialista Obrero Español). Deux ans plus tard, en 1931, il fut élu député à Las Palmas de Gran Canaria et à partir de là il s'engagea davantage dans la politique de son pays. Il fut ainsi ensuite ministre des Finances sous le gouvernement de Largo Caballero de septembre 1936 à mai 1937 jusqu'à devenir chef du gouvernement de mai 1937 à 1939.

La Guerre d'Espagne opposa nationaux et républicains. À la fin de cette guerre, inexorablement, émergèrent les vainqueurs et les vaincus : Franco et son camp furent vainqueurs de cette guerre de trois ans. Puis trente-six années de dictature et de propagande encensèrent l'image du dictateur qui aurait sauvé l'Espagne face à ceux qui la menaient à sa perte. Dans cette logique propagandiste Negrín bascula rapidement du côté des damnés, aussi bien chez les nationaux que chez les républicains, et pire encore au sein de son propre parti. Plusieurs images négatives se sont peu à peu articulées autour de lui. Celle de l'« agent de Moscou » du fait de la relation étroite entre l'Espagne et l'URSS à son époque et des crédits concédés par l'URSS pour les besoins de la guerre. Les détracteurs de Negrín dénonçaient d'une part la relation de son gouvernement avec les communistes et que peu à peu l'Espagne se vidait de tout son or ; ils s'opposaient aussi à la résistance au combat qui ne faisait qu'aggraver les pertes humaines alors que selon Negrín il s'agissait de gagner du temps pour obtenir de meilleures conditions de reddition. Cette vision réductrice, l'historien Ricardo Miralles l'analyse ainsi : « La acusación de que Negrín actuó al dictado de Moscú, alimentada por Gregorio Maraño, Julian Besteiro, Largo Caballero, Indalecio Prieto y otros, se convirtió, con el tiempo, en la explicación más sencilla y cómoda de toda la actuación de Negrín » (Miralles 2003, 17).<sup>1</sup> Récemment, les travaux des historiens Angel Viñas ou Enrique Moradiellos ont démontré que Negrín n'avait pas eu de telles relations avec les communistes. Nous souhaitons donc à présent interroger les conditions d'inscription et de circulation de

---

<sup>1</sup> « L'accusation selon laquelle Negrín a agi suivant les ordres de Moscou, alimentée par Gregorio Maraño, Julian Besteiro, Largo Caballero, Indalecio Prieto et d'autres, est devenue avec le temps, l'explication la plus simple et la plus commode quant aux agissements de Negrín ».

l'image de Negrín, de cette légende noire, à travers un bref panorama historiographique du XXe et du XXIe siècles.

### Les premières biographies

Parmi les premiers historiens à s'intéresser à Negrín on trouve Joan Llach (1920-1987). Cet auteur catalan vécut lui-même la guerre d'Espagne et consacra sa vie à l'histoire contemporaine de son pays. Il était ainsi sur le front de la bataille de l'Èbre. Negrín fut le dernier personnage historique auquel il s'intéressa après avoir traité de Durruti ou du général Franco.



Fig. 1. Llach 1985.

La couverture de l'ouvrage se compose d'éléments disparates. Sur un fond noir, le nom de Negrín, en mauve, couleur de la République et des sous-titres blancs : « La biografía de uno de los personajes más polémicos de la historia de España »<sup>2</sup> et « ¡Resistir es vencer ! »<sup>3</sup>, slogan de Negrín. La mise en scène de la couverture, telle une page déchirée, dévoile une affiche de propagande de 1938 de Martín<sup>4</sup> pour l'armée républicaine (44 x 64,5 cm) avec un portrait dessiné de Negrín et un discours. 1938 fut l'année aussi de la bataille de l'Èbre et du départ des Brigades Internationales. La présence d'éléments de

<sup>2</sup> « La biographie de l'un des personnages les plus polémiques de l'histoire de l'Espagne ».

<sup>3</sup> « Résister c'est gagner! ».

<sup>4</sup> Source : Centro Documental de la Memoria Histórica du Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Disponible sur : <http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=915&page=19&from=catalogo>.

propagande comme le slogan et l'affiche met en avant l'effort de guerre et donc la politique de résistance de Negrín durant la guerre. L'affiche datant de 1938 représente Negrín chef de l'État, chef de troupes donc et la nécessaire centralisation et union des forces des combattants était de mise. Le discours reprend cette idée avec le verbe « LUCHAMOS »<sup>5</sup> en lettres capitales. Le livre parut une dizaine d'années après la mort du dictateur et l'ouvrage de Llarch apparaît donc en période de transition démocratique. L'ouvrage documenté s'inscrivait encore malgré tout dans l'esprit militaire qui marqua le pays.

Santiago Álvarez publia une dizaine d'années plus tard une autre biographie en deux volumes qui correspondent à deux parties : la biographie et les documents sources reproduits.

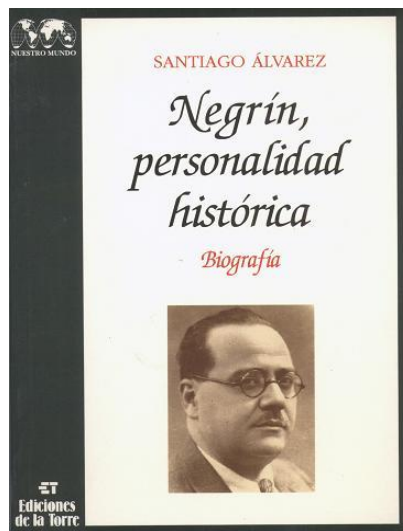


Fig. 2. Álvarez 1994.

Sur chaque volume, la couverture est sobre : sur fond blanc, un même portrait de Negrín réalisé par le photographe républicain José María Díaz Casariego, un titre noir *Negrín, personalidad histórica* et le nom de l'auteur en rouge. Comme pour l'ouvrage précédent, cette couverture reprend un portrait de trois quarts classique du chef de l'État mais il s'agit bien d'une photographie et non d'une affiche. L'angle de prise de vue est neutre, le cliché fait penser à une photo d'identité. Entre les deux ouvrages, il est donc à noter une évolution des choix éditoriaux d'identifier au moyen d'un « support réel » cette personnalité historique. Cette dimension de personnage inédit est perceptible également entre les deux ouvrages : le premier grâce

<sup>5</sup> « NOUS LUTTONS ».

au superlatif employé dans le sous-titre et ici dans le titre. La polémique autour de Negrín était donc un argument de vente.

Dans les années 1990, Francisco Olaya Morales publia deux ouvrages sur Negrín avec une perspective bien ciblée : l'or de Moscou.

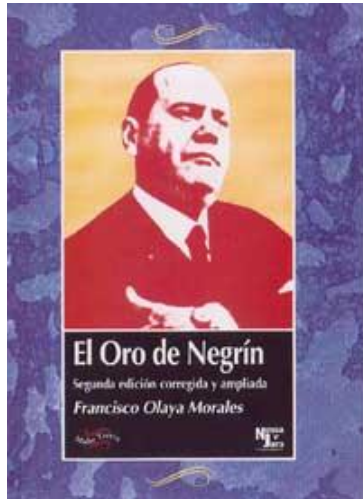


Fig. 3. OLAYA MORALES 1990.



Fig. 4. OLAYA MORALES 1996.

Il y défend la thèse d'une fraude gigantesque menée par Negrín et le présente comme l'élément clé à l'origine de la défaite de la République. Cette conception est lisible dans les couvertures des ouvrages de 1990 et 1996. Le premier titre *El oro de Negrín* et l'analogie avec l'expression « El oro de Moscú » est évidente. Si l'on revient sur le contexte de parution de ces ouvrages, le panorama européen est à ce titre édifiant. Le premier ouvrage parut peu de temps avant la chute de l'union soviétique qui fut dissoute en 1991. Au début des années 1990, les partis communistes européens en font les frais et pour prendre notre pays en exemple, en France, des accusations contre le Parti Communiste Français dirigé par Georges Marchais reprennent à leur encontre l'expression « or de Moscou ». <sup>6</sup> Durant les années 1990 cette idée est reprise aussi par les historiens. <sup>7</sup> Ces tonalités accusatrices transparaissent aussi bien dans le premier ouvrage d'Olaya Morales que dans le second. Le premier insinue, grâce à la seule substitution du toponyme moscovite par le patronyme Negrín et ce faisant, par le maintien de la préposition « de » qui marque l'appartenance, l'or n'appartient plus à

<sup>6</sup> <http://www.humanite.fr/node/28572>.

<sup>7</sup> Interview de l'historien Stéphane Courtois disponible sur : [http://www.liberation.fr/france-archiv/1996/10/29/le-pcf-dispose-de-tresors-de-guerre-selon-l-historien-stephane-courtois-le-parti-a-une-longue-tradit\\_185559](http://www.liberation.fr/france-archiv/1996/10/29/le-pcf-dispose-de-tresors-de-guerre-selon-l-historien-stephane-courtois-le-parti-a-une-longue-tradit_185559).

Moscou mais à un seul homme : Negrín. Pour le deuxième ouvrage, la perspective est quelque peu élargie puisqu'il titre *La Gran Estafa, Negrín, Prieto y el patrimonio español*. Le recours à l'adjectif évaluatif "gran" qui appartient à la catégorie des non-axiologiques se prête ici à une interprétation plus subjective car comme le rappelle Kerbrat-Orecchioni « toute unité lexicale est, en un sens, subjective » (Kerbrat Orecchioni 2009, 94). Une arnaque est d'un point de vue sémantique un terme chargé négativement et l'auteur vient qualifier par le recours à « grand » l'étendue de cette arnaque et il intègre dans le groupe des arnaqueurs Prieto aussi, il avait été Ministre de la Défense sous le gouvernement Negrín. Ce faisant, c'est le PSOE qui est plus largement touché. Ce second ouvrage d'Olaya Morales parut exactement le 1<sup>er</sup> octobre 1996 et fut édité quelques mois après les élections législatives de 1996 qui mirent fin à quatorze années de présidence socialiste en Espagne avec l'élection de José María Aznar qui succéda à Felipe González. La coïncidence est trop grande pour ne pas être prise en considération.

Si nous nous intéressons à présent au montage de chacune de ces couvertures nous remarquons des invariants : la présence du patronyme Negrín, des titres accusateurs comme on vient de le voir et des portraits de lui. Tous ces éléments apparaissent de la même façon : un fond marbré, qui dégage une sensation de dureté et de froideur, et un cadre délimité par un liseré blanc dans lequel sont intégrés le portrait de Negrín et le titre de l'ouvrage. Ce qui diffère, hormis les titres, ce sont ses portraits. Nous n'avons pas pu identifier la provenance de ces clichés, élément non précisé dans les ouvrages. Dans celui de 1990, le montage est semble-t-il le fruit de l'utilisation d'un cliché présent dans les archives de la Fondation Juan Negrín de Las Palmas de Gran Canaria. L'original est en noir et blanc, et aucun tampon ne permet d'identifier le photographe, peut-être Díaz-Casariago encore. On distingue aussi sur l'original que Negrín est devant ce qui semble être une porte en fer forgé et il ne pose pas devant le photographe, c'est un instant volé. Il a l'air grave, concentré et en même temps la posture droite et son costume élégant donne une certaine assurance à Negrín. L'angle de prise de vue en contre-plongée contribue à dégager cette impression de pouvoir et d'assurance. Les éditions *Madre Tierra* ont repris ce cliché mais l'ont détourné. La porte a disparu sur la couverture de l'ouvrage au profit d'un fond uni, de couleur ocre, sur lequel se démarque Negrín au moyen d'un filtre de couleur rouge. Le recadrage a permis par ailleurs de resserrer le plan davantage sur le buste de Negrín que par rapport à l'original ce qui permet d'insister justement sur cette expression d'assurance qui se dégage de lui. Le filtre rouge employé contribue à teinter littéralement Negrín de la couleur



communiste. Jusque dans le choix des couleurs, le titre et la couverture renvoient Negrín à la relation avec les communistes.

L'ouvrage de 1996 se caractérise par une composition qui diffère peu dans l'agencement des éléments comme on l'a vu. Le portrait de Negrín est cette fois une photographie, sans retouche, il s'agit de la même photo de Díaz-Casariago utilisée pour l'ouvrage de Santiago Álvarez en 1994. Malgré un titre qui cible Prieto en plus de Negrín, c'est toujours Negrín qui est clairement visé par sa seule présence sur cette couverture. Nous pensons encore une fois que ce cliché sans filtre, joue sur le référent au réel et la taille plus carrée semblable à une photo d'identité facilitent un processus d'identification de « la estafa » : c'est bien Negrín qui est à l'origine de tout. Avec ces ouvrages, nous pouvons conclure que l'ethos de Negrín transmis par le support iconographique a supplanté le contexte historique dénoncé.

La même année, en 1996 donc, est publié une monographie coordonnée par le politicien (PSOE) et professeur d'histoire contemporaine José Miguel Pérez García : *Juan Negrín López. El hombre necesario*.

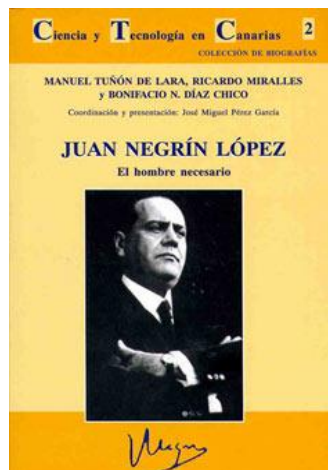


Fig. 5. Tuñón de Lara, Miralles, Díaz Chico 1996.

Le titre dit tout du contenu : Negrín eut un rôle clé et nécessaire, pas de terme négatif. Sur fond jaune criard, la même photographie utilisée pour la couverture de 1990 pour l'ouvrage d'Olaya Morales est reprise avec encore une fois une altération de l'original car la porte n'apparaît toujours pas. De cette manière, le lecteur se trouve confronté uniquement à Negrín qui y est représenté. Pas de filtre ici, le choix du noir et blanc inscrit Negrín dans une intemporalité terriblement actuelle par les couleurs vives sur lesquelles est exposée la photographie. Notons que s'il y avait bien eu recadrage pour Olaya Morales, il y en a un aussi dans ce cas mais à la différence près que la monographie a choisi un plan plus vertical et plus large, créant une

impression d'allongement pour mettre une emphase sur ce port noble et assuré de Negrín et fait écho au titre : Negrín a eu l'assurance d'agir comme il devait le faire car ce fut nécessaire. La signature de Negrín au bas de la couverture matérialise cette responsabilité. Entre l'ouvrage d'Olaya et ce dernier, un même cliché a été utilisé mais par la mise en scène éditoriale, il impose deux interprétations complètement différentes.

### Les années 2000 ou la voie de la réhabilitation

En 2003, l'historien Ricardo Miralles publia une première biographie. Le titre *Juan Negrín : la República en guerra* associe Negrín, comme cela avait été le cas chez Joan Llarch, avec la guerre et de fait la résistance. Par contre, Negrín n'est plus associé à Moscou mais bien à la République d'Espagne.

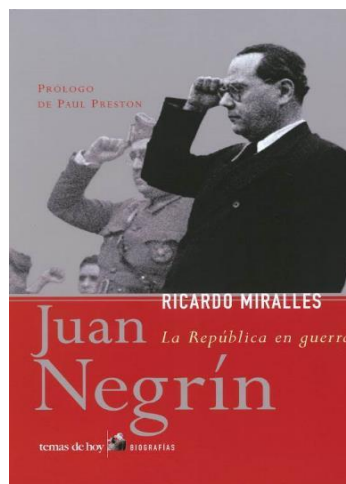


Fig. 6. Miralles 2003.

Un peu plus de la moitié de la couverture est occupée par une photographie en noir et blanc. Il s'agit d'un montage, le décor a été effacé. Nous pensons qu'il peut s'agir d'un cliché d'Adolfo de Torres, les frères Mayo, Robert Capa, Walter Reuter ou Luis Torrents qui ont couvert la cérémonie en hommage d'un bataillon, et non des moindres s'agissant de celui de l'Èbre à Poblet. Le terme « guerra » du titre est illustré par la scène représentée : Negrín au premier plan salue ses hommes et le général Rojo se tient à côté de lui, au second plan. Les deux hommes ne sont pas représentés de la même manière car un montage a joué d'un contraste de noir et de gris, Rojo s'effaçant derrière un Negrín très présent. Il n'apparaît plus seul sur les couvertures des ouvrages et la présence de Rojo, qui avait préparé l'offensive

de l'Èbre, implique une lecture d'un niveau plus collectif concernant cette période du passé espagnol. Le choix de cette photographie est très significatif aussi quand on sait que Rojo, soutien de Negrín dans la résistance, cessa de poursuivre cette politique quelques mois plus tard. Cet effacement lié au contraste entre le premier et le second plan peut donc aussi matérialiser l'isolement de Negrín durant la guerre. La couleur rouge pourrait faire référence ici au feu de la guerre et au sang qui a coulé mais aussi aux couleurs du parti socialiste qui était bien celui de Negrín.

Depuis la Loi de Mémoire Historique de 2007, plusieurs biographies de Negrín ont été publiées. Ces biographies ont une visée démystificatrice de son image. Il s'agit des travaux d'Enrique Moradiellos (2006) et de Gabriel Jackson (2008). Tous deux ont tenté de percevoir, en croisant divers supports d'archives, la mentalité de Negrín à des moments cruciaux de sa carrière mais aussi de sa vie personnelle, c'est davantage le cas dans l'ouvrage de Moradiellos. Pour ce dernier, le portrait de Negrín occupe toute la couverture, un filtre tonal vert-gris a été appliqué à ce cliché (source Corbis).

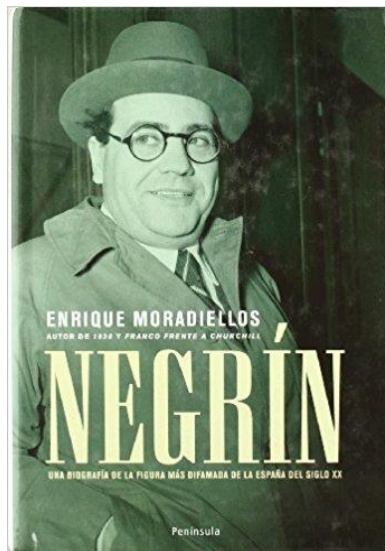


Fig. 7. Moradiellos García 2006.

Negrín occupe les trois quarts de la photographie et le décor en arrière-plan, un couloir peut-être, ne permet pas d'identifier de lieu exact. Costume, trench, chapeau et lunettes : c'est ainsi que nous l'avons très souvent vu vêtu dans les archives que nous avons analysées. Le visage souriant, il dévie son regard du photographe. Si l'on devait donner un adjectif pour qualifier l'impression que dégage cet homme ce serait « bonachón ».<sup>8</sup> Le filtre utilisé

<sup>8</sup> « Gentil, sympathique ».

assez clair, tirant sur le vert, tend à adoucir les traits d'un Negrín bien en chair et c'est le propos de Moradiellos de dresser un portrait de Negrín qui fut un politique mais aussi un homme. L'auteur dégage à plusieurs reprises des faits qui mettent en avant l'humanisme du personnage.

Enfin, dernier en date, pour l'ouvrage de Jackson, les éditions *Crítica* ont créé deux couvertures, disponibles à la vente en 2008. La première est issue des archives que nous avons consultées, il s'agit d'un cliché professionnel de Conway Studio et la deuxième est une photographie des archives privées de Carmen Negrín à Paris.

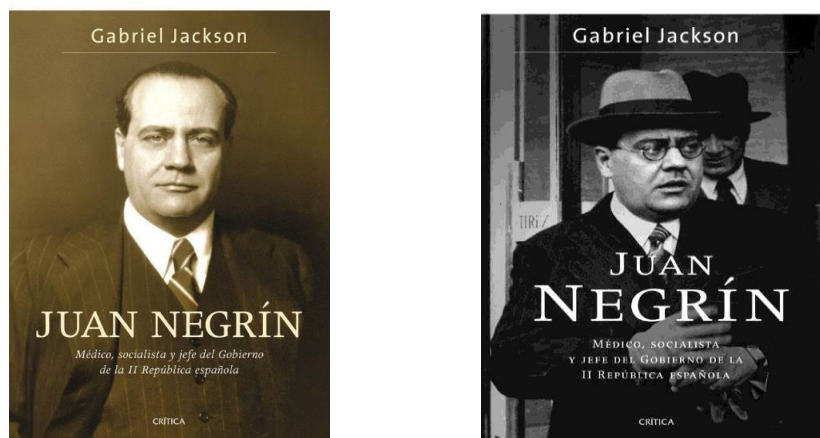


Fig. 8. Jackson 2008.

Entre ces deux couvertures, peu de différences de composition. Negrín occupe, comme pour celle de Moradiellos, toute la surface de l'ouvrage et son nom se détache dans les tons clairs. Dans les deux cas, Negrín est très élégant. Curieusement, il se dégage de la couverture au cliché de studio une impression plus douce malgré la pose professionnelle imposée par le photographe. Peut-être que cela est lié à la tonalité privilégiée des marrons plus chauds que le classique noir et blanc de la deuxième couverture. De plus, sur cette dernière, il semble avoir l'air préoccupé. C'est un aspect de sa personnalité que nous avons saisi à travers l'analyse de ses mémoires et Jackson met en exergue ce caractère de Negrín dans l'ouvrage. Ainsi, l'ethos lu et l'ethos vu sont en parallèle. Dans les deux cas, le sous-titre choisi est en accord avec chaque photo car elles illustrent toutes ces fonctions de Negrín : médecin, socialiste et chef de gouvernement de la IIe République Espagnole. Le fait que les photographies n'aient pas été retouchées invite aussi à lire en creux la volonté de la maison d'édition (et de l'auteur certainement) de véhiculer une idée de transparence, idéal rousseauiste,

procédé ô combien intéressant concernant les abus de mémoire autour de Negrín.

## Conclusion

Selon Annie Duprat, historienne française, spécialiste des représentations et de l'iconographie politique : « Le témoignage des sources iconographiques peut rendre compte à la fois d'un événement, de sa perception contemporaine et/ou de sa postérité [...] » (Duprat 2007, 6). En effet, se pencher sur les couvertures des biographies sur Negrín nous a amenée à interroger l'évolution de l'utilisation de son image dans des environnements historiographiques différents. Avoir pris en considération ces supports a signifié revenir sur une certaine écriture de l'Histoire qui a évolué autour de Negrín, dans la forme et dans le fond.

Nous avons vu que l'utilisation de la photographie se prête à diverses lectures car celle-ci fait sens dans l'instant à l'inverse de l'écriture qui nécessite un temps de lecture plus long. De fait l'impact de l'image de Negrín a pour but de rendre claire l'idée transmise par l'auteur à son égard. Dans tous les cas, ces supports contribuent à la fabrication d'un ethos de Negrín, entre guerre, politique et l'homme. On a constaté le pouvoir de l'image dans sa fictionnalisation engendrée par la mise en scène éditoriale. Aussi, la présence corporelle de Negrín sur les ouvrages, à partir de clichés pourtant identiques renvoie à des éthés différents : du « bonachón » à la rigueur du politique en temps de guerre. Par ailleurs, la circulation d'une même image atteste de son insertion dans la mémoire collective et c'est certainement pour cette raison que les derniers travaux en date ont fait le choix de rompre avec des photographies qui illustraient des ouvrages contre leurs opinions. Le traitement des photographies, esthétisé par les recadrages, les filtres, les couleurs, comme péri-texte du titre de l'ouvrage a évolué avec un déplacement de la supplantation du portrait de Negrín pour des actes historiques au profit de l'utilisation de son portrait pour lui-même. Ainsi, à l'aube de la Loi de Mémoire Historique, on a vu une approche plus personnelle de Negrín qui occupe plus largement l'espace de la couverture et participe de son humanisation.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ÁLVAREZ, S. 1994. *Negrín, personalidad histórica*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- DÍAZ, L., LÓPEZ MONDÉJAR, P. 2012. *España: un siglo de historia en imágenes*, Barcelona: Lunwerg editores.
- DUPRAT, A. 2007. *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*. Paris: Belin.
- JACKSON, G. 2008. *Juan Negrín: médico, socialista y jefe del Gobierno de la II República española*. Trad. de M. Gomis y G.E. Castellotti. Barcelona: Crítica.
- KERBRAT ORECCHIONI, C. 2009. *De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- LLARCH, J. 1985. *Negrín ¡Resistir es vencer!* España: Planeta.
- MORADIELLOS GARCÍA, E. 2006. *Juan Negrín*. Barcelona: Península.
- MIRALLES, R. 2003. *Juan Negrín: la República en guerra*. Madrid: Temas de Hoy.
- OLAYA MORALES, F. 1996. *La gran estafa, Negrín, Prieto y el patrimonio español*. Madrid: Madre Tierra.
- OLAYA MORALES, F. 1990. *El oro de Negrín*. Madrid: Madre Tierra, Móstoles.
- TUÑÓN DE LARA, M., MIRALLES, R., DÍAZ CHICO, B. 1996. *Juan Negrín López. El hombre necesario*. Gobierno de Canarias: Consejería de educación, cultura y deportes.

# PERCORSI

BORDERS OF THE VISIBLE

WRITERS AND PHOTOGRAPHERS





DIEGO MORMORIO

## LA FOTOGRAFIA E

## "IL DISGUSTO DELLA VITA MODERNA"

*Da Gérard de Nerval a Charles Baudelaire*

**ABSTRACT:** The essay analyses the literary reactions to the invention of photography, taking into account the letters and diaries of some of the most important French writers of the 19<sup>th</sup> century, such as Gérard de Nerval, Maxime Du Camp, Gustave Flaubert, and Charles Baudelaire.

**KEYWORDS:** Literature, Photography, Nerval, Baudelaire, Du Camp, Flaubert.

Nel 1806, quattro anni dopo la campagna d'Egitto di Napoleone Bonaparte, François-René de Chateaubriand viaggiò attraverso la Grecia, l'Asia Minore, la Palestina e l'Egitto. Nacque da questo viaggio *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, che venne pubblicato nel 1811. Da quel momento, per gli intellettuali francesi il Vicino Oriente divenne un potentissimo luogo di attrazione, nel quale si fondevano fantasie, storia, mitologia, religione, archeologia, letteratura, esotismo. Per chi poteva compierlo, divenne una sorta di pellegrinaggio intellettuale, soprattutto dopo il viaggio di Gérard De Nerval, delle *sue Scènes de la vie orientale* e delle *sue Femmes du Caire*, che precedettero il suo famoso *Voyage en Orient* e seguirono il viaggio in Marocco di Eugène Delacroix. Quest'ultimo diede inizio a un nuovo cammino pittorico, che alimentò il mito dell'Oriente, al quale contribuirono molto anche pittori come Prosper Marilhat e Alexandre-Gabriel Decamp.

Nerval era un personaggio singolarissimo, che Théophile Gautier, suo amico ed ex compagno di scuola, definiva indole rara e delicata, talento fine e discreto, che amava circondarsi di mistero. Era affascinato soprattutto dalle religioni. "Un giorno, in Place Royal [Place des Vosges], in piedi davanti al grande camino di casa Victor Hugo" – racconta l'autore di *Capitan Fracassa* – "Gérard dissertava sul suo argomento preferito, mescolando paradisi e inferni di diversi culti con tanta imparzialità che uno dei presenti disse: 'Ma Gérard, lei è senza religione!' Squadrò dall'alto in basso l'interlocutore, puntandogli addosso i grigi occhi animati da uno strano lampo: 'Non ho religione? Ma ne ho perlomeno diciassette'. Nessuno degli astanti poteva sfoggiare una tale profusione di credenze".

Poeta e scrittore precocissimo quanto raffinato, Nerval nel 1842 aveva già dilapidato la cospicua eredità che gli era venuta dal nonno materno, riducendosi in povertà.

Nei suoi *Souvenirs littéraires*, Maxime Du Camp ne traccia questo ritratto:

A volte nel laboratorio di Théophile Gautier, ho visto un ometto, mezzo calvo, che dormiva coperto da un plaid: era Gérard de Nerval che veniva a riposarsi dopo le sue peregrinazioni notturne. Era noddambulo; la notte vagava per Parigi come un cane che abbia perso il padrone, pronto a rifugiarsi in qualche caserma per dormire su una brandina se lo sorprende la pioggia; umile, un po' curvo, s'illuminava spesso in una risata sonora e non si tirava indietro quando c'era da discutere animatamente; s'intendeva di cabale, di oroscopi, di talismani e conosceva ricette diaboliche, alle quali sembrava credere. La sua reputazione, molto buona nell'ambiente dei letterati e dei poeti, non aveva varcato la soglia dei salotti in cui rimase sconosciuto a lungo; sebbene fosse dotato di uno stile estremamente raffinato e avesse il dono di una rara capacità di osservazione, era irregolare nelle opere come nell'esistenza, posseduto com'era da un dènone che lo trascinava spesso dove non avrebbe voluto avventurarsi. L'originalità che tutti decantavano e le sue stranezze erano dovute a una malattia mentale che volta a volta lo deprimeva e sovraccitava. Per dirla in sintesi, era pazzo, e anche nei momenti di lucidità si mostrava sempre un po' esaltato. (Du Camp 1962, 103).

Nerval viveva di una frenetica attività giornalistica, tentando, con poca fortuna, il successo teatrale, e vivendo episodi del tutto particolari. Nel 1838, ad esempio, dopo la stesura del libretto operistico *Piquillo*, scritto insieme all'amico Alexandre Dumas, raggiunse quest'ultimo in Germania, per attuare il progetto di una ricerca comune intorno alla vita e alla morte dello scrittore e drammaturgo tedesco August von Kotzebue, con lo scopo di realizzare un lavoro teatrale. Ma ognuno dei due aveva in cuor suo altri propositi. Dumas, ormai famosissimo, aveva in programma di servirsi di Nerval per realizzare i suoi ben pagati articoli di viaggio. Ma Gérard lo precedette, e dopo essersi fatto pagare il viaggio dall'amico, pubblicò per proprio conto quanto andava redigendo. Intanto, scriveva la maggior parte della tragedia intitolata *Léo Burckart*.

Tornato a Parigi, per far fronte ai suoi creditori, Nerval fu costretto a scrivere decine e decine di recensioni e a far ricorso a tutti i sostegni possibili. In questa situazione, nel 1841 cominciarono a manifestarsi chiaramente i sintomi della grave schizofrenia che lo avrebbe portato al suicidio. Venne ricoverato una prima volta, dimesso, e quindi di nuovo ricoverato – questa volta nella clinica del famoso psichiatra Esprit Blanche, che diventerà amico del poeta.

Nerval, che pure non amava i climi caldi ed era soprattutto attratto dai boschi e dagli scrittori tedeschi, partì da Parigi in compagnia di un orientalista dilettante, Joseph Fonfride, il 22 dicembre 1842. Viaggiò per un anno attraverso l'Egitto e il Libano, toccando Costantinopoli e Malta,

portando con sé un apparecchio per dagherrotipi, così come aveva fatto Gautier nel suo viaggio in Spagna compiuto in compagnia di Eugène Piot due anni prima.

Ma com'era del tutto prevedibile né Nerval né Fonfride fecero uso dell'apparecchio e, se ne fecero uso, operarono certamente con imperizia, perché erano giunti in Oriente senza alcuna conoscenza della dagherrotipia. Del resto, se all'orientalista dilettante la documentazione fotografica poteva essere utile, non si può dire la stessa cosa per lo scrittore. Cosa mai avrebbe dovuto documentare Nerval? Egli era lì per ragioni che non imponevano o necessitavano di alcuna documentazione. Era lì seguendo una linea onirica. "Durante questo inverno, a Vienna", scriverà nel suo *Viaggio in Oriente*, "ho sempre vissuto in un sogno. È forse la dolce atmosfera dell'Oriente che agisce già nella mia testa e nel mio cuore?". E poi: "Dal mio arrivo al Cairo, continuano a passarmi nella mente tutte le favole delle *Mille e una notte*, e vedo in sogno tutti i demoni e i giganti sciolti dalle catene dopo Salomone" (Nerval 1997, 55).

Lasciando il Cairo dirà: "L'avevo già vista tante volte nei miei sogni giovanili" (ivi, 98).

Nerval, insomma, è lì a rivivere un sogno. Ragione per cui non ha bisogno di fotografie. Nondimeno queste finiscono per entrare nel suo viaggio per vie del tutto secondarie. Dapprima con la comparsa di un fotografo, in un albergo del Cairo: "L'Hotel Domergue si trova in fondo a una stradina cieca nella via principale del quartiere europeo; dopo tutto, è un albergo molto confortevole e ben tenuto. La costruzione racchiude una corte quadrata tirata a calce, coperta da un sottile graticolato su cui si abbarbica una vite; nella galleria superiore, un pittore francese, molto simpatico, benché sordo, e pieno di talento, espertissimo di dagherrotipi, ha fatto il suo studio" (ivi, 205).

Il "pittore dell'Hotel Dormergue" invitò Nerval nel suo atelier per introdurlo alle "meraviglie del dagherrotipo". Ma, dice lo scrittore, "il pittore era duro d'orecchio, al punto che una conversazione con l'interprete sarebbe stata facile e divertente in confronto a una con lui" (Nerval 1997, 99).

In questo modo, lo scrittore perse l'occasione di diventare fotografo. Ma anche se ciò fosse avvenuto, Nerval non avrebbe potuto fotografare l'unico soggetto che nel Vicino Oriente veramente lo affascinava, perfettamente chiarito in un passo del suo *Viaggio*, dove vediamo bene come il suo amore per il mistero s'incontrasse felicemente con la bellezza velata delle donne arabe che la fotografia non poteva svelare:

L'immaginazione trova di che nutrirsi con questo anonimato dei volti femminili, che non si estende però a tutte le loro bellezze. Belle mani ornate di bellezze di anelli talismanici e braccialetti d'argento, a volte braccia di pallido marmo che sfuggono

interamente dalle larghe maniche sollevate fin sopra le spalle, piedi nudi carichi di anelli che sfuggono dalla babbuccia a ogni passo, e di cui risuonano con suono argentino le caviglie, ecco ciò che è permesso ammirare, indovinare, sorprendere, senza che la gente se ne inquieti o che la donna stessa sembri notare. A volte le pieghe ondegianti del velo, quadrettato di bianco e azzurro, che coprono la testa e le spalle, si scompongono un po', e lo squarcio che si apre tra l'abito e la maschera ovale, detta *burqū*, lascia vedere una bella tempia dove i capelli scuri formano riccioli stretti, come nei busti di Cleopatra, con un piccolo e fermo orecchio che lascia dondolare sul collo e sulla guancia zecchini d'oro o qualche piastra lavorata in turchese e filigrana d'argento. Si avverte allora il bisogno d'interrogare gli occhi dell'egiziana velata, e questo è più pericoloso. [...] Il sopracciglio, l'orbita dell'occhio, la palpebra stessa, dietro le ciglia, sono ravvivati dalla tintura, ed è impossibile che una donna riesca a valorizzare meglio quel poco che qui le è consentito far vedere. Io non avevo capito subito il fascino di questo mistero da cui è avvolta la metà più interessante della popolazione orientale; ma quei pochi giorni sono stati sufficienti per insegnarmi come una donna che si sente notata in genere trova mezzo, se è bella, per lasciarsi vedere. Quelle che non lo sono conservano meglio i loro veli, e non si può volergliene. Non è questo il paese dei sogni e dell'illusione? La bruttezza è nascosta come un crimine, e si può sempre intravedere qualcosa di ciò che è forma, grazia, gioventù e bellezza. (ivi, 86).

Queste parole sono la migliore introduzione, se così possiamo dire, al brano inserito nell'ultima parte del *Viaggio*, riguardante la vicenda di un fotografo che s'introduce in casa di una consenziente giovane vedova, che scoperta verrà condannata a 50 bastonate. Una pagina che sembra uscita dalle *Mille e una notte*.

Sette anni dopo il viaggio di Nerval, Maxime Du Camp riuscì a convincere Gustave Flaubert a seguirlo in una *spedizione* che avrebbe toccato Egitto, Nubia, Palestina e Siria, durante la quale, usando la calotipia, avrebbe realizzato una delle più famose documentazioni del primo periodo della fotografia.

Eccentrico non meno di Nerval, ma di un'eccentricità assai diversa, Maxime non era per nulla incline al mistero, ed era assai poco interessato alle idee che Gérard si era fatto dell'Oriente. Ancora nei *Souvenirs*, scrive: "Ciò che Gérard de Nerval mi raccontava dell'Oriente non poteva illuminarmi; mi misi a lavorare per procurarmi nozioni più serie perché si avvicinava l'ora in cui ci saremmo messi in moto" (Du Camp 1962, 223).

Per Du Camp le "nozioni più serie" erano quelle pratiche. Uomo avventuroso e incline al viaggio, compì ogni scelta pensando alla gloria letteraria e al successo delle iniziative che intraprendeva di volta in volta. Nondimeno, fu uno scrittore ricco di qualità, che ha dato il meglio di sé nei *Souvenirs littéraires*, essenziali per molte notizie riguardanti diversi autori del suo tempo, da lui direttamente conosciuti: Dumas, Hugo, Flaubert, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Gautier, Mérimée, Bouilhet,

Fromentin, de Musset... Insomma, i *Souvenirs* sono un illuminante affresco della Francia letteraria del tempo in cui visse Du Camp. Nell'insieme, si può dire che il suo autore sia stato sottovalutato, noto soprattutto in ragione della sua amicizia con il padre di *Madame Bovary* e per le fotografie che realizzò durante il viaggio che fece con quest'ultimo nel vicino Oriente.

Nei *Souvenirs*, Du Camp tratteggia la figura di Flaubert con indiscutibile ammirazione, ma anche senza tralasciare alcuni difetti, cosa che è apparsa a taluni come una volontà di rivalsa, una piccola vendetta nata dalla gelosia per la grandezza letteraria dell'amico. In realtà, egli non dice nulla d'infondato o di esagerato. Certo è, comunque, che qualche cosa fra i due doveva essere successo, perché nel 1880, alla morte di Flaubert, Du Camp non si recò a Rouen a dare l'ultimo saluto all'amico, né mandò un telegramma alla nipote.

In ogni caso, non si può affermare che Du Camp fosse un uomo dal cuore tenero. Basti pensare a quanto scrisse in una lettera del 31 agosto 1892, di Gustave Le Gray, grandissimo fotografo, dal quale aveva appreso l'arte della fotografia: "Spendaccione, ozioso, molto impreciso... se non fosse stato sbadato avrebbe fatto fortuna" (Aubenas 2002, 223).

Nella stessa occasione, Du Camp aggiunse: "Gustave Le Gray provò la sua mano come pittore con un risultato mediocre. Andò a Roma, fu sorpreso con la sua lavandaia, una bella ragazza – e fu obbligato a sposarla, in qualche modo, se non interamente, come Sganarello nel *Matrimonio forzato*" (ivi, 11).

Seguendo le "nozioni più serie", Du Camp – che si trovava a Roma nello stesso periodo in cui, oltre a Le Gray, c'erano il pittore Jean-Léon Gérôme e Henry Le Secq, che come Le Gray e Charles Nègre, prima di diventare fotografi erano stati pittori e allievi di Paul Delaroche – non avrebbe fatto l'errore di sposare una lavandaia. Abituato com'era a vivere nell'agiata compagnia delle donne che potevano aiutarlo a salire la scala della gloria letteraria.

Du Camp amava mescolarsi ai ceti popolari solo quando c'erano di mezzo moti rivoluzionari, così come avvenne nel 1848 e nel 1860. A ventisei anni partecipò ai combattimenti parigini di giugno, riportando una ferita alla gamba. Nel 1860, andò a Palermo per seguire Garibaldi e i suoi Mille fino al Volturno, lasciandoci poi di questa guerresca esperienza un libro intitolato *Expédition des Deux-Siciles*, che avrebbe meritato maggiore attenzione da parte di quanti si sono occupati della letteratura riguardante il Risorgimento italiano, e che certamente è stato oscurato dal meno interessante *Les Garibaldiens* di Alexandre Dumas.

Con riferimento alla fotografia, in tale libro Du Camp fa un'importante osservazione che riguarda il culto delle immagini:

Passando lentamente in mezzo alle strade [di Palermo] ingombre di folla, scorsi in una bottega, accanto all'immagine della Madonna rischiarata dal lumicino sempre acceso, due ritratti, quello di Garibaldi e quello del re Vittorio Emanuele, illuminati da una lampada che ardeva pienamente, come il cero che brucia giorno e notte davanti al santo dei santi. In seguito dovevo ritrovare a Messina, in tutte le città delle Calabrie e della Basilicata, nella stessa Napoli i medesimi indizi d'una superstizione profonda, giunta per così dire allo stadio di bisogno fondamentale: il ricordo dei lari ad uso della religione cristiana. Quando un uomo compie un'impresa grandiosa, o diventa la meta delle speranze comuni, acquistano una sua immagine, vi accendono davanti una candela, e la pongono affianco al patrono particolare, alla speciale vergine della casa e ne fanno una specie di santo. Il popolo delle Due Sicilie non è né pagano, né cattolico, è semplicemente iconolatra. (Du Camp 1962, 96).

La partenza di Maxime Du Camp e Gustave Flaubert da Marsiglia fu fissata per il 4 novembre 1849. Il 28 ottobre venne preceduta a Parigi da un pranzo d'addio a cinque in una saletta del ristorante I Tre Fratelli Provenzali: Théophile Gautier, Louis de Cormenin, Louis-Hyacinthe Bouilhet, Gustave Flaubert, Maxime Du Camp. Le discussioni girarono intorno all'arte, alla letteratura e alle antichità. "Flaubert, nella sua esaltazione", scrive Du Camp, "voleva scoprire le sorgenti del Nilo, Gautier mi consigliava di farmi musulmano per indossare abiti di seta e andare a baciare la pietra nera della Mecca. Louis de Cormenin aveva un grosso peso nel cuore a vedermi partire e Bouilhet mordicchiava in silenzio la punta del suo sigaro, dopo avermi raccomandato di pensare a lui se avessimo trovato le vestigia di Cleopatra" (ivi, 115).

L'indomani, il terzetto formato da Flaubert, Du Camp e il domestico Sasseti partì da Parigi per Marsiglia, dove giunse quattro giorni dopo. Il 4 novembre "sotto un cielo plumbeo e con cattivo tempo al largo", salì sulla nave Nilo, "che barcollava come un ubriaco e non avanzava per niente" (ivi, 115).

Secondo i ricordi di Du Camp, quelle condizioni climatiche risvegliarono "i timori e le nostalgie" di Flaubert, che, in piedi a babordo, guardava lentamente sparire le coste della Provenza.

La traversata, dato il periodo dell'anno, fu segnata da vento e mare grosso. Ragion per cui, dopo undici giorni, i tre furono ben felici di arrivare ad Alessandria.

Alla partenza da Marsiglia Flaubert, nato il 12 novembre del 1821, aveva 28 anni, e appena tre mesi più di Du Camp, che lui comunque in diverse lettere chiama "il giovane Maxime". Espressione che dice molto del padre di Madame Bovary, ma anche dell'amico. Flaubert veramente giovane non si sentì forse mai, mentre Du Camp, probabilmente, credette di esserlo anche da vecchio.

I due si conobbero nel 1843, nell'anno in cui Flaubert cominciò la stesura di un volume intitolato *L'éducation sentimentale*, che non era *L'éducation* che tutti conosciamo, scritto tra il 1864 e il 1869, ma un libro completamente diverso, pubblicato postumo nel 1910. Come Gustave, Maxime era figlio di un medico, ma diversamente dall'amico, più che ai grandi risultati letterari aspirava alla gloria dei salotti parigini in cui si faceva notte parlando di arte e letteratura. Riconoscendo subito le straordinarie capacità di Flaubert, Du Camp cominciò a coltivare per lui una sconfinata ammirazione, tanto che in una lettera a Louise Colet, l'autore di *Madame Bovary*, nell'agosto del 1846 scriveva: "A Parigi ho ai miei ordini un uomo, devoto fino alla morte, attivo, coraggioso, intelligente, una natura grande ed eroica al volere della mia" (Flaubert 1973, 280).

A modo suo, anche Flaubert, come già è possibile capire da queste parole, aveva un'ottima opinione di Du Camp, accompagnata da un indubitabile affetto, e ciò, durante il viaggio nel Vicino Oriente, gli fece tollerare la "mania" fotografica dell'amico.

Mentre vedeva o sentiva dalla stanza accanto Du Camp maneggiare i suoi prodotti chimici, Flaubert aveva pensieri che lasciavano chiaramente capire come, per usare un'espressione di Savinio, egli non vedesse assolutamente la fotografia come una 'chiave di volta' nella storia dell'umanità.

Pensando al futuro, egli non guardava agli atelier dei fotografi, ma volgeva gli occhi al cielo: pensava ai voli aerei da poco iniziati. Proprio mentre Maxime preparava i prodotti per le sue fotografie, Gustave, infatti, scriveva all'amico Louis Bouilhet: "Non pensi spesso ai palloni aerostatici? L'uomo dell'avvenire avrà forse gioie immense. Viaggerà tra le stelle, con pillole d'aria in tasca. Siamo venuti troppo presto, noialtri, o troppo tardi. Avremo fatto quel che c'è di più difficile e di meno glorioso: la transizione" (Flaubert 1973-1980, I, 201).

Flaubert non vedeva nella fotografia alcuna transizione. Avrebbe finito, anzi, per ironizzare su di essa, inserendola fra le note sulla stupidità umana che vennero pubblicate dopo la sua morte col titolo di *Dictionnaire des idées reçues*, dove la fotografia compare in due brevissime voci: "Dagherrotipo. Sostituirà la pittura. (v. Dagherrotipo)". Frase quest'ultima che rimanda alla battuta attribuita al pittore Paul Delaroche e che certamente egli non ha mai pronunciato ("Da oggi la pittura è morta"). Frase che ormai appartiene ai molti e assolutamente infondati luoghi comuni intorno alla fotografia.

La misura della distanza di Flaubert dalla fotografia si ha però in due lettere a Colet del 1853. In quell'anno Maxime Du Camp venne insignito della "Légion d'honneur" per il suo lavoro fotografico sul Medio Oriente, raccolto nel volume *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, magnificamente stampato nel 1852 da Louis-Désiré Blanquart-Evrard. Il 15 gennaio 1853, Flaubert scrive a

Colet: "Un'ammirevole epoca quando si decorano i fotografi e si esiliano i poeti" (Flaubert 1973-1980, IV, 239). Dal dicembre del 1851, infatti, Victor Hugo era stato costretto all'esilio, dal quale sarebbe tornato soltanto il 5 settembre 1870, dopo la caduta di Napoleone III.

Si potrebbe supporre che la battuta di Flaubert sia stata in parte determinata dal momentaneo raffreddamento dei rapporti con Maxime Du Camp, avvenuto da alcuni mesi. In realtà, c'è assai di più: l'idiosincrasia flaubertiana per l'apparecchio fotografico, così come si evince da quanto scrive alla madre nel corso del suo viaggio nel Vicino Oriente e, soprattutto, da quanto dice a Colet nella lettera del 14 agosto 1853: "Non inviarmi il tuo ritratto fotografico. Io detesto le fotografie nella misura in cui amo gli originali. Non le trovo mai vere. È la fotografia che segue la tua incisione? Io ho l'incisione che è nella mia camera da letto. È una cosa ben fatta, ben disegnata, ben incisa, e che mi basta. Questo procedimento meccanico, applicato a te soprattutto, mi irriterebbe più che farmi piacere. Capisci? Ho da sempre questo sentimento, ecco perché non consentirei mai che si faccia il mio ritratto fotografico. Max l'aveva fatto, ma ero in abito nubiano, in piedi, e visto da molto lontano, in un giardino" (Flaubert 1980, 394).

In realtà, Flaubert si farà fotografare ancora: da Étienne Carjat, da Ferdinand Mulnier e da Paul Nadar. Tuttavia, questa lettera non lascia dubbi: nessuno lo aveva mai fotografato prima di Maxime Du Camp. Ciò smentisce chiaramente chi sostiene che il personaggio rappresentato in un dagherrotipo degli anni Quaranta "scoperto" nel 1979 possa essere Flaubert. Non lo è per questo, ma anche – e forse soprattutto – perché l'uomo che vi è rappresentato per diversi particolari non è riconoscibile come l'autore di *Madame Bovary*, dove l'esercizio della fotografia – nella forma della dagherrotipia – è nominato, ma semplicemente come una moda alla quale si piega anche il signor Bovary, medico incolto e noioso, mentre la moglie che vuole essere *chic* regala all'amante una miniatura.

Per mesi, prima di partire per Alessandria d'Egitto, Du Camp non sognò che "palme, deserti e templi crollati". Tutto questo affascinava lui quanto Flaubert, mentre metteva in agitazione la madre di quest'ultimo, la quale era andata da Du Camp, dicendogli: "Mi dicono che per Gustave è indispensabile passare un anno nei paesi caldi, e che lo stato della sua salute impone questa lunga assenza: mi rassegnò; ma esistono paesi caldi che non sono l'Egitto, la Nubia, la Palestina o l'Asia Minore. Un viaggio così mi sembra molto faticoso, e temo i pericoli che esso comporta. Vengo a chiedervi di rinunciare al vostro progetto e di andare, molto più semplicemente, a stabilirvi a Madera per due anni con Gustave. Il clima è bello, gli gioverà, e io non mi tormenterò". "Le chiesi", dice Du Camp, "se suo figlio fosse a conoscenza di quella sua visita ed ella scosse il capo in segno di diniego. La mia risposta fu



decisa: il viaggio che preparavo faceva parte dei miei studi; completava in un certo senso il mio apprendistato e non vi avrei rinunciato per nulla al mondo. Madame Flaubert rimase interdetta; non insistette più, ma credo che non me l'abbia mai perdonato" (Du Camp 1962, 45).

Du Camp curò i preparativi meticolosamente, raccogliendo una gran quantità di roba, di cui abbiamo un elenco parziale nella lettera che scrisse a Flaubert il 15 ottobre 1849. Il venerdì precedente Maxime aveva spedito a Marsiglia due grandi casse, pesanti 310 chili, all'interno delle quali c'erano quattro paia di stivali, finimenti per cavalli, tre letti, quattro sedie, una grande tenda, una tenda camera-oscuro, un tavolo, una cassetta per gli utensili, una cassetta-farmacia, 15 temperini e 15 paia di forbici, articoli questi ultimi "per piccoli regali".

Fra le cose che Du Camp portò nel Vicino Oriente c'era, naturalmente, anche dell'altro: acqua distillata, una certa quantità di cera vergine, nove chilogrammi di iposolfito e un ferro da stiro. Quest'ultimo non sarebbe servito a stirare vestiti, ma, così come la cera vergine e l'iposolfito, a preparare i negativi fotografici che Du Camp, con l'assistenza del domestico corso Sasseti, avrebbe realizzato.

Previdentemente Maxime si era rivolto anche alle autorità governative: "Volevo che il nostro viaggio fosse facilitato al massimo, e avevo chiesto al governo di affidarci una missione che sarebbe servita da presentazione presso gli agenti diplomatici e commerciali della Francia in Oriente. Gustave Flaubert – come non sorridere al ricordo – fu incaricato dal ministero dell'Agricoltura e del Commercio di raccogliere nei porti e nei caravanserragli i dati che avrebbe ritenuto opportuno comunicare alla Camera di Commercio. Io fui più fortunato e ottenni una missione del ministero della Pubblica Istruzione, dove conoscevo François Génin che dirigeva il settore delle Scienze e Lettere".

La domanda di missione venne ufficialmente presentata da Du Camp all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres l'8 ottobre 1849 e accolta dodici giorni dopo. Il 24 il giovane letterato, divenuto per l'occasione fotografo, ricevette il passaporto speciale e le direttive "scientifiche". Aveva il compito di documentare monumenti e paesaggi.

Il 17 novembre, due giorni dopo l'arrivo in Egitto, Gustave Flaubert scrive una lunghissima lettera alla madre, nella quale leggiamo: "Soliman-Pascià, l'uomo più potente d'Egitto, il vincitore di Nezim, il terrore di Costantinopoli, si trova per caso ad Alessandria invece di essere al Cairo. Ieri gli abbiamo fatto una visita muniti della lettera di Lauvergne. Ci ha ricevuto magnificamente. Ci darà degli ordini per tutti i governatori d'Egitto, e ci offre la sua vettura per andare al Cairo. [...] Per darti un'idea del modo come

viaggiamo: ci danno dei soldati per allontanare la folla quando stiamo fotografando. Spero che sia chic”.

L'avanzata del terzetto sulle strade del Vicino Oriente comincia così in un'atmosfera quasi da kermesse. In ogni luogo in cui Du Camp tira fuori il suo armamentario fotografico i locali accorrono rumorosamente incuriositi.

La parte più delicata del lavoro per l'esecuzione delle fotografie, vale a dire la preparazione dei negativi, Du Camp la svolge comunque di notte, così come testimonia una lettera che Flaubert scrive il primo dicembre (1849) all'amico Bouilhet dal Cairo: “In questo momento la luna brilla sui minareti; tutto è silenzio. Di tanto in tanto abbaiano i cani. Ho innanzi alla finestra, le cui tende sono tirate, la massa nera degli alberi, vista nella luce pallida della notte. Scrivo sopra una quadrata, coperta da un tappeto verde, illuminata da due candele, intingendo la penna in un vasetto di pomata. Sento dietro il tramezzo il giovane Maxime Du Camp che attende alla dosatura dei suoi ingredienti fotografici” (Flaubert 1973-1980, I, 537).

Du Camp sembra arso dalla passione di fotografare. Cinque mesi dopo la partenza da Marsiglia, Flaubert scrive alla madre: “Quanto al parlarti del nostro viaggio, un'altra volta. Ho molto da fare; stiamo per discendere le cateratte, trasportiamo bagagli e noi stessi. Il battello se ne andrà per suo conto e noi a piedi per il nostro. E poi sono troppo in collera per potermi raccogliere. La nostra salute è fiorente, solo Sasseti è un po' incomodato dal clima. Non so come Maxime non ci rimetta la vita colla smania fotografica che dimostra; del resto riesce perfettamente” (Flaubert 1973-1980, I, 163).

Durante il viaggio, Du Camp fu preso da una vera passione per il nuoto, che, secondo quanto pensava Flaubert, lo esponeva al rischio di essere divorato da qualche coccodrillo. Parallelamente andò scemando il furore fotografico, tanto che il 7 ottobre 1850, a meno cioè di un anno dall'arrivo in Egitto, Flaubert scrive alla madre da Rodi: “Abbiamo detto addio alla Siria. Povera Siria! Ora siamo per entrare nell'antichità classica, siamo sul punto di vedere Mileto, Alicarnasso, Efeso, Smirne, Pergamo, Troia e Costantinopoli. Fra qualche giorno avremo percorsa Rodi a dorso di mulo; ci metteremo gli stivaloni e riprenderemo il largo. [...] Ci sono ancora nel Libano persone che adorano i cedri come al tempo dei profeti. L'accozzaglia di vecchie religioni che c'è in Siria è qualcosa di inaudito. Ero proprio nel mio ambiente. Ci sarebbe materia di lavoro per secoli. Maxime ha lasciato gli apparecchi fotografici a Beyruth. Li ha ceduti a un amatore frenetico. In cambio di essi, abbiamo avuto di che farci ciascuno un divano come hanno i re: dieci piedi di stoffa di lana e seta ricamata d'oro. Credo che sarà uno splendore!” (Flaubert 1973-1980, I, 693).

Tornando un po' indietro, risulta qui utile ricordare una lettera di Du Camp a Théophile Gautier, del 31 marzo 1850: “Bongiorno, mio Fortunio, che

vi succede laggiù, voi che avete la sfortuna di non avere, come me, 37 gradi all'ombra? [...] Quando dunque vi deciderete ad impacchettare le vostre cose per passeggiare un po' in queste solitudini nei paesi del sole? Più li percorro e più mi dispiace che voi non li conosciate; voi siete uno di quelli per i quali sono stati creati e penso che non venendo a visitarli manchiate al vostro destino e a tutti i vostri istinti; inoltre questi paesi hanno bisogno di un libro e chi potrà farlo se non siete voi! [...] A proposito del Nilo, ecco che vi navigo su dal 5 febbraio, l'ho risalito fino alla seconda cateratta e adesso lo discendo fino al Cairo, fermandomi e soggiornando dappertutto dove trovo qualcosa da vedere; ciò mi porterà lontano, perché io ho una maniera di procedere che è poco sbrigativa, ma che mi conviene molto; vale a dire, prendo delle fotografie di tutto ciò che mi colpisce" (Gautier 1989, 132).

Nei *Souvenirs Du Camp* dice: "Théophile Gautier rispose: 'Invidio bassamente la vostra fortuna. Vorrei essere con voi anche solo per farvi da domestico o per lucidarvi gli stivali; ho tanta nostalgia dell'Egitto e dell'Asia Minore; ma dato il prezzo cui si vendono le sillabe, so già che non verrò mai'" (Du Camp 1989, 142). Il tono è quello di Gautier, ma nella sua corrispondenza non c'è traccia di questa lettera, nondimeno possiamo esserne certi: Théophile avrebbe veramente voluto essere lì e, standoci, si sarebbe forse anche divertito a dare una mano a Du Camp nella ripresa delle fotografie di cui era appassionato.

Quella da cui era toccato anche Gautier era una passione che, a dieci anni dalla presentazione della dagherrotipia, aveva ormai raggiunto un pubblico abbastanza vasto, anche se il trionfo della fotografia sarebbe arrivato soltanto con la *carte-de-visite*, brevettata nel novembre del 1854 da Adolphe Disdéri (1819-1890): la grande moda dei ritratti a basso costo incollati su un cartoncino di 10 x 6 cm che, per questo formato, richiamavano alla memoria i biglietti da visita.

Gli appassionati di fotografia del primissimo periodo erano in realtà interessati soprattutto alle immagini di luoghi lontani e di "cose sconosciute". A Parigi, capitale della fotografia, il primo a trasformare questo interesse in un affare fu l'ottico Noël-Marie Paymal Lerebours (1807-1873), il quale, già nel dicembre del 1840, mise in vendita, nel suo negozio di Place du Pont-Neuf, i primi dagherrotipi ripresi per suo conto in Italia e in Corsica, dando così inizio al commercio delle immagini fotografiche dei luoghi lontani, esotici e pittoreschi che per lungo tempo sarebbe stata una delle voci fondamentali dell'attività economica originata dalla fotografia.

Con uno spiccato senso degli affari, Lerebours – che sarebbe diventato uno dei maggiori fotografi del primo periodo e avrebbe aperto a Parigi il primo studio ritrattistico – operò in due diversi modi: in un primo momento fornì ad alcuni pittori e scrittori il corredo fotografico completo col compito

di riprendere dagherrotipi delle bellezze paesaggistiche e architettoniche francesi, italiane, spagnole, greche e del Vicino Oriente; in un secondo momento stabilì invece rapporti con diversi dagherrotipisti che operavano in città europee e in America, facendosi inviare da loro le immagini più significative. Si aprì così la via fotografica verso l'esotico e la lontananza.

Tornando a Du Camp. Come abbiamo già accennato, in una lettera dell'agosto 1892, Du Camp arrivò a definire Gustave Le Gray "spendaccione, ozioso, molto impreciso". Questo giudizio venne espresso otto anni dopo la morte del grandissimo fotografo. Ma già nel 1882, trent'anni dopo il viaggio, pubblicando i suoi *Souvenirs littéraires*, Du Camp aveva compiuto un atto di grande ingratitudine non ricordando il ruolo di maestro di Le Gray.

Tornato dal suo viaggio nel Vicino Oriente, Du Camp non aveva potuto tacere il nome di Le Gray – troppo noto quest'ultimo e non ancora affermato il suo. Era, del resto, impossibile tacerlo.

La famosa rivista *La Lumière*, infatti, nell'agosto del 1852 scrisse chiaramente che Du Camp aveva preso "parecchie lezioni" da Gustave Le Gray – esattamente nel settembre e nell'ottobre del 1849.

Sembra che il giovane letterato fosse giunto a lui tramite Léon de Labord (1807-1869) – famoso archeologo, curatore del Louvre, storico dell'arte rinascimentale, membro dell'Académie des inscriptions et belles-lettres, nonché detentore di molti incarichi politici e amministrativi – il quale prendeva lezioni di fotografia da Le Gray forse già da luglio. (Detto incidentalmente: Léon de Labord e Du Camp aprirono la strada a una moda; a partire da loro, Le Gray fu maestro di diversi giovani della "buona società" parigina).

Subito dopo la comparsa delle prime immagini di Du Camp, il pubblico degli appassionati di fotografia cominciò a chiedersi quale metodo avesse usato nel Vicino Oriente. Questa curiosità spinse il giovane letterato a scrivere il 28 agosto 1852 una lettera alla rivista *La Lumière*, nella quale leggiamo:

Dopo la pubblicazione delle mie fotografie, molte persone mi domandano attraverso quale procedimento e con l'aiuto di quali apparecchiature le ho ottenute. Vogliate, vi prego, permettermi di usare il vostro giornale per rispondere una volta per tutte a queste domande.

Ho iniziato nell'ottobre del 1849, dopo aver preso qualche lezione dal signor Gustave Le Gray; ho portato della carta preparata con il metodo da lui usato allora. Questa carta, che dava dei risultati molto belli nelle mani del signor Le Gray, non ne ha dato alcuno nelle mie mani. – È stata inabilità da parte mia? È stato che le preparazioni chimiche risultavano inadeguate alle elevate temperature d'Egitto? – Non lo so. – Le mie prime prove non sono riuscite. Disperavo di riuscire, quando il caso mi fece incontrare al Cairo il signor de Lagrange, che stava recandosi in India, munito di apparecchiature fotografiche. Impiegava il procedimento allora completamente nuovo

del signor Blanquart-Evrard. Egli me lo ha trasmesso e io mi sono deciso a usarlo. Ho sottoposto tutte le carte già preparate da Le Gray a un bagno composto da: albumina (250 grammi) e ioduro di potassio (12 grammi). Da quel momento, le mie immagini sono diventate quelle che voi conoscete. Nondimeno vi dirò che, salvo a Gerusalemme e a Baalbeck, ho sempre operato usando la carta umida. Fissavo i miei negativi in un bagno saturo di iposolfito. (*La Lumiere*, 28 agosto 1852, 144).

Senza addentrarci in questioni puramente tecniche, si può dunque dire che Du Camp attingeva fotograficamente a Blanquart-Evrard e a Gustave Le Gray. Con quali risultati?

Le sue fotografie – alcune più riuscite, altre meno, comunque, tutte dignitose – non presentano particolari accorgimenti formali e non raggiungono alcuna vetta tecnica o estetica. Possiamo dire che si collocano nella media dell'epoca. Nondimeno vennero accolte con un certo entusiasmo, per via del loro valore documentativo. In un articolo comparso su *La Lumière* del 25 maggio 1851 a firma di Louis-Auguste Martin, leggiamo: "Si tratta di una preziosa raccolta di monumenti, di teste che potrà servire a qualche grande opera di storia, di archeologia, e di geografia concernenti questa bella contrada d'Oriente, dove gli eruditi hanno posto la culla del genere umano" (*La Lumiere*, 25 maggio 1851, 63). Nello stesso articolo si annunciava che alcune di quelle fotografie potevano essere viste nello studio del giovane letterato – che, tornato a Parigi, aveva portato i suoi negativi a stampare da Le Gray.

Dopo le prime stampe realizzate da Le Gray nell'aprile del 1851, Du Camp selezionò 125 dei suoi 214 negativi e li mise nelle mani di Blanquart-Evrard, che nel suo stabilimento di Lilla li stampò magnificamente, così come avrebbe fatto due anni dopo con quelle straordinarie di John Beasley Greene, per la realizzazione dell'album *Le Nil – monument, paysages*, e nel 1856 con quelli dell'alsaziano Auguste Salzmann, per il volume *Jérusalem: études et reproduction photographique des monuments de la ville sainte*. Le immagini così ottenute andarono a comporre il volume *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, di cui il governo francese acquistò venti esemplari, uno dei quali, come scrive Blanquart-Evrard nel suo *La photographie ses origines, ses progrès, ses transformations* venne donato alla biblioteca di Lilla.

Nonostante questo successo, o forse a causa di esso, la notorietà di Du Camp nell'ambito degli appassionati di fotografia andò via via scemando. Non è azzardato credere che molti abbiano cominciato a pensare che gli onori tributati al lavoro fotografico di Du Camp fossero eccessivi e in gran parte dovuti alla notorietà del personaggio. Era ormai risaputo che egli aveva abbandonato la fotografia già durante il suo viaggio nel Vicino Oriente. Senza sbagliare, si arrivò a pensare che la fotografia (appresa soltanto nei due mesi precedenti la partenza) gli era essenzialmente servita per avere

delle facilitazioni durante il viaggio: per ottenere tramite le sue conoscenze un incarico dall'Académie des inscriptions et belles-lettres. Allo stesso modo, non era azzardato credere che non erano state le sue qualità fotografiche a fargli avere la "Legione d'onore".

Solo da pochi anni, nell'ambito di nuovi e più sistematici studi di storia della fotografia, si è tornato a parlare delle immagini di Maxime Du Camp. E, cosa che egli non avrebbe potuto immaginare, ciò ha portato alcuni a riscoprire la sua opera letteraria.

Il 28 ottobre 1872, pochi giorni dopo la prematura morte di Théophile Gautier, avvenuta a 61 anni, Gustave Flaubert scrisse alla principessa Matilde: "È morto per il disgusto della vita moderna: il 4 settembre lo ha ucciso" (Flaubert 1980-2007, IV, 597).

In realtà, l'autore de *La morta innamorata* era scomparso il 23 ottobre, ma Flaubert prendeva a riferimento la nascita *de facto* della repubblica del 4 settembre 1870, che faceva seguito alla disfatta delle truppe di Napoleone III ad opera dell'esercito prussiano. È morto, dirà Flaubert nello stesso 28 ottobre in una lettera a Ernest Feydeau, "per lo schifo dell'infezione moderna".

"Mi sarei infuriato – scrive alla principessa Mathilde – se [Gautier] non avesse avuto una sepoltura cattolica, perché il buon Théo in fondo era un cattolico come uno spagnolo del XII secolo". Aggiunge: "Se avessi dovuto fare l'orazione funebre di Théo, avrei detto cosa lo ha fatto morire. Avrei protestato a nome suo contro i Pizzicagnoli e contro le Canaglie. È morto di una lunga collera repressa" (*ibid.*).

Viene con queste righe in superficie tutta l'anima antimoderna di Flaubert, quell'anima che tra i primi dell'Ottocento e intorno alla metà di quel secolo è stata perfettamente incarnata da personaggi come François René de Chateaubriand, Charles Baudelaire e Jules Barbey d'Aurevilly, spesso definiti eroi dell'antimodernità. Un concetto che discende dal 1798, dai risultati della Rivoluzione francese, dal culto del progresso e dall'idea trionfante di democrazia.

Concetto quest'ultimo che appare orrendo agli occhi di Flaubert, come risulta chiaro in una sua lettera a George Sand.

Per quanto possa apparire strano, il disprezzo di Flaubert per la fotografia più che discendere da un'avversione per il mito della tecnica e del progresso, ritengo discenda proprio dal disprezzo della democrazia. Egli, infatti, come s'è visto nella lettera a Bouilhet, non detesta affatto la tecnica: ama addirittura immaginare viaggi fra le stelle, "con pillole d'aria in tasca".

Quello che lo tiene lontano dalla fotografia è il fatto che la consideri un'arte irrisoria, che non richiede nessun lungo tirocinio. Un esercizio che,

come aveva visto col suo amico Maxime Du Camp, è possibile imparare con poche lezioni. Insomma, agli occhi di Flaubert, che nutriva il mito del faticoso lavoro creativo, la fotografia appariva una cosa alla portata di tutti. Un esercizio che poteva essere considerato lo specchio della democrazia, che lui chiamava "la società dei Pizzicagnoli e della Canaglia".

Questo sentimento è già tutto nella frase della già citata lettera a Colet del 15 gennaio 1853. Da questo disprezzo è partito anche Baudelaire per la sua celebre invettiva contro la fotografia, pubblicata su la *Revue française* il 10 giugno 1859:

È sorta in questi deplorabili giorni una nuova industria che ha contribuito non poco a distruggere ciò che di divino restava nello spirito francese. Va da sé che questa folla idolatra esige un ideale degno di sé e conforme alla propria natura. Nella pittura e nella scultura, il Credo attuale della società altolocata, soprattutto in Francia (e credo che nessuno vorrà sostenere il contrario), è il seguente: "Credo nella natura e non credo che nella natura (e vi sono buoni motivi per questo). Credo che l'arte sia e non possa essere se non la riproduzione della natura ... Perciò l'industria che ci desse un risultato identico alla natura sarebbe l'arte assoluta". Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia. E allora essa disse fra sé: 'Giacché la fotografia ci dà tutte le garanzie d'esattezza (credono questo, gli insensati!) l'arte è la fotografia' Da quel momento, l'immonda compagnia si precipitò, come un solo Narciso, a contemplare la propria triviale immagine su metallo. Una follia, uno straordinario fanatismo s'impadronì di tutti questi nuovi adoratori del sole. (Baudelaire 1996, 1194).

Un dio vendicatore. Che, per colmare la misura, ha fatto cadere l'invenzione della fotografia su quella che nella poesia *Il viaggio* Baudelaire chiama "un'isola d'orrore in un mare di noia".

Il mito del progresso e della democrazia, generato ad avviso del poeta dalla stupidità umana, viene liquidato in due frasi de *Il mio cuore messo a nudo*. Per esprimere il suo disprezzo per l'idea di democrazia, parla dei gatti: "Perché i democratici non amino i gatti è facile indovinarlo. Il gatto è bello; rivela idee di lusso, di pulizia, di voluttà, ecc.". Ora, mentre non sappiamo se tutti i democratici non amino i gatti, sappiamo che Baudelaire li amava, mentre detestava sentir parlare di democrazia. Del resto, lo scrive sempre ne *Il mio cuore messo a nudo*, sono stati De Maistre e Edgar Poe a "insegnargli a ragionare" (ivi, 1408). L'idea di progresso viene invece così liquidata: "Niente di più assurdo del Progresso, dal momento che l'uomo, come è provato dalla realtà di ogni giorno, è sempre simile e uguale all'uomo, vale a dire dello stato selvaggio. Che cosa sono i pericoli della foresta e della prateria paragonati agli scontri e ai conflitti quotidiani della civilizzazione?" (ivi, 1401).

Del resto, leggendo fra le righe della condanna baudelariana della fotografia, questa stessa mostra che l'uomo "è sempre simile all'uomo", che,

con buona pace di Chateaubriand, non ha lasciato i tempi del paganesimo: "Una follia, uno straordinario fanatismo s'impadronì di tutti questi nuovi adoratori del sole". Una schiera innumerevole che guarda la propria immagine nella lastra metallica del dagherrotipo.

Baudelaire, che, nonostante il parere del tribunale che lo condannò per oscenità, detesta l'osceno. Ed è questa una ragione che gli fa detestare la fotografia, l'abitudine del pubblico di guardare fotografie oscene. "Migliaia di occhi" – scrive nella sua denigrazione – "si chinano sui buchi degli stereoscopi come sugli abbaini dell'infinito. L'amore dell'osceno, naturalmente vivo nel cuore dell'uomo quanto l'amore di sé, non si lasciò sfuggire un'occasione così bella per soddisfarsi. E non si dica che i ragazzi di ritorno dalla scuola fossero i soli a godere di quelle porcherie; esse furono la frenesia della società" (ivi, 1195).

La "nuova industria" fotografica aveva portato con sé una vastissima diffusione delle immagini oscene. Tutte le più grandi capitali d'Europa, e anche alcune delle più piccole, erano letteralmente sommerse da questo genere di fotografie.

Nel 1862, lo storico tedesco Ferdinand Gregorovius (1821-1891), residente in quel periodo a Roma, scriveva: "È orribile la marea di fotografie pornografiche che dilaga in Italia. A sua lode, il governo pontificio ha emesso un editto che proibisce la vendita di tali fotografie a Roma. Questo dovrebbe essere fatto in ogni città" (Gregorovius 1968, 221-222).

Ma questo non bastò a fermare quel commercio, tanto che nel luglio del 1865 venne addirittura arrestato un sacerdote, tale Filippo Bottoni, per aver realizzato e messo in vendita a bassissimo prezzo diverse immagini di questo tipo.

Il tono di Baudelaire non era dunque esagerato: la questione non riguardava affatto soltanto i ragazzi di ritorno dalla scuola.

La condanna della fotografia da parte di Baudelaire sorgeva anche, e sostanzialmente, dal suo mito dell'immaginazione. In Baudelaire, l'immaginazione è legata all'artificio – in quanto prodotto della creatività umana – e quest'ultimo, è a sua volta connesso a una sua precisa avversione per la Natura, la cui origine, per dirla con Sartre, è da cercare nella sua formazione cristiana e nell'influenza esercitata su di lui da Joseph de Maistre.

Per Baudelaire l'immaginazione è il centro di tutto. Scrive:

L'immaginazione è l'analisi, è la sintesi, e tuttavia anche uomini capaci nell'analisi e non negati nel ragionamento riassuntivo, possono mancare d'immaginazione. Essa è questo e il contrario di questo. È la sensibilità, quantunque poi vi siano persone sensibilissime, forse troppo sensibili, che ne sono sprovviste. L'immaginazione invero ha appreso all'uomo il senso morale del colore, del contorno, del suono e del profumo.



Essa ha creato, al principio del mondo, l'analogia e la metafora. Essa scompone tutta la creazione e, con i materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può provare l'origine se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo. Poiché ha creato il mondo (lo si può affermare anche, credo, in una accezione religiosa), è giusto che lo governi. Che cosa mai si può dire di un guerriero senza immaginazione? Può essere un ottimo soldato, ma se sarà alla testa di un esercito, non farà nessuna conquista. Ciò si può paragonare al caso di un poeta o di un romanziere che togliesse alla facoltà immaginativa la direzione delle altre facoltà per trasferirla, ad esempio, alla conoscenza della lingua o all'osservazione dei fatti. Che dire di un diplomatico senza immaginazione? Può conoscere benissimo la storia dei trattati, e le alleanze nel passato, ma non riuscirà a vedere i trattati e le alleanze implicite nell'avvenire. Di uno scienziato senza immaginazione? Egli può aver imparato tutto ciò che, come materia d'insegnamento, poteva essere appreso, ma non troverà mai le leggi ancora da scoprire. L'immaginazione è la regina del vero, e il possibile è una provincia del vero. Essa è concretamente congiunta con l'infinito. (Baudelaire 1996, 1199).

Agli occhi di Baudelaire, la fotografia appariva come un'acerrima nemica dell'immaginazione e, come tale, non poteva appartenere all'universo della creatività. Essa poteva semmai aspirare ad essere "l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà": qualcosa come la stampa e la stenografia per la letteratura. Il suo compito era e doveva restare, dice il poeta, soltanto l'ausilio di "chiunque abbia bisogno, nella propria professione, di un'assoluta esattezza materiale". E, aggiungeva: "non le sia concesso di sconfinare nella sfera dell'impalpabile e dell'immaginario" (ivi, 1196).

Alla base del giudizio di Baudelaire sulla fotografia c'era, per dirla con Giovanni Macchia, che è fra i suoi più grandi studiosi, la posizione leonardesca portata alle estreme conseguenze, l'esaltazione del mondo spirituale del colore come sede incorrotta dell'immaginazione; c'era tutto il suo amore per Eugène Delacroix, e tutta la sua avversione per Horace Vernet e Paul Delaroche; quest'ultimo aveva accolto entusiasticamente la nuova invenzione, e aveva visto diversi dei suoi allievi diventare famosi fotografi – Charles Nègre, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Roger Fenton. Cosa che agli occhi dell'autore de *I Fiori del male* non era altro che la conferma del fatto che la "nuova industria" costituiva "il rifugio dei pittori mancati".

**BIBLIOGRAFIA**

- AUBENAS, S. (éd.). 2002. *Gustave Le Gray, 1820-1884*. Paris: Gallimard-Bibliothèque Nationale de Paris.
- BAUDELAIRE, C. 1996. *Opere*. A cura di G. Raboni e G. Montesano. Milano: Mondadori.
- DU CAMP, M. 1852. Lettera a "Le Lumière", 28 agosto 1852.
- . 1962. *Souvenirs littéraires*. Paris: Hachette.
- . 1978. *Lettres inédites à Gustave Flaubert*. A cura di G. Bonaccorso e R.M. Di Stefano. Messina: Edas.
- FLAUBERT, G. 1973-1980. *Correspondance*. Éd. par J. Bruneau. Paris: Gallimard, 4 vols.
- GAUTIER, T. 1989. *Correspondance générale 1849-1851*. Éd. par C. Lacoste-Veysseyre, sous la dir. de P. Laubriet. Genève: Droz.
- GREGOROVIVUS, F. 1968. *Passeggiate italiane*. Trad. e cura di I. Badino-Chiriotti. Roma: Avanzini e Torraca Editori.
- NERVAL, G. de. 1997 [1851]. *Viaggio in Oriente*. Trad. it. a cura di B. Nacci. Torino: Einaudi.

CINZIA SCARPINO

## JAMES AGEE AND THE PHOTO-ESSAY BOOK

Cotton Tenants. Three Families (1936\*-2013)/

Let Us Now Praise Famous Men (1941)

**ABSTRACT:** In 1936, James Agee and Walker Evans started a documentary reportage on white tenant farming in Alabama on assignment for Henry Luce's *Fortune* magazine. The 30,000-word article that was ultimately sent to *Fortune*—"Cotton Tenants. Three Families"—was rejected by the editors. Agee decided to expand his report into what would become *Let Us Now Praise Famous Men*, the 400-page "anti-documentary" book that was to shatter all the journalistic and literary conventions of the genre. Only in 2013, James Agee's manuscript of the original 1936 piece rejected by *Fortune* was published by Melville House, thus offering a valuable insight into the evolution of Agee's documentary aesthetics and, more generally, the short trajectory of the photo-essay book. This essay will therefore try to consider how Agee's position vis-à-vis journalistic liberal corporatism and documentary New Dealism changes in the five years separating the two texts, particularly in relation to the bourgeois bias underlying the voyeuristic nature of the genre; how these changes affect the narrative modes devised to render the voices of the tenants by adjusting or disrupting the mold of the participant-observer method; and, finally, what implications do these changes have in terms of social inclusiveness of the subjects represented.

**KEYWORDS:** James Agee, Photo-Essay Book, Depression-era Documentary Journalism, Direct and Indirect Speech.

Much has been written about James Agee and Walker Evans's *Let Us Now Praise Famous Men* ever since the text was reissued to great critical acclaim and commercial success in 1960, after Agee's death and the posthumous publication of the Pulitzer-winning *A Death in the Family*. The renaissance of Agee-Evans's quixotic work helped establish its canonical status within American literature at the exact moment when New Journalism and postmodern deconstruction theories were questioning, not to say eroding, the function of documentary narratives and bringing the subjective-testimonial voice of the novelist to the forefront (Denning 119; Rabinowitz 1992, 164; Reed 157, 173).

Much less has been written, at least in terms of scholarly publication, about *Cotton Tenants: Three Families* by James Agee, the manuscript of the original 1936 piece rejected by *Fortune* magazine that was to be radically rewritten over the course of five years into *Let Us Now Praise Famous Men*.

The reasons for such critical disparities can partly be traced to the only recent publication of *Cotton Tenants*, which came out in 2013 for Melville House, largely thanks to John Summers' interest in the archive of the University of Tennessee Special Collection (Summers 2013, 9-11). One cannot help but wonder, though, whether a closer comparative look at the two texts written between 1936 and 1941, thus encompassing the short life-cycle of the photo-essay book (1937-1942),<sup>1</sup> might shed light on the trajectory of one of the most culturally specific and genuine genres and “perhaps the most prominent literary mode of the Depression era” (Allred 2010a, 8).

As the authoritative body of research on *Famous Men* and documentary fiction of the 1930's has argued extensively, the “five-year spurt of talent” of the photo-essay book (Stott 1973, 213) was both aesthetically and ethically inscribed with issues of class-dominated voyeurism and an uncertain narrative stance oscillating between the desire for social inclusiveness and the predicament of a genre devised for middle-class readership (Rabinowitz 1992, 144, 162). By the time *Famous Men* came out disrupting the rhetoric in which it was made, the photo-essay book appeared to have reached an impasse which was arguably embedded in both formal generic withering and historical and political contextual changes (Rabinowitz 1992, 153-156; Reed 157; Stott 1973, 266). The flourishing of the photo-essay book had stemmed—not unproblematically—from the combination of New Deal documentary grammar, corporate photo-journalism, and “popular front” commitment, crystallizing its tropes and modes around the rhetorical emphasis on the broken rural South and “grapes of wrath” narratives which were widely circulated through picture magazines, newsreels and the Historical Section of the FSA (Farm Security Administration). In 1941, the year of publication of *Famous Men*, the economic, political and cultural conditions that had favored the birth of the short-lived genre under the urgency of an

---

<sup>1</sup> The short season of Depression-era documentary books (no more than a dozen over a five-year arch) began with the publication in 1937 of *You Have Seen Their Faces* by Erskine Caldwell and Margaret Bourke-White, and continued with *Land of the Free* (1938) by Archibald MacLeish (FSA photos selected by Edwin Rosskam), H.C. Nixon's *Forty Acres and Steel Mules* (FSA photos selected by E. Rosskam, 1938); *Washington, Nerve Center* (1939) and *San Francisco, West Coast Metropolis* (1939), both by Edwin Rosskam (belonging to “Face of America” series, with FSA photos), *American Exodus: A Record of Human Erosion* (1939) by Paul Taylor and Dorothea Lange, *Home Town* (1940) by Sherwood Anderson (FSA photos selected by E. Rosskam), and Oliver La Farge and Helen Post's *As Long As the Grass Shall Grow* (1940), *12 Million Black Voices* (1941) by Richard Wright (FSA photos selected by E. Rosskam); *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) by James Agee and Walker Evans; *Say, Is this the U.S.A.?* by Erskine Caldwell and Margaret Bourke-White (1941), and *This is America* (1942) by Eleanor Roosevelt and Frances MacGregor (see Stott 1973, 212-231; Allred 2010a, 7).

unprecedented agricultural and climatological crisis lost ground to the war in Europe. The public's demand for images and information on poor white tenancy to which the photo-essay books and New Deal documentary reformism had catered was now absorbed into other emergency scenarios (Allred 2010a, 93; McDannell 2011, 56; Stott 1973, 264).

Given these very brief prefatory remarks about the wider cultural and generic context in which "documentary expression" gained momentum in the 1930's, I should like now to turn more specifically to *Cotton Tenants* and *Famous Men* in order to address some of the issues which have been raised only cursorily here. By looking at some of the formal and figurative strategies at work in both texts, I shall attempt to see how their different narrative choices operate to question and challenge some of the tenets of the genre at the two opposite ends of its trajectory. Namely, I shall try to consider how Agee's position vis-à-vis journalistic liberal corporatism and documentary New Dealism changes in the five years separating the two texts, particularly in relation to the bourgeois bias underlying the voyeuristic nature of the genre; how these changes affect the narrative modes devised to render the voices of the tenants by adjusting or disrupting the mold of the participant-observer method; and, finally, what kind of implications do these changes have in terms of social inclusiveness of the subjects represented.

#### Composition, Editorial and Publishing History of *Cotton Tenants* and *Famous Men*

The composition history of *Famous Men* presents many of the often conflictual aspects that contributed to the blooming of documentary expression in the 1930's. As the leading academic literary critics in this field of studies have consistently shown (Allred, Denning, Rabinowitz, Staub, Stott, Szalay), Depression-era documentary form was shaped by the equivocal and ambiguous merging of, at least, three different broadly literary discourses. First, the protest realist mode celebrated by American Marxist critics who acclaimed the allegedly direct mimesis of the genre as attuned to the need of proletarian literature; second, the "institutionalization" of a reformist grammar advocated by New Deal agencies such as the FWP (Federal Writers Project) and the Historical Section of the FSA and made possible through the federal patronage of left-leaning artists and writers; and, finally, photojournalistic reporting as developed by both weekly-based picture magazines such as Henry Luce's *Fortune* (1929) and *Life* (1936), and Mike Cowles' *Look* (1937), and, less prominently, by local newspapers like the *San Francisco News* (which commissioned and published John

Steinbeck's *Harvest Gypsies*, six articles with photographs by Dorothea Lange). It was exactly by the second half of the decade, when American Marxism started to fade and a mass social movement of independent leftists and non-communist socialists aligned with both the cultural apparatuses of the New Deal and the media industries (contributing to what Michael Denning has notably called "The Cultural Front"), that documentary expression reached unprecedented popularity.

As Michael Szalay and Jeff Allred have argued, both New Deal agencies (FWP, and partly FSA) and Time Inc. photo-journalism combined to redefine writing as a salaried job/performance rather than a creative/leisured activity, with the "performative writer" (hired either by the Federal government or by Henry Luce) emancipating himself/herself from economic need at the cost of losing, albeit often only temporarily, his/her political and artistic independence (Szalay 2000, 24-26; Allred 2010b, 42).

Operating in a number of juxtaposed sociological, cultural, and aesthetic spheres, documentary reportage "seemed," as Paula Rabinowitz has argued, "to provide the seamless melding of culture and politics, intellectual and proletarian, observer and participant, art and ideology" (Rabinowitz 1992, 154), thus offering a viable solution to the conundrum inherent to both the tenets of Marxist criticism advocating the revolutionary role of "the masses" (finally engaged in the making of their own literature), and socialist reformists and thinkers concerned with the need to give voice to "the people." Documentary reportage purportedly promised to combine cultural and political representations, intellectual and proletarian agency, as well as observer and participant methodological stances. Yet, far from being seamless, the melding of these conflicting terms was inscribed with textual lacunae, discontinuities, interruptions, contradictions mainly originated by the ethic and aesthetic pre-coding about the subjects as knowable and reformable objects.

The complex confluence of such diverse yet complementary aesthetic and professional commitments is significantly mirrored in Agee and Evans's documentary collaboration on *Let Us Now Praise Famous Men*. In 1936, when James Agee was commissioned an article on Southern sharecroppers by *Fortune*, he was a relatively unknown talented writer who had joined Henry Luce's magazine staff in 1932, shortly after his Harvard years. When he was asked to write a piece on cotton tenant families for the Life and Circumstances section, he persuaded Walker Evans to produce the photographic set of his article. In 1936 Walker Evans was, in turn, hired as Information Specialist by the Resettlement Administration (RA, that would become the FSA in 1937) under the guidance of director Roy Stryker, a job he would maintain, working only now and then, until March 1937. Stryker

granted Evans a furlough from his RA/FSA work provided his photographs of the tenants project with Agee would become property of the FSA (McDannell 2011, 53-56). Both Agee and Evans shared some broad leftist sympathies but none of them was ideologically aligned with either Marxist claims of working-class solidarity, the politically instrumental project of the New Deal agencies, or the “bizarre mix of business advocacy and leftwing sympathy” (Larson 2013) of *Fortune* editors. In the summer of 1936, at the outset of their landmark collaboration, Evans and Agee were hardly satisfied with their jobs for the RA and *Fortune* magazine: whereas the former did not see his photographs as means to promote social change (McDannell 2011, 54), the latter was getting increasingly skeptical about the possibility of carrying out his assignment at *Fortune*, where the “relentless Fordization of the writing process employed to render everyday life spectacular and untroubled” (Allred 2010b, 45), made him growingly estranged (Haslett 16).

As the story goes, when Agee returned to New York after living for eight weeks with the three families from Hale County, Alabama, they had picked as subjects of their research and essay, he was disheartened by the aesthetic protocols of the magazine format, and unwilling to cut his 30,000 words manuscript (Rabinowitz 1992, 164). Unsuitably sized, unconcerned with conventional standard reporting (Allred 2010a, 93; Larson 2013), at odds with “the sharper turn to the right” *Fortune* had taken by then (Szalay 2000, 26), Agee’s text grew longer and longer and was radically revised and thoroughly rewritten. At stake were a disturbing critique of “the undemocratic structure of mass media corporations [...] and the degraded reading practices they inspire” (Allred 2010a, 93), and a disquieting awareness of the ethical and aesthetic limits of the documentary field-work vogue. Five years later, and after being rejected by Harper’s, Evans and Agee’s book was published with the biblical title *Let Us Now Praise Famous Men* (over 400 pages) by Houghton Mifflin, sold 1.025 copies between 1941 and 1948 and went out of print and critical sight for twenty years (Follansbee Quinn 351; Rabinowitz 1994, 164). As for the original *Fortune* typescript, it “wasted away in [Agee’s] Greenwich Village home for nearly twenty years,” until Agee’s daughter eventually “cleared it out” (Summers 2013, 10). The collection then relocated to the University of Tennessee Special Collections Library, where *Cotton Tenants* was found among other unread manuscripts. John Summers, the scholar who edited and printed an excerpt from the article in the literary journal “The Baffler,” edited the book of the same name that was published by Melville House in 2013. As Summers explains in his Editor’s Note, the photographs and captions of the volume “were selected from Walker Evans’s two-volume album, *Photographs of Cotton Sharecropper Families*” (Summers 2013, 11), presenting photographs that had not been included in

*Let Us Now Praise Famous Men*. As for the 1936 original layout of Walker Evans's photographs, no trace is left or kept in Agee's typescript.<sup>2</sup>

### Agee and Documentary Journalism: from "Honest" to "Obscene"

Adam Haslett defines Agee's *Cotton Tenants* as "morally indignant anthropology," and "a poet's account for the prosecution of economic and social injustice" (Haslett 14, 19). The tone of the exposé is epitomized by Agee's "Introduction" placed before the nine chapters that make up the main body of the essay ("Business," "Shelter," "Food," "Clothing," "Work," "Picking Season," "Education," "Leisure," "Health"), and counterpointed by the two Appendices ("On Negroes," "Landowners") which function as a textual coda.

After presenting the synecdochic principle that guided the author in the selection of three families as representative—or, better, "suggestive"—of the general conditions of cotton tenancy in the South (Agee-Evans CT, 30-31), Agee admits to the necessary incompleteness of his account by mentioning "the landlord" and "the Negro" as the two conspicuously absent agents therein (hence the two Appendices, to which I shall return). He then proceeds to copy a full-page excerpt from "a third grade geography textbook belonging to Lucille Burroughs, aged ten, daughter of a cotton tenant" (33), which attests to the human necessities of "Food, Shelter, and Clothing"—the same inalienable rights Franklin D. Roosevelt will invoke in his Second Inaugural Speech (1937), while addressing the "one third of a nation ill-housed, ill-clad, ill-nourished" (Roosevelt, Second Inaugural). In the following paragraph a relation is set between the gravity of the subject matter—"human life at disadvantage"—and the "seriousness of attention" it commands:

A civilization which for any reason puts a human life at a *disadvantage*; or a *civilization* which can exist only by putting human life at a disadvantage, is worthy neither of the name nor of continuance. [...] *Only if we hold such truths to be self-evident, and inescapable [...] may we in any honesty and appropriateness proceed to our story*: which is a brief account of what happens to human life, and of what human life can in no essential way escape; under *certain unfavorable circumstances* (CT, 34-36, emphasis added).

A key passage of the Introduction, this paragraph unfolds the way in which Agee builds up an argument for reforms rooted in the historical and

---

<sup>2</sup> The decision of not tackling the analysis of Evans's visual contribution in this essay is therefore to be traced to the impossibility of comparing the two authorized photographic sections of the two texts.



rhetorical conjunctures of his time. It starts with the assumption that a civilization worthy of its “name and continuance” cannot exist by putting “human life at a disadvantage,” because to do so would mean betraying the highest moral standards of American democracy as affirmed in the Preamble to the Declaration of Independence (“We hold such truths to be self-evident”). “Civilization,” “human necessities,” a semi-wrong quote from the Declaration of Independence: at work here are some recurring images and phrases typical of the 1930’s *Zeitgeist*, as shown by the affinity with two diverse but chronologically contiguous texts dealing with the same subject (the national economic crisis at large) and addressing the same audience (middle-class and lower-middle-class electorate and readers). In the already mentioned Second Inaugural Address of January 20, 1937, Roosevelt spoke of the challenges yet to come by evoking “the very lowest standard of today call the necessities of life,” “conditions labeled indecent,” and the need to hark back to the principles established by the Founding Fathers (“today we consecrate our country to long-cherished ideals in a suddenly changed civilization,” Roosevelt, Second Inaugural). In the summer of 1937, even more suggestively, Archibald MacLeish, who was then a contributing editor to *Fortune*, composed *Land of the Free*, the photo-poetic book that would be published the following year with a selection of FSA photographs. The whole poem is measured against the metaphorical and rhetorical depletion of the principle framed by the Declaration of Independence:

We don’t know/We aren’t sure/For a hundred and fifty years we’ve been telling ourselves/We cut our brag in the bark of the big tree— / *We hold these truths to be self-evident*:/that all men are created equal;/ that they are endowed by their creator with *certain inalienable rights*; that among them are life, liberty.../We told ourselves we had liberty (MacLeish 1977 [1938], 2-4, emphasis added).

According to William Stott, *Land of the Free* “was praised when it appeared for the way it caught the sentiment of the time [...]” (Stott 1973, 225) winning the favor of readers and of many intellectuals still attuned to the redemptive rhetoric of the early 1930’s and its narratives of forced migration and displacement. *Land of the Free* combined an experimental quality with a militant tone, still trying to adjust intellectual honesty to a reformist agenda not untainted by “the tendentious possibilities of propaganda” (Kaplan 2005, 30). The fact that MacLeish worked both for *Fortune* and the RA/FSA photographic section archive, makes the comparative perspective with Agee-Evans’s original article even more engaging.

Whereas *Land of the Free* speaks “with a stammering collective voice (which does not know)” that expresses “epistemological doubt and

uncertainty” (Kaplan 2005, 32), and seems to originate in the ambiguous underpinnings of an inclusive “we” merging the observer/narrator (“I”), the observed/subject (“They”), and the spectator/reader (“You”), Agee’s use of the first-person plural in the Introduction to *Cotton Tenants* derives from a precise attitude toward intellectual and moral agency. As an intellectual and a documentary journalist, Agee belongs to a “we” whose responsibility is it to tell the story of “human life” “under certain unfavorable circumstances” in “honesty” and “appropriateness.”

Five years later, the commitment to writing an “appropriate” piece of “honest” journalism is completely subverted and discredited. In the “Preamble” to *Famous Men*, the concerned “we” of *Cotton Tenants* is taken over by a berating “I,” and the very possibility of “a literature of interdependence” reconciling “conflicting impulses toward individual agency and collective affiliation” (Szalay 2000, 2) denounced as paradoxical and predatory:

It seems to me curious, not to say *obscene* and *thoroughly terrifying*, that it could occur to an association of human beings drawn together through need and *chance for profit* into a company, and organ of journalism, *to pry intimately into the lives of an undefended and appallingly damaged group of human beings*, an ignorant and helpless rural family, for the purposes of *parading the nakedness, disadvantage and humiliation* of these lives before another group of human beings, in the name of science, of “*honest journalism*” (whatever that paradox may mean), of humanity [...] (*FM*, 5, emphasis added).

“Honest journalism” is unmasked as a profitable business whose intrusive methods are aimed at displaying and exploiting “the nakedness, disadvantage and humiliation” of the subaltern subjects who are evoked as “an undefended and appallingly damaged group of human beings.” As for Agee’s unrelenting questions to his addressee, a “group of human beings” separated from the tenants along lines of class, they cannot help circling back to the process of bourgeois self-recognition of both writer/observer and reader/spectator identified by Rabinowitz as the inescapable rhetorical charge of documentary expression:<sup>3</sup>

Who are *you* who will read these words and study these photographs, and through what cause, by what chance, and for what purpose, and by what right do you qualify to, and what will you do about it; and the question, Why we make this book, and set it large, and by what right, and for what purpose, and to what good end, or none [...] (*FM*, 7, emphasis added).

---

<sup>3</sup> “[...] no matter what its political intentions, the documentary invariably returns to the middle class, enlisting the reader in a process of self-recognition” (Rabinowitz 1992, 162).

Here, the definition of the reader's prerogatives is subsumed under those of the writer, with the "you" switching to Agee's first-person plural, a "we" that links the complacent liberal reader and the consciously complicit liberal writer (Retman 2014, 497). Toward the end of the Preamble, the address to the reader is construed as a parody of the conventions of the photo-essay genre ("those who have a soft place in the hearts," "poverty viewed at a distance," *FM*, 11) unveiling the classed privilege of such readership ("those who can afford the retail price"). The addresses to the reader intensify in the last page of the Preamble, reaching a climax with the belligerent yet unsurprising "You won't hear it nicely" (13).

By positing the ultimate and insuperable separateness of the middle-class writer and reader on the one hand and the subaltern subject on the other, Agee's *Famous Men* distances itself from documentary expression in three aesthetically related ways: first by reframing the tropes of the observer-participant method (namely the collection of evidence of the subjects' lives) into the descriptive eccentricities of a "taxonomic scheme gone mad" (Retman 2014, 497); second by representing its subjects as historically and socially static, almost fixed "into a transcendent realm" (Allred 2010a, 103, 112); and third by refiguring the dominant third-person narrative of the writer-documentarian ruptured by the first-person informant narratives of the subjects (Allred 2010a, 78) as a monologic first-person confession that devours up the possibility of letting those very subaltern subjects "speak."

### Unspeakable Subalterns: from Rosenfelt to Franklin D. Roosevelt

The performative and arbitrary nature of all documentary work has been subjected to the meticulous scrutiny of theoretical and cultural analyses concerned with the epistemologically ambiguous status of the "spontaneous witness critical mode" (Allred 2010a, 72). The main problems with Depression-era documentary realism were, in fact, ingrained in the efforts to come to grips with the contrast between the doubly masterful, all-knowing positioning of the photographic survey and the dominant third-person narrative (generally aligned with normative consensus) on the one hand, and the first-person informant narrative, endowed with limited cognitive resources and intermittently resisting both forms of representation, on the other.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Or, in Jeff Allred's effective argumentation, center v. periphery, "New Deal civic nationalism" v. "local structures of feelings" (Allred 2010a, 77).

If photo-essay books such as *You Have Seen Their Faces*, *Land of the Free*, *An American Exodus* and *Famous Men* are accounts of the economic, social and environmental hardships of rural America during the 1930's, then their main subjects, the "faces" of FSA photographs, are mainly those of the white sharecroppers. Questions arise as to whether, and *how*, the voices emanating from these faces can be represented within the narrative mode of the genre. It is a trademark of photo-journalism and photo-essay books to "authenticate" photographs through a surplus of mimetic verisimilitude, that is by adding captions reporting the words actually or fictitiously spoken by the subaltern subjects of both the visual and written texts. The most controversial use of such captions is to be found in Caldwell and Bourke-White's *You Have Seen Their Faces*, in which the legends reporting the illusion of direct speech "express the authors' own conceptions of the sentiments of the individuals portrayed" (Caldwell, Bourke White 1995, 6). In Jeff Allred's insightful examination of the narrative structure of *Their Faces*, the authors' choice to bracket each of the chapters' third-person (Caldwell's) within very short first-person informant narratives (the tenants') unearths "important points of rupture" and ironic distancing of the latter from the dominant, "clinical and factual" narrative. For all its contradictory rhetorical strategies, Caldwell's use of "ventriloquizing captions" (Allred 2010a, 78) and reported first-person informant narratives can be considered as a particularly close reference point—either by way of analogy or by way of negation—for both *Cotton Tenants* and *Famous Men*.

Sonnet Retman has defined *Famous Men* as a "documentary novel" (Retman 2014, 495). On a stylistic level, as a novel it has been praised and studied for its modernist and/or "quintessentially postmodern" sprawling text (Rabinowitz 1992, 156): eccentric proportions, a plethora of paratextual apparatuses, chronological shifts, discursive and generic juxtapositions. Agee's use of interminable inventories and catalogs of the tenants' possessions, the most distinctive feature of his prose style, has been the focus of William Stott's analysis of *Famous Men* in his breakthrough study *Documentary Expression in Thirties America* (1986). In the impressive corpus of criticism however, only Michael Staub, in *Voices of Persuasion* (1994), has examined Agee's representational practices of the tenant speech, providing a textual analysis of *Famous Men* illocutionary strategies. It is mainly by following Staub's lead that I shall attempt to consider Agee's use of narrative techniques such as direct speech and free indirect speech in both *Famous Men* and *Cotton Tenants*.

Given Agee's confessional monologism, his idiosyncratic celebration of the tenants' sublime ability "to listen and articulate" (Staub 47), and his fear to betray or diminish their humanity by actually reporting their words, the

reader of *Famous Men* is hardly familiar with the reported voices of the subaltern *other*. Agee's first-person narration, alternatively a paean to lyricism or to invectives, is a perpetual invitation to hear but never to talk. In the very few cases when the narrator attempts to do so, he avoids free indirect speech—which would entail a “dual voice” merging his perspective and narrative stance with that of the subalterns (Jameson 2013, 177)—and uses a form of direct speech without quotation marks that includes what Ann Banfield calls “indications of pronunciation” (Banfield 2015 [1982], 247) recording regional as well as class traits. It does not come as a surprise that in *Famous Men* reported speech is used only sporadically, often occasioned by the very first encounter of the observer-narrator with the inhabitants of Hale County (be them landlords, townspeople, tenants, or more marginally, “negroes”). Likewise, the fact that the narration of the specific encounter with tenants bookends the entire work, virtually opening and closing Agee's anti-documentary account of it throughout chronological displacement, seems calculated to convey the aesthetic constraints of the whole genre, its ultimate surrender to a self-conscious, omniscient monologic first-person narrative that acknowledges its failure to truthfully represent *their* voices.

The first time the reader finds an example of direct speech in *Famous Men* is in “Late Sunday Morning,” the first of the three prefatory sketches introducing him/her to Hale County. The narrative frame of this vignette seems to share some formal feature with Southern local-color tales, with the story about poor whites often retold to an outside listener. The narrator reports bits of conversation between a landlord, his foreman and his “negroes”:

The landlord began to ask of them through the foreman. How's So-and-So doing, all laid by? Did he do that extra sweeping I told you?—and the foreman would answer, Yes sir, yes sir, he do what you say to do, he doin all right; and So-and-So shifted on his feet and smiled uneasily while, uneasily, one of his companions laughed and the others held their faces in the blank safety of deafness. And you, you ben doin much coltn lately, you horny old bastard?—and the crinkled, old, almost gray-mustached negro who came up tucked his head to one side looking cute, and showed what was left of his teeth, and whined, tittering, Now Mist So-and-So, you know I'm settled down, married-mad, you wouldn't—and the brutal negro of forty split his face in a villainous grin and said, He too *ole* [...] (*FM*, 25).

In lieu of traditional quotation marks (inverted commas), Agee employs dashes which seem to function as snapshot captions intended to frame the reported sketch by signaling the presence of the observer-narrator as witness to the scene. More than resembling “quick jottings by the reporter in his notebook” (Staub 1994, 47), the use of such a device operates almost photographically, the work of a cutting-room experience. If one were to find

any caption for Walker Evans's notoriously uncaptioned section of photographs, and their iconically silent subjects, it would be here, in Agee's use of snapshot dashes.<sup>5</sup>

Another significant example of such technique comes towards the end of the book, when Agee reports a conversation with George Gudger about his wife's difficulties in providing their guest with clean sheets for the night. Agee is here observer *and* participant, the recipient of Annie Mae's words via his husband:

All right in year hain't you?—Ah, sure, fine. Sure am.—Annie Mae telled me to say, she's sorry she ain't got no clean sheet, but just have to (*oh, no!*) make out best way you can —Oh, no. No. You tell her I certainly do thank her, but no, I'll be fine like this, *fine* like this—She just don't got none tell she does a warshin.—Sure, sure; I wouldn't want to dirty up a clean sheet for you, one night. Thanks a lot. Door, right head a yer bed, if you want to git out. [...] (*FM*, 369).

Diatopic and diastratic indications of pronunciation in Gudger's speech, dashes to frame Agee's reply ("Ah, sure, fine. Sure am."), and an authorial intrusion in the italics placed in brackets to interrupt the voice of the tenants. There is still another case of direct speech using unconventional punctuation marks. A short report of George Gudger's words bracketed in colons, whose use is perhaps *the* signature style of *Famous Men*:

Gudger says, Well:  
Well; I reckon tomorrow we'd better start to picking:  
(*FM*, 298).

Another example of the use of direct discourse to represent tenant speech in *Famous Men* comes with a full-page length reported exchange between Agee and the Ricketts boys. The single longest attempt to represent the tenants' voices in the book is introduced by the narrator's admission of the impossibility of helping the children (and their parents, for that matter) out of their poor living conditions—"(*Jesus, what could I ever do for you that would be enough*)"—followed by his, temporary, retreat to silence:

For a second I was unable to say anything, and just looked back at them. Then I said, taking care to say it to all three, Is your daddy around? They said nawsuh he was still to meetnen so was mama but ParLee was yer they would git her fir me. I told them, No, thanks, I didn't want to make any bother because I couldn't stay any time today; I just wanted to ask their Daddy would he tell me where Mr. George Gudger lived. They said he didn't live fur, he lived jist a piece down over the heel I could walk it easy. Not

---

<sup>5</sup> In *Famous Men*, Evans's photographs are placed together, as a single section, before the title and copyright pages, and they are uninterrupted by any typographical signs: no captions, no names, no dates.

wanting to leave the car here to have to come back for, I asked if I could be sure of the path. They told me, You go awn daown the heel twhur Tip Foster's haouse is ncut in in thew his barn nfolger the foot paff awn aout thew corn [...] (*FM*, 341).

Temporary indeed. The reader is not permitted to hear the tenant voices for long. Having let the Ricketts children speak for one page, the narrator resumes his retrospective first-person narration. The narrative differences with *Cotton Tenants* could not be more pronounced.

The dominant narrative mode of *Cotton Tenants* is the third-person voice of New Deal documentary reportage, very close to Caldwell's *Their Faces* and generally uninterrupted by first-person informant narratives. Unlike the intrusive and rambling first-person narrator of *Famous Men*, *Cotton Tenants*' third-person narrator engages with a factual account that avoids long-winded descriptions and polemical excesses while retaining a sharply critical stance towards the urgency to improve the "unfavorable circumstances" under which southern tenants live. Not unlike the reader of *Famous Men*, though, the reader of *Cotton Tenants* has limited access to the tenants' voices. The use of reported speech is sparse and in quotation marks, it clearly signals the idiolectic variations of the speakers. But even more interestingly, idiolectic markers are to be easily detected in a couple of sentences that apparently read like free indirect speech:

He [Frank Tingle] reads pulps, when he gets them, *from kiver to kiver*. (*CT*, 170, emphasis added).

The contamination of the narrator's and the subject's words implied here seems to suggest the dialogic, double-voiced perspective of free indirect speech. In *Cotton Tenants*, the use of such technique is unsystematic, almost accidental. Yet it recurs in one of the most overtly polemical, and ironic, paragraphs of the text:

But you get up into the poorest levels of the middle class before you run into anyone who will insist that Rowsavelt has done a lot for the poor man. [...] Fields does, though, knows who the President is. The name is *Rosenfelt*. He has nothing *agin* him but he wouldn't talk to him, because he is a highfalutin man. (*CT*, 50, emphasis added).

A reference to Roosevelt in a journalistic article about cotton tenancy sounds quite conventional of the Great-Depression documentary protocol. A prominent part of Roosevelt's rhetorical discourse in his first term (1933-37) was intended to support the work of the AAA (Agricultural Adjustment Administration), RA and WPA (Works Progress Administration) and therefore informed by a call on American taxpayers to help relieve the plight

of the poverty-stricken Southern tenant farmers.<sup>6</sup> Still, as Agee clearly explains in the first chapter of his article (“Business”), federal relief was not an affordable option for the majority of the economically depressed tenants (*CT*, 48), as exemplified by the stories of three breadwinners of the Fields, Gudger, Tingle’s families. After highlighting the irredeemable distance separating the government—both on a state and federal level—and Hale County tenants, and the social, cultural and political remoteness of the latter (“They are oblivious of country and state as of national politics,” 49), Agee proceeds to explain that the name of Roosevelt is rarely known, heard and spoken in the lower strata of the American population, and only by approaching the lower-middle class will one hear some echo of the reformist measures of the New Deal. The argument is made more compelling and immediately conspicuous by the deliberate use of two diastratic variants of the pronunciation of the name of the President: the generally accepted and received “Rowsavelt”—whose phonetics is quite close to the Merriam-Webster standard pronunciation of Roosevelt /ˈrō-zə-vəlt/—and the regionally and socially marked variant “Rosenfelt” associated to the speech of the uneducated Bud Fields and his distrust of the President’s pompous and affected style. By appropriating Bud Fields’ words and thoughts and by juxtaposing them to New Dealist reformist grammar through free indirect discourse, Agee manages to reproduce the shock of unrecognition he must have felt, as a Harvard-educated journalist and reform-spirited writer, upon realizing how distant and unreconciled the rhetorical design of relief national policies and the narrow understanding by their effective recipients were.<sup>7</sup>

In *Famous Men* both the authorial perspective on such a gap and its ensuing narrative rendition must be read in light of the overtly anti-New Deal position maintained throughout the book. The above-mentioned passage of *Cotton Tenants* is thus written off and replaced by an epigraph quoting Roosevelt in the chapter “Money”:

“You are farmers; I am a farmer myself”  
Franklin Delano Roosevelt (*FM*, 101).

Implied in the choice of this epigraph is not just the implicit derision of FDR’s self-explanatory rhetorical hazard and propaganda but the narrator’s

<sup>6</sup> Fireside Chat 8 “On Farmers and Laborers,” which was broadcast on September 6, 1936, is a case in point.

<sup>7</sup> For an analysis of the ideological implications of free indirect discourse as a sign of socio-economic and ideological conditions and confrontation of the author’s word and that of the *other*, see the essay by Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism* (1972), and Fredric Jameson’s *The Antinomies of Realism* (2013).



abdication of a dialogical representation of the tenant voices. In *Cotton Tenants* the distance between the educated voices speaking flawless English (the authoritative speech of Roosevelt and his New Deal technicians) and the uneducated voices speaking in idiomatic English (poor white tenants) is, so to say, mediated by the presence of a third-person narrator that, even at the cost of some inconsistencies, accommodates a synthesis between the two worlds, positioning the radicals' otherness of the tenants as still knowable and "transcribable." In *Famous Men*, quite the reverse, with the monologic all-embracing "I" occupying the entire space of narration, and simultaneously containing and exploding conflicting perspectives and voices.

Roosevelt's quote is reported in traditional quotation marks. Interestingly enough, the only other case in which reported speech does not carry any regional or social connotation in *Famous Men* is Agee's rendering of the vilifying attacks of the landlords and townspeople on the three tenant families. A full-page of reported sentences outside of quotation marks:

George Gudger? Where'd you dig *him* up? I haven't been back out that road in twenty-five year.

Fred Ricketts? Why, that dirty son-of-a-bitch, he brags that he hasn't bought his family a bar of soap in five year. [...] (*FM*, 71).

The twofold significance of this passage lies in the narrator's decision to leave any regional trait of a presumable Southern dialect unrecorded, apparently adjusting to a narrative strategy perfected, nearly contemporarily, by William Faulkner in his novels where "only black and 'poor white' speech is specially marked for pronunciation" (Banfield 2015 [1982], 250) and regional traits are seldom used "unless they also signal class differences" (Portelli 1994, 168). By accent and dialect levelling the spoken language of Alabama landlords and townspeople, Agee makes it coterminous with Roosevelt's authoritative and educated speech, disclosing the "debilitating" nature of both (Staub 1994, 50).

### From Can't to Can't: the Textual Liminality of "the Negro"

While writing his account of Alabama white cotton tenants in the summer of 1936, Agee is highly aware that his endeavor will not be thorough and accurate as long as it does not address the county and country's racial divide:

No serious study of any aspect of cotton tenancy would be complete without mention at least of the landlord and of the Negro: one tenant in three is a Negro. But this is not their story. Any honest consideration of the Negro would crosslight and distort the issue with the problems not of a tenant but of a race [...]. (CT, 31).

Having acknowledged the necessary incompleteness of his narrative at the very outset of the essay (that is, in the Introduction), Agee then proceeds to tell the story of white tenant farmers in Hale County, a story articulated within nine chapters, the main body of the text. However, the urgency to tackle the plight of black tenants resurfaces in the first of the two Appendices at the end of *Cotton Tenants*:

But one tenant in three is a Negro. There is no space here to do him justice, nor shall that be attempted. In lieu of that, here are a few notes, almost at random. (CT, 205).

If on a mere sociological and factual level, The Appendix “On Negroes” is accurate despite its astringency, the most remarkable aspect of Agee’s account is its compassionate tone and the way it is stylistically designed and delivered. The argument is structured into four parts, all intended to resist the race prejudice and stereotyping that have historically inscribed African Americans as inherently inferior. The first part sets the tone and presents the reader with a lapidary list of reasons for “Negro-hating” from a poor white’s perspective:

The Negro is hated because he is a nigger, he is hated because it is believed that no unguarded white woman is safe within a mile of him; he is hated because he will work for wages a white man would spit on and will take treatment a white man would kill for; he is worst hated, of course, by whites who by the force of circumstance are anywhere near as low in the social scale as he is. (CT, 205-206).

The second part focuses on the political responsibility of “Southern New Dealers and liberals” for addressing the “Race problem” (207) ineffectually and for propaganda purposes.

Agee’s scathing critique of the inadequacy of institutional leadership results in his absolution of both Southern whites and blacks, who are held not responsible for their discordant relations:

No white Southerner is responsible for his ideas of the Negro [...] And no Negro is responsible for the gigantic weight of physical and spiritual brutality he has borne and is bearing. (CT, 207).

Agee turns then to a survey of the living conditions of black tenants through an impressive list of deprivations and mistreatments. The rhetorical pattern is again anaphoric, almost a jeremiad, constructed as a parody of a

double-entry bookkeeping of minus (“take away”) and plus (“add”). Under the minus sign, a list of (material) things black tenants do not have if compared to the already deprived white tenants; under the plus sign, a list of the additional pains and injustices the former have to suffer in a white supremacist context, building up to the final statement:

Keep on adding in one detail after another, and you get a creature so certified for disease, so lacking in possibilities of self-respect, so starved, and so abysmally ignorant, that you can scarcely wonder how few Southern whites are capable of thinking of the Negro as a human being. (210).

After the fourth part that provides a short account of the most widespread diseases and illnesses affecting the black community in Hale County, the Appendix reaches its conclusion and climax with a strenuously poetic reversal of the historically and socially constructed “inferiority” of the “Negro race”:

That they are rich in emotion and grace and almost supernaturally powerful as beings, is hard not to see. They dress in a sense of beauty no other American people approaches; they are creating perhaps the most distinguished American lyric art of their time; the “non-creative” are sympathetic to art and to delicacies of feeling and conduct as the general white people have not been for three centuries [...] *In short it is somewhat difficult to believe*, in the course of watching a few thousand of them going through alienated motions of their living, that *they are not* in several important respects *not merely* an equal but a superior race: and that what they have gone through during the past few generations has not contributed so much to that superiority as nature ever did, and as much as intelligence ever can. (211, emphasis added).

The use of the double negative introduced by the otherwise negative phrase (“It is somewhat difficult to believe”)—“they are not,” “not merely”—operates at two levels. If the two negative elements cancel each other out to give a positive meaning, they also create a nuanced meaning, almost betraying the semantic slippery ground of the argument. In *Cotton Tenants* African Americans occupy a liminal but somewhat strategic position, reminding the reader that no matter how appalling the living conditions of white tenants may sound, those of “the Negroes” are much worse and deserve a serious and thorough study.

Five years later, Agee’s *Famous Men* recasts the representation of “Negroes” to fit an even greater textual liminality. The presence of black tenants is contained within the July 1936 vignettes “Late Sunday Morning” and “Near a Church.” The first one is the story of Agee and Evans’s first encounter with black tenants in Hale County and it is framed by the mediation of an overbearing landlord who summons his “Negroes” to sing for the northern journalists. Facing the embarrassment of such a situation—

the hateful script of the “token nigger” singing for his white master—Agee cannot help “playing his part,” and ends up flipping a coin to the black men. The second sketch is even more disturbing in terms of Agee’s frustration with his failed attempts at reciprocity towards “the Negroes.” While standing near a church with Evans he sees a black couple passing by and decides to run after them to ask them permission to enter the church. The couple is terrified, and Agee’s self-loathing abysmal:

[...] The least I could have done was to throw myself flat on my face and embrace, and kiss their feet. (*FM*, 37).

As Paula Rabinowitz has argued, Agee’s “awkward moves towards reciprocity will always backfire, further alienating and embarrassing those he seeks to comfort” (Rabinowitz 1994, 17). It will take an African American author to tell the story of “the Negro” in another documentary book that, to paraphrase Alfred Kazin’s words on *Famous Men*, “will end all documentary books” (Kazin 1942, 495) by appropriating a communal “we” emanating from below. But that is another story.

## REFERENCES

- AGEE, J., EVANS, W. 2006 [1941]. *Let Us Now Praise Famous Men*. London: Penguin.
- , —. 2013. *Cotton Tenants: Three Families*. Brooklyn: Melville House.
- ALLRED, J. 2010a. *American Modernism and Depression Documentary*. New York: Oxford University Press.
- . 2010b. "Boring from Within: James Agee and Walker Evans at Time Inc." *Criticism* 52/1 (Winter): 41-70.
- BANFIELD, A. 2015 [1982]. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. New York: Routledge.
- CALDWELL, E., BOURKE-WHITE, M. 1995 [1937]. *You Have Seen Their Faces*. Athens: University of Georgia Press.
- DENNING, M. 1997. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso.
- FOLLANSBEE QUINN, J. 2001. "The Work of Art: Irony and Identification in 'Let Us Now Praise Famous Men.'" *Novel: A Forum on Fiction* 34/3: 338-368.
- HASLETT, A. 2013. "A Poet's Brief." In J. Agee, W. Evans. *Cotton Tenants: Three Families*, 13-26. Brooklyn: Melville Press.
- JAMESON, F. 2013. *The Antinomies of Realism*. London-New York: Verso.
- KAPLAN, L. 2005. *American Exposure: Photography and Community in the Twentieth Century*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- KAZIN, A. 1942. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York: Reynal & Hitchcock.
- LARSON, T. 2013. "Lives Nurtured in Disadvantage: James Agee and Walker Evans's 'Cotton Tenants.'" *Los Angeles Review of Books* June 2.
- MACLEISH, A. 1977 [1938]. *Land of the Free*. New York: Da Capo Press.
- MCDANNELL, C. 2011. *Picturing Faith: Photography and the Great Depression*. New Haven (CT): Yale University Press.
- PASOLINI, P.P. 1988 [1972]. *Heretical Empiricism*. Ed. L.K. Barnett. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- PORTELLI, A. 1994. *The Text and the Voice: Writing, Speaking, Democracy, and American Literature*. New York: Columbia University Press.
- RABINOWITZ, P. 1992. "Voyeurism and Class Consciousness: James Agee and Walker Evans, 'Let Us Now Praise Famous Men.'" *Cultural Critique* 21 (Spring): 143-170.
- . 1994. *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*. London-New York: Verso.
- REED, T.V. 1988. "Unimagined Existence and the Fiction of the Real Postmodernist Realism in 'Let US Now Praise Famous Men.'" *Representations* 24: 156-176.
- RETMAN, S. 2014. "The Depression and the Novel." In P. Wald, M.E. Elliott (eds.), *The Oxford History of the Novel in English*, vol. 6, *The American Novel, 1879-1940*. New York: Oxford University Press.
- ROOSEVELT, F.D. 1937. "Second Inaugural Address." 20 Jan. 1937 *Presidential Speech Archive (PSA)*. Miller Center, University of Virginia, <http://millercenter.org/president/speeches#fdRoosevelt>
- STAUB, M.E. 1994. *Voices of Persuasion: Politics of Representation in 1930s America*. New York: Cambridge University Press.
- STOTT, W. 1973. *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press.

SUMMERS, J. 2013. "Editor's Note." In J. Agee. *Cotton Tenants: Three Families*, 9-11. Brooklyn: Melville House.

SZALAY, M. 2000. *New Deal Modernism: American Literature and the Invention of the Welfare State*. Durham: Duke University Press.

WRIGHT, R. 2008 [1941]. *12 Million Black Voices*. New York: Basic Books.

LAURA QUERCIOLO MINCER

**EYES WIDE SHUT<sup>1</sup>***L'incontro a Leeds fra Zygmunt Bauman e Mirosław Bałka*

**ABSTRACT:** The article is the description of some of the themes dealt with in the book *Bauman/Bałka* (2012), recording of a meeting in Leeds the previous year between the Polish artist and the sociologist and philosopher, emigrated from Poland following the anti-Semitic campaign in 1968. Starting from Bałka's working methodology, the conversation touches the themes of memory, artistic creation, the sense of the past, the capacity (and the obligation) of the art to reflect upon it.

**KEYWORDS:** Memory/Oblivion, Contemporary Art, Artists as Witness, Holocaust, Photography.

Nell'agosto del 2011 l'artista polacco Mirosław Bałka ha realizzato un desiderio da tempo vagheggiato: una visita-pellegrinaggio alla casa di Zygmunt Bauman a Leeds, nella cui Università il sociologo-filosofo insegnava dal 1972. Durante i tre giorni dell'incontro le conversazioni fra i due ("il più grande sociologo" e "il più grande artista polacco", come vengono spesso definiti) sono registrate e quindi redatte dalla studiosa dell'Istituto per le Ricerche Letterarie di Varsavia, Katarzyna Bojarska. Il progetto grafico, che comprende anche un'applicazione per I-Pad, è di Błażej Pindor, uno dei migliori giovani artisti polacchi del campo (Bojarska 2012).<sup>2</sup> Nelle pagine a seguire illustrerò il modo in cui la conversazione si sviluppa e si radica nelle immagini e il modo in cui esse vengono scelte e interpretate dall'artista e dal filosofo.

Scopo di questo articolo è infatti proporre un commento al volume *Bauman/Bałka* nella sua dimensione più innovativa, ovvero quella prettamente visiva ed "esperienziale", indicando nel contempo (e di

---

<sup>1</sup> Ringrazio il collega Alessandro Amenta per l'amicizia e i suggerimenti. Il presente articolo è parte di un progetto biennale dell'Istituto Italiano di Studi Germanici - Roma dal titolo *Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte contemporanea fra Germania e Polonia (PTA 207/2019)*. Si ringraziano sentitamente Mirosław Bałka e la sua assistente Magdalena Gemra per il permesso alla riproduzione gratuita delle immagini. Ove non specificato diversamente, le foto sono tratte dalla App. <http://www.nck.pl/wydawnictwo/>.

<sup>2</sup> I riferimenti di pagina di questo volume saranno inseriti all'interno del testo principale. L'applicazione è scaricabile fra l'altro dal sito <http://www.nck.pl/wydawnictwo/>.

conseguenza) alcuni dei principali punti di incontro fra la visione del mondo dei due protagonisti.



### Il mondo come dialogo e come archivio

È almeno dal 1995, anno di pubblicazione di *Mal d'archive* di Jacques Derrida, che l'archivio è diventato una delle metafore caratterizzanti anche i *memory studies* e le arti visive.<sup>3</sup>

È proprio un archivio, una parete-archivio, anzi la riproduzione fotografica di un archivio a costituire la struttura narrativa di *Bauman/Balka*. “Singularità insostituibile di un documento da interpretare”, scrive Derrida in un brano che sembra riassumere in maniera esatta il procedimento artistico ed epistemologico di Mirosław Bałka e Zygmunt Bauman in queste pagine, “un documento da ripetere, da riprodurre, ma ogni volta in una sua unicità originale, un archivio deve a se stesso di essere idiomatico, e quindi assieme offerto e sottratto alla traduzione, aperto e tolto all'iterazione e alla riproducibilità tecnica” (Derrida 1996, 117-118).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Sulla presenza dell'archivio nelle arti visive del XXI secolo, cfr. ad es. Foster 2004; Artspace Editors 2014.

<sup>4</sup> “Singularité irremplaçable d'un document à interpreter”; “à répéter, à reproduire, mais chaque fois dans son unicité originale, une archive se doit d'être idiomatique, et donc à la fois offerte et dérobée à la traduction, ouverte et soustraite à l'itération et à la





“Aperto e tolto all’interazione”, disponibile a nuove visioni e collegamenti di idee ma al contempo chiuso, raggelato nella fissità della riproduzione fotografica, è l’archivio che Bałka presenta all’autore di (*Modernity and the Holocaust (Modernità e Olocausto*, 1989). Un’aporìa che, forse troppo timidamente,<sup>5</sup> tenta di risolvere l’applicazione disegnata da Pindor, che consente, come si dirà in seguito, una limitata interazione con le immagini:

“Pensando alla formula del nostro incontro – esordisce Miroslaw Bałka – mi è venuta l’idea di portare qui a Leeds un frammento del mio spazio. È la foto della parete del mio studio. Una foto in scala 1:1.”

“È carta fotografica?”

“Sì. È una fotografia.”

“Un’unica fotografia? Che dimensioni ha?”

“Circa un metro e sessanta.”

“E vorrebbe parlarne?”

“Mi farebbe piacere soffermarmi su alcuni frammenti. Per me sono importanti.”

---

reproductibilité technique” (J. Derrida *Mal d’Archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995, p. 141).

<sup>5</sup> Anche per il veicolo elitario prescelto, lo I-Pad al posto, ad esempio, di un più “democratico” smartphone.

“Questa parete è straordinariamente ordinata.”

“Si vede che, in fondo, anche nella mia testa c'è una sorta di ordine, è forse per questo che le foto sono appese così dritte. Si tratta solo di appunti, ma sono felice di poterli condividere. E valeva la pena venire fin qui per poter compiere questo gesto: appendere questa fotografia proprio qui, in questo posto.” (in Bojarska 2012, 16).<sup>6</sup>

Come emerge dalle parole e dalle immagini appena riportate, abbiamo dunque la descrizione e l'illustrazione di un atto eminentemente performativo. La riproduzione in scala 1:1 è una foto che riproduce altre foto e immagini (ritagli stampa, schizzi, parole scomposte che vanno a formare nuovi significati).



Queste immagini danno l'avvio a un dialogo, forse anomalo nelle scelte del filosofo di Leeds, se, come afferma Carlo Bordoni, “l'unico dialogo

<sup>6</sup> “Bałka: Myśląc nad formułą naszego spotkania, wpadłem na pomysł, by przywieść ze sobą do Leeds kawalek mojej przestrzeni. To zdjęcie ściany, która znajduje się w mojej pracowni. Zdjęcie w skali 1.1./ Bauman: To jest papier fotograficzny?/ Bałka: Tak. To jedna fotografia./ Bauman: To jest jedna fotografia?! Ile ma długości?/ Bałka: Około metra sześćdziesiąt./ Bauman: Pana pomysł polega na tym, żeby o tym rozmawiać?/ Bałka: Chętnie zatrzymałbym się przy niektórych fragmentach. Są dla mnie ważne./ Bauman: Wyjątkowy porządek panuje na tej ścianie./ Bałka: Widać mam jednak jakiś porządek w głowie, chyba dlatego równo przyczepiam te zdjęcia. To tylko notatnik, niemniej cieszę się, że mogę się tym podzielić. Warto było tu przyjechać, żeby wykonać ten gest – powiesić tę fotografię w tym właśnie miejscu”. Ove non specificato diversamente, le traduzioni sono mie.

ammissibile, secondo Bauman, era quello tra persone che non la pensano allo stesso modo, ma dalla cui interazione si produce nuovo senso” (Bordini 2017, ed. kindle, pos. 48-52). Qui non abbiamo in realtà dissensi o scoperte bensì conferme o, anzi, una quasi stupefacente comunione di sentimenti, una ribadita *Wahlverwandtschaft* fra l’artista e lo studioso che induce, come scrive Katarzyna Bojarska nell’introduzione, “a tornare e ritornare, a tessere ancora una volta le stesse trame [...] a ricordare in maniera diversa, a trovare il modo giusto di esprimere ciò che si è guardato, a negoziare il significato di parole, cose, emozioni” (Bojarska 2012, 13).

Nella sua prolifica attività di studioso e saggista (nessuno se ne abbia a male, è lui stesso ad affermare: “sono stato spesso definito un saggista, e non me ne offendo affatto”, in Bojarska 2012, 135), Bauman si è occupato frequentemente di arte contemporanea, nella quale ha visto sia il riflesso dei rapporti economici e sociali del mondo da lui definito proverbialmente “liquido”, sia un modo per sopravvivere e sfuggirne.

In differenti saggi e recensioni vediamo, ad esempio, come gli enormi collage di manifesti stracciati di Jacques Villeglé e le grandi, ripetitive tele ironiche di Manolo Valdés confermino le tesi fondamentali del pensiero di Bauman: che la modernità attribuisce il carattere di eternità “solamente agli stati di non-durata e di non-finitezza. Il tempo scorre e non, come faceva un tempo, ‘procede in avanti’”, non esiste punto di partenza né di arrivo ma solo un eterno durare (Bauman 2010, 11). La biblioteca viennese di pietra di Rachel Whiteread riesce a congiungere ed esemplificare i due media della memoria, il libro e il monumento (ivi, 87), le installazioni di Grzegorz Klaman sono addirittura in grado di richiamare i primi esuli, i primi deportati del mondo liquido alla “natura terrena, soggettiva, sensuale e corporea dell’essere umano” (ivi, 105-106). Ma è probabilmente proprio Mirosław Bałka l’artista di cui Bauman si è più spesso occupato e al quale ha dedicato alcune delle pagine più ispirate. Quello di Leeds non è il primo incontro fra i due. Bauman aveva scritto di Bałka in almeno tre cataloghi<sup>7</sup> e, in quello su *How It Is*, una grande installazione del 2009 alla Tate Modern di Londra, aveva contribuito all’affermazione internazionale dell’artista, che possiamo far appunto coincidere con quella occasione.

Nelle pagine di *Bauman/Bałka* abbiamo dunque la conferma di un rapporto già esistente e di un reciproco profondo apprezzamento.<sup>8</sup> La

<sup>7</sup> Bałka 2008, 2009 e 2010.

<sup>8</sup> Non è il primo o l’unico libro che testimoni di un profondo incontro fra un filosofo e un artista visivo. Bojarska nomina come primo esempio *Libre-échange*, il dialogo fra Pierre Bourdieu e Hans Haacke del 1995, dove però mi sembra che le immagini fungano da illustrazione, e non siano parte integrante ed essenziale del testo.

forma del dialogo e della sua trascrizione, cui si è già accennato, era evidentemente consona a Bauman, che l'ha più volte praticata.<sup>9</sup> Non è neanche la prima né l'ultima volta che Bałka, a cui evidentemente risultano stretti i pur tanto flessibili limiti dell'arte visiva, cerca un confronto con eminenti rappresentanti di altre scienze umane. È solo dell'ottobre del 2017, ad esempio, l'incontro organizzato dalla British School at Rome dell'artista con il teorico dell'architettura (e maestro, fra gli altri, di Daniel Libeskind) Joseph Rykwert, nato a Varsavia, classe 1926.<sup>10</sup>

In entrambi i casi vediamo da un lato un polacco “esemplare”, molto alto e molto biondo, nato più di dieci anni dopo la fine della guerra, tormentato dal senso di responsabilità nei confronti della storia (anche) del proprio paese;<sup>11</sup> dall'altra un ebreo polacco sopravvissuto allo sterminio, studioso di fama mondiale, emigrato in Inghilterra, che mantiene con il paese natale un rapporto difficile, anche se non di totale ripulsa. E si potrebbe forse pensare che da questi personaggi l'artista vada cercando approvazione, assoluzione...

### La cancellazione del peccato e della colpa

Assoluzione. Non è forse un caso che la prima immagine a venir descritta nella magione di Leeds sia proprio una cancellazione, una sorta di peculiare remissione dei peccati. Una cancellazione che, se possediamo un I-Pad, possiamo addirittura eseguire noi stessi. È una foto di Adolf Eichmann scattata durante la detenzione del criminale nazista in Israele, poco prima del celebre processo del 1961.

Eichmann è sotto molti punti di vista una figura chiave nella storia della Shoah e dei modi della sua trasmissione. Il suo ruolo diretto nell'apparato burocratico nazista e nella pratica dello sterminio è stato anche di recente sottoposto a un nuovo, e ancora più severo, giudizio.<sup>12</sup> Di non minore importanza il significato mediatico del processo di Gerusalemme, nel quale la stessa squallida presenza fisica di Eichmann giocò una non secondaria parte simbolica, non a tutti gradita: è noto che Simon Wiesenthal avesse richiesto che l'imputato apparisse in aula in divisa da nazista, per restituire a quell'aspetto scialbo un bagliore infernale. Il processo Eichmann è stato il

<sup>9</sup> Fra questi, mi piace citare Bauman, Obirek 2013.

<sup>10</sup> L'incontro è visibile su YouTube all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?v=hQbhxzouC\\_A&t=10s](https://www.youtube.com/watch?v=hQbhxzouC_A&t=10s).

<sup>11</sup> Come sostiene lo stesso Rykwert, la responsabilità verso la storia è uno degli elementi cruciali nell'opera di Bałka.

<sup>12</sup> Per l'impatto del processo cfr ad es. Cesarani 2005.

primo a un criminale nazista a svolgersi in Israele, il primo al mondo a venir interamente ripreso da camere televisive e a venir trasmesso anche al di fuori dell'aula processuale. Un momento cruciale per la storia di Israele e per definizione stessa del male, grazie anzitutto a uno dei libri fondamentali della seconda metà del secolo scorso, ovvero *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (Eichmann a Gerusalemme: la banalità del male, 1963) di Hanna Arendt, un testo più volte citato da Bauman stesso.<sup>13</sup> Cosa significa dunque cancellare Eichmann? “In primo piano”, dice Bałka, “ho lasciato il simbolo della conoscenza, i libri. E mi domando se il male toccandoli non li abbia anche sporcati, macchiati in maniera indelebile” (25). Benché l'atto stesso della cancellazione contenga anche elementi ironici, la questione posta da Bałka è colma di pathos. Qui, come anche altrove, l'artista sembra voler restituire una versione *affettiva* alla percezione del male, un male nel suo aspetto scarnificato, burocratico, denotativo. “Che cosa è”, si domanda ancora l'artista commentando questa immagine, “il mondo materiale dopo lo sterminio, è un mondo nel quale, mi sembra, non esistono più oggetti innocenti, non esistono più oggetti familiari” (26). Può bastare ridurre l'immagine di Eichmann a fantasma, a presenza occulta per sottrarlo alla storia europea? Privi di quel contatto malvagio i volumi sul tavolo, benché tuttora, e comunque per sempre, gravati da un alone oscuro, possono riacquistare la loro funzione di portatori di conoscenze e di memorie? È stato spesso scritto che la fotografia è l'immagine di un'assenza, di una morte.<sup>14</sup> Qui Bałka gioca esplicitamente con questo topos postmoderno *evocando* l'assenza, creandola, auspicandola. Soffermiamoci un attimo sull'immagine prima della cancellazione. In questa foto, a differenza di altre scattate nel periodo della detenzione del nazista, nulla sembra indicare che il personaggio raffigurato si trovi in carcere. Potrebbe essere ritratto qui un intellettuale morigerato, un prete, un asceta. Bałka non cancella ben più note immagini del male *tout court*, come ad esempio il soldato che, in una fotografia a tutti nota, punta la canna del fucile alla testa della donna che abbraccia il suo bambino.

La cancellazione è una strategia ricorrente nell'arte contemporanea. Può avere un significato trasgressivo e post-dadaista, come in Rauschenberg (cfr. Roberts 2017), o essere frutto di una ricerca, estetica e morale, di

---

<sup>13</sup> Lo figura di Eichmann (e l'interpretazione fornita da Arendt) sono un ovvio e tangibile sostegno della sua tesi dell'incrocio fra modernità, burocrazia e sterminio.

<sup>14</sup> Un concetto espresso da numerosi pensatori e che trova forse l'espressione più sintetica in Sontag (1977): “Ogni fotografia è un memento mori” (“All photographs are *memento mori*”, 14).

essenzialità e di una “nuova dialettica”, come per Emilio Isgrò,<sup>15</sup> e infine può significare il tentativo di ricostruzione di un passato diverso, provocatorio, ribaltato. Nel contesto dell’incontro di Leeds è possibile, come già accennato, che questa volutamente “mal riuscita” rimozione del male sia anche un’implicita richiesta di cancellazione dei peccati dei polacchi, di un senso di colpa di cui Bałka stesso più avanti fa esplicita dichiarazione. È però ovvio, così come ai due dialoganti è ben noto, che nessuna rimozione è possibile, e forse neanche auspicabile. Importante nella manipolazione di questa immagine è, come nota Bauman, che vi si riflette la capacità “di trascrivere la storia in maniera che si possa riferire all’esperienza delle persone che vivono oggi” (25). Gli artisti, come pure i filosofi, continua il sociologo, devono riuscire ad “acchiappare in una rete il proprio tempo”, il tempo in cui vivono, tanto più che:

Non esiste alcuna garanzia che le sue “letture” dello sterminio saranno attuali fra cinquant’anni. Forse verranno sostituite da altre. Per la nostra generazione (nel senso ampio del termine) invece è ciò di cui abbiamo bisogno. La sua arte è una componente essenziale della nostra esperienza, della nostra comprensione del mondo [...], e anzitutto ci rende possibile vederlo a occhi chiusi [eyes wide shut!], vederlo attraverso le “fessure dell’essere”. (25-26).<sup>16</sup>

Torniamo ora all’immagine iniziale della parete. “Sistemando queste foto”, domanda Bauman, “sapeva già cosa a cosa le avrebbe abbinate?”

Assolutamente no. [...] Prendiamo ad esempio questo accostamento: la foto di un’agave davanti al padiglione museale di Bełżec, quella di un fienile a Treblinka, scattata nel paese vicino al campo, e infine un ritaglio stampa con il padiglione di un’azienda agricola dove, durante l’epidemia di influenza aviaria, sono state gassate centinaia di migliaia di galline. Mi ha colpito la somiglianza delle forme, l’essenzialità dell’architettura, ma anche la strana somiglianza delle storie. (16-17).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> “La cancellatura – afferma Emilio Isgrò – non postula il vuoto, interroga la possibilità della parola umana di sopravvivere” – una frase che credo Bałka potrebbe sottoscrivere. In: Cortellessa 2018.

<sup>16</sup> “Nie ma żadnej gwarancji, że Pańskie dzisiejsze ‘odczytania’ Zagłady będą aktualne za pięćdziesiąt lat. Może zastąpią je inne. Natomiast dla naszego pokolenia (w rozszerzonym sensie tego słowa) ‘to jest właśnie to’. Ta sztuka jest istotnym składnikiem naszego doświadczenia, rozumienia świata, jego widzenia i postrzegania, a głównie jego ‘widzenia z zamkniętymi oczyma’, widzenia ‘przez szczeliny w bytach’.” “Vedere a occhi chiusi”, vedere “attraverso le fessure dell’essere”: si tratta di due criptocitazioni esplicitate in precedenza: la prima è un riferimento a Panowsky, mentre la seconda è una espressione di Heidegger.

<sup>17</sup> “Ani trochę. [...] Weźmy na przykład to zestawienie: zdjęcia agawy przed pawilonem wystawienniczym w Bełżcu, zdjęcie stodoły z Treblinka, zrobione we wsi obok obozu, i wreszcie wycinek z gazety przedstawiający pawilon z fermy, w której podczas epidemii

Dunque è dall'avvicinamento, dal paragone fra cose che in un altro punto Balka definisce “non paragonabili” che può nascere un nuovo senso, che si può intravedere una risposta, o, sempre citando l'artista, un “inizio di guarigione”. È come quando vediamo, nei serial polizieschi, il o la *chief inspector* spostare, alla vista di tutti, immagini e appunti su di un tabellone bianco. Da questo muovere e associare emergono nuove storie, si identificano colpevoli e innocenti, crimini e soprusi. Ed è anche un processo molto simile a quello applicato da un noto personaggio letterario, ovvero Jacques Austerlitz, nell'opera eponima di W.G. Sebald:

Nell'anticamera [di Austerlitz nella sua abitazione londinese] c'era un tavolo piuttosto grande [...] sul quale erano disposte, bene in file e a distanza regolare le une dalle altre, alcune dozzine di fotografie, in prevalenza di temi andati e un po' sciupate sui bordi. [...] Austerlitz mi disse che a volte se ne stava seduto lì per ore e disponeva quelle fotografie, o altre ancora che andava a ripescare dalle sue scorte, con il tergo rivolto verso l'alto, come per un solitario, e poi, tornando sempre a meravigliarsi di ciò che vedeva, le girava una dopo l'altra, disponeva le immagini qua e là e le sovrapponeva in un ordine risultante da somiglianze specifiche, oppure le toglieva dal gioco finché restava soltanto la grigia superficie del tavolo. (Sebald 2002 [2001], 131-132).<sup>18</sup>



ptasiej zagazowano setki tysięcy kurcząt. Zafrapowało mnie podobieństwo kształtów, prostota tej architektury, ale i niepokojące podobieństwo historii.”

<sup>18</sup> “Austerlitz sagte mir, daß er manchmal stundelange sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk--- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane” (2001, 175-176). Il brano è citato da Ribatti 2013, 15.

La maggior parte delle immagini “non paragonabili fra loro” scelte da Bałka hanno un riferimento diretto o indiretto all’Olocausto. Ed è quello che Bauman definisce una sorta di “obbligazione della memoria” (71), di chi è “posseduto dal passato proprio e altrui”, e dà voce al bisogno di “ricrearlo, riciclarlo” continuamente (71), al bisogno di sentire, per citare nuovamente Sebald, “il tempo ripiegarsi dentro di [s]é”:

È vero – concorda Bałka – a un certo punto sono stato ossessionato dal passato di Otwock [la cittadina nei dintorni di Varsavia dove è nato e dove ha tuttora sede il suo atelier], di un posto da cui un giorno, durante la seconda guerra mondiale, sono stati deportati quasi tutti gli ebrei. [...] Provavo dolore e rimpianto. E provavo rancore, quasi rabbia nei confronti del mio ambiente, dei miei genitori, della mia scuola. [...] Provavo rimpianto e vergogna, perché ho conosciuto questa storia solo quando avevo già trentun anni [ovvero nel 1989]. A trentun anni non si è più un ragazzino, è più difficile giustificare la propria ignoranza, è più difficile reputarsi innocente. Mi sentivo in colpa. (71,72).<sup>19</sup>

È significativa l’assonanza fra queste affermazioni di Bałka e quanto afferma Jochen Gerz, l’artista tedesco celebre anche in quanto inventore dei “monumenti per difetto”, degli “anti-monumenti”. Per entrambi “memoria” è memoria di un passato mai vissuto, “vedere” è aprire gli occhi su di un vuoto che tedeschi e i polacchi non hanno voluto vedere:

il fattore più importante della mia vita rimane la guerra che non ho combattuto. Questo spiega l’importanza del concetto di assenza nella mia vita e nel mio lavoro... Io stesso da piccolo non ho vissuto ‘niente’, e anche questo appartiene alla memoria. All’inizio pensai che questo fosse capitato solo a me. Più tardi compresi che questo niente, in quanto assenza, era stato vissuto non soltanto dalle persone della mia età, ma anche da coloro che, pur non essendo bambini, non sapevano nulla oppure non potevano o non volevano sapere. Non si tratta soltanto di cittadini tedeschi, ma anche di quelli dei paesi occupati che videro o ebbero anche solo il sentore della scomparsa dei loro vicini. Che cos’era questo ‘niente? La mia esperienza personale venne inghiottita da ciò che venni a sapere quando era tutto finito ed era troppo tardi. L’infanzia. La mia vita. Scomparve. Fu allora che cominciai la lenta ricostruzione dell’‘io’ frantumato.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> “To prawda, w pewnym momencie zostałem opętany przeszłością Otwocka jako miejsca, z którego jednego dnia podczas drugiej wojny światowej wywieziono prawie wszystkich mieszkających tam Żydów. [...] Poczulem prawdziwy ból i dojmujący żal (a może nawet pretensje) do środowiska, do rodziców, do szkoły. [...] odczulem żal i wstyd, że dopiero kiedy miałem trzydzieści jeden lat poznałem tę historię. Trzydzieści jeden lat to wiek, kiedy już się nie jest chłopcem, trudniej usprawiedliwiać własną ignorancję, trudniej czuć się niewinnym. Miałem poczucie winy”.

<sup>20</sup> Jochen Gerz in Pühringer 2012, 120-121. Cit. da Zevi 2014, ed. Kindle, pos. 1335-1344.



E qui torniamo per l'ultima volta all'archivio di Leeds, quando Bałka mostra al suo interlocutore l'unica foto rimasta (l'unica foto scattata?) della deportazione degli ottomila ebrei di Otwock. Caricati sui vagoni blindati che correvano lungo questi binari il 19 agosto 1942, e portati a Treblinka. "L'unica foto, che...", "l'unica foto, che..." (71).<sup>21</sup> inizia a dire Bałka, qui interrotto da Bauman che, questa solo volta, sembra dimenticare la sua gentilezza quasi desueta, non riuscire a dominare sulla tensione. L'unica foto è la registrazione di un'assenza, di quel vuoto che perdura nel tempo, che lo marchia.



---

<sup>21</sup> "Jedynе zdjęcie, które...".

## BIBLIOGRAFIA

- ARTSPACE EDITORS. 2014. "How the Art World Caught Archive Fever." *Artspace*, 22.01: [http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/the\\_art\\_worlds\\_love\\_affair\\_with\\_archives-51976](http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the_art_worlds_love_affair_with_archives-51976) (ultimo accesso: 03.09.2017).
- BAŁKA, M. 2008. *17x23,5x1,6*. London: White Cube.
- . 2009. *How It Is*. London: Tate Modern;
- . 2011. *Fragment*. Warszawa-Berlin: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa-Akademie der Künste.
- BAUMAN, Z. 2010. *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*. Łódź: Oficyna Wydawnictwo.
- BAUMAN, Z., OBIREK, S. 2013. *O Bogu i człowieku. Rozmowy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. Ed. it. 2014. *Conversazioni su Dio e sugli uomini*, trad. di R.M. Polce. Roma-Bari: Laterza.
- BOJARSKA, K. (red.). 2012. *Bauman/Bałka*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- BORDONI, C. 2017. *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*. Milano: Il Saggiatore.
- CESARANI, D. (ed.). 2005. *Collective Memory and the Holocaust Since 1961*. Oxon-New York: Routledge.
- CORTELLESSA, A. 2018. "Emilio Isgrò cerca un impiego." *Doppiozero*, 15.01: <https://www.doppiozero.com>.
- DERRIDA, J. 1995. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée. Ed. it. 1996. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. di G. Scibilia. Napoli: Filema.
- FOSTER, H. 2004. "An Archival Impulse." *October* 110 (Autumn): 3-22.
- PÜHRINGER, A. 2012. "Das Mahnmal bist du selbst." In *Untitled: The State of the Art 3* (primavera): 120-121.
- RIBATTI, N. 2013. "Tra parola e immagine. Dinamiche del desiderio nella prosa di W.G. Sebald." *Between*, III/5: <http://www.between-journal.it>.
- ROBERTS, S. 2017. "Erased De Kooning Drawing." *San Francisco Museum of Modern Art*: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/> (09.09.17).
- SEBALD, W.G. 2001, *Austerlitz*, München: Hansen. Ed. it. 2002, *Austerlitz*, trad. di A. Vigliani. Milano: Adelphi.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*, New York: Farrar, Straus & Giroux. Ed. it. 1978, *Sulla fotografia*, trad. di E. Capriolo. Torino: Einaudi.
- ZEVI, A. 2014. *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*. Roma: Donzelli.

CARMEN CONCILIO

## A ONE-DAY *DERIVE* IN JOHANNESBURG

*Ivan Vladislavić's and David Goldblatt's Photo-Text  
between Flânerie and Psychogeography*

**ABSTRACT:** Among the South African writers, Vladislavić's interest in the Fine Arts and the Visual Arts leads him both to relate literature to photography and to cooperate with artists in various projects. His well-known *Double Negative* 2012 (2010), a novel accompanying the photographic album by David Goldblatt, *TJ. Johannesburg Photographs 1948-2010*, has already attracted the attention of another writer/photographer, the New York based Nigerian novelist Teju Cole, and several comments by South African critics, among them Johan Jacobs and Stephen Clingman. It is an extremely interesting example of an attempt at creating a dialogue between the complementary arts of poiesis and images. *Double Negative* and *TJ* create a double-bind dynamics of reading/gazing through two works, two media, two languages, two semiotic and rhetorical systems that also guide the reader through the History of South Africa between pre- and post-apartheid, up to the threshold of the digital era. The aim of this contribution is to position ourselves along the horizon of the interpreters of the photographic art (with Benjamin, Barthes, Sontag) and to detect the various possible intermedial interrelations (Debord, W.J.T. Mitchell) between the "fictional" narrative and the "real" photos, between the ethical and the aesthetic vision of two major contemporary South African artists.

**KEYWORDS:** South African Literature, Photography, Post-Apartheid, Vladislavić, Goldblatt.

This essay intends to analyse the special resonance and reverberations between David Goldblatt's 2010 photo album *TJ. Johannesburg Photographs 1948-2010*,<sup>1</sup> and Ivan Vladislavić's novel, *Double Negative* (2010),<sup>2</sup> clearly a work of fiction, which were marketed together in a single package, and as post-apartheid messengers (Graham 2016, 193-222). This converging, artistic project places itself as an answer to the hateful laws of apartheid, which used to partition and censor people (ethnicities) and spaces (geographies), arts, discourses, languages and media. In contrast, the two artists produce an

---

<sup>1</sup> David Goldblatt passed away while this article was being completed, on June 25, 2018.

<sup>2</sup> They won the Kraszna-Krausz Photography Book Award 2011. As a standalone novel, *Double Negative* won the University of Johannesburg Creative Writing Prize 2010/11. Vladislavić won the Windham-Campbell Literature Prize at Yale University in 2015 (Reid and Graham 2017, 5).

original, contrapuntal photo-text (Concilio 2017). More than one critic stress Vladislavić significance in the intersecting networks of the South African literary and artistic field, and his constant thematization of visual arts, art and artists in his work not only as a writer but also as an acclaimed editor (Reid and Graham 2017, 4). The two artists' works do not merge, nor overlap, they are rather metagraphic. The novel, therefore, does not necessarily write about the photos, nor does it provide a caption to the photos. It writes over them, or, even, against the photographs.<sup>3</sup>

Considering that the earliest forms of human narrative were rock paintings and that, according to Amitav Ghosh, with the age of the Internet we are back “in a time when text and image could be twinned with as much facility as in an illuminated manuscript” (2016, 84), we have fortunately returned to an epoch of reunification and merging of word and image, back to a normal mode of combined and intermedial discourse and visualization. This parallel, dialectic, contrapuntal and multimodal discourse is exactly the one produced by and through the cooperation of the two South African artists.

The two artists'—co-operative rather than collaborative (Graham 2017, 57)—gaze and way of looking at reality seem to converge in the representation of the ordinary in the otherwise “extraordinary” lives of black people in South Africa, during and after apartheid; or, in the representation of the extraordinary lives of poor, or impoverished whites, living in the suburbs. There was nothing ordinary in the lives of black people under the apartheid regime, so that any moment of normal, or dignified, or happy life deserves noticing, while on the contrary, it was considered shameful and dishonouring for whites to live under certain standards of middle-class decency. Similarly, the so-called “coloureds” were forcibly removed, shuffled across the country, deprived of home, dignity, and identity.

The second, major interest the two artists have in common is zooming in on architectural details: from the grandiose, monumental scale, to the smallest incision, or ephemeral decoration in the urban landscape of Johannesburg, its various neighbourhoods and its suburbs. Thus, Vladislavić's narrative texts and Goldblatt's photographs have a sociological afflatus and a special architectural and urban vision.

Their similar gaze cast onto the South African reality and landscape draws us towards what Roland Barthes calls the *punctum*:

- the *punctum* is a detail that attracts or distresses me (Barthes 1980, 40);

---

<sup>3</sup> See “Symposium: Ivan Vladislavić, visual culture and the globalization of a South African artworld.” *Journal of Commonwealth Literature* 1 (March 2017): 3-201. <http://journals.sagepub.com/toc/jcla/52/1>. Last accessed 13.11.2017.

- the *punctum* is a certain shock, disturbance, wound (41);
- the *punctum* is received right here in my eyes (43);
- very often the punctum is a “detail,” i.e. a partial object;
- the *punctum* shows no preference for morality or good taste: the punctum can be ill-bred (43);
- the *punctum* is lightning-like, it has a power of expansion (45);
- the *punctum* may prick me (47);
- the *punctum* is a something that triggered me, has provoked a tiny shock, a satori, the passage of a void (it is of no importance that its referent is significant (49));
- an essence of a wound (49);
- the *punctum* is not coded (51);
- the *punctum* is what I cannot name, a symptom of disturbance (51);
- the *punctum* is an addition, it is what I add to the photograph (55).

The *punctum* is a formal aspect of the photograph, only it is almost a chance that it is there, it pierces the eyes of the onlooker, it does not belong there. Perhaps, what is perceived by us as the *punctum* in David Goldblatt’s photographs is what William Kentridge sees as “the absurdities, the idiosyncrasies in David Goldblatt’s work” (Kentridge 2017, 205): namely “a ballerina girl in Bocksburg. She is in her new tutu on her points . . . in this harsh Transvaal light, with the hard-edged pergola shadow against which she is dancing” (205),<sup>4</sup> or “A picture of a man sitting in his hotel room in Hillbrow with a little piece of paper stuck on the wall and a strange message written on it.” (205). The almost invisible writing in an otherwise empty room with high white bare walls, ironically claims THE BIG BOSS (J.M. Dippenaar, municipal official, in his apartment on Bree Street, in the city, 1973; *TJ* 2010, 200). Or even, “The Lecon bottle next to the policeman in the café in Pretoria looking up at us.”<sup>5</sup>

The matching of a novel and a photo album obliges the reader to switch from the one to the other: scrutinizing words and images, browsing to and fro, from album to novel and vice versa, to possibly en-vision Johannesburg and its people and to try and place it besides Paris, London, Prague, Vienna, Berlin, New York, as a photo-genic capital of our modern and contemporary world.

Another well-known Johannesburg-based visual artist, William Kentridge, expresses the same dilemma of how to introduce and represent Johannesburg as World capital. About his film entitled *Johannesburg. 2nd*

---

<sup>4</sup> “Goldblatt’s photograph, *Girl in her new tutu on the stoep*, is image #31 in his book *In Bocksburg*, Cape Town: The Gallery Press, 1982. Note that in 1988 Kentridge interviewed Goldblatt for a BBC documentary, *In Black and White*, in which Goldblatt discusses what he sees as the significance of this photograph (Hirson 2017, 298, n. 16).

<sup>5</sup> “The photograph is titled *Young policeman in a café, Pretoria, Transvaal, 1967*. Lecon was an orange-flavoured beverage” (Hirson 2017, 298, n. 17).

*Greatest City After Paris* (1989), his friend, the poet and novelist Denis Hirson writes:

Johannesburg, the city where William has always lived and worked, was—and to some extent still is—a city mightily walled-in with all its wealth, separate as an island from the surrounding territory and secured in a multitude of ways against needy outsiders; a city also sealed off, visually and mentally, from the primary source of that wealth—the seams of gold bearing conglomerate deep underground (2017, 5).

To this image of an introvert, besieged and unlovable city, Kentridge himself adds, while answering Denis Hirson's question "Do you think Johannesburg as an ugly city?":

I can think of sections of it which are irredeemably ugly, sections of Louis Botha Avenue going through Orange Grove where it is not decrepit enough to be an interesting decrepitude in the buildings, they are not small enough or grand enough to be of interest. Then there are parts of the centre of the city with beautiful Art Deco buildings, some in good condition, some in complete decrepitude, that are beautiful. There are very pleasant living conditions of beautifully made gardens and tree lined streets, and then the peri-urban and mine-dump areas, which have a beauty that I really like although they are conventionally ugly. And then there are the areas which are townships and squatter settlements further out from the city. Which is a whole other world, a very alien world. ... I wouldn't have used the categories 'beautiful' or 'ugly' for that. There were other categories that would be appropriate (2017, 16).

Kentridge's works include charcoal drawings and animations, patches or lines of colour sparsely added on the black and white figures of a shadow-theatre-like quality. This complexity of forms and media—an artistic signature that merges drawing, theatre, film—might be the best answer to such a difficulty in portraying Johannesburg and putting it onto a planetary map as art cities such as London, Paris, and New York.

When discussing photography and literature, or better photography in literature, Ivan Vladislavić expresses perplexities and doubts about this intermedial merging and mixing of photos and texts, this multimodal exposition:

Notebook, 2003. The most compelling motive for including a photograph in a fiction is to discount it. There are forty-four plates in André Breton's *Nadja* and not one of them clarifies a thing. The snaps from Koos Prinsloo's family album seem more unreal, more obviously *made up* than his fictions. In Sebald, the images are cut down to size and drained of authority. They are always less than or more than illustrative; they do not live up to the text or they carry an excess that demands an explanation. Their purpose is less to define than to disrupt, to create ripples and falls in the beguiling flow of the prose. They are pebbles and weirs (2012, 54).

In contrast, in the fiction of *Double Negative*, it is the photographer, Saul Auerbach, who expresses doubts about the possibility of capturing the lives of people through narratives as well as through photographs.

If I try to imagine the lives going on in all these houses, the domestic dramas, the family sagas, it seems impossibly complicated. How could you ever do justice to something so rich in detail? You couldn't do it in a novel, let alone a photograph (Vladislavić 2013, 60).

Thus, the question about art, its subject-matter, seems to be “How to do justice to something so rich in detail” as reality is. Art seems here to work as subtraction, reduction, cropping; it is inadequate. In the novel, the task that the photographer sets for both the narrator and himself is to answer that question.

The answer about a possible supremacy of words over images, narratives over photographs is not achieved, if not through a combination of signifier (written text) and signified (displayed photo) that only can produce sign and signification. A way to produce such a juncture and suturing principle seems to be through a practice that oscillates between *flânerie* and psychogeography. To establish such a reference to Vladislavić's text means to acknowledge his (self-admitted) debt to the French literary avant-gardes of the Nineteenth century,<sup>6</sup> namely the Lettrists and the Situationists,<sup>7</sup> or psychographers. Thus, the present reading privileges this aspect of the specific situational quality of the literary text, while acknowledging the pre-existing critical literature on *Double Negative*.

Perhaps, Vladislavić and Goldblatt are both *flâneurs* and psychographers at heart, while Johannesburg, its neighbourhoods, its suburbs and its satellite townships is the Southern capital city and location of their literary and photographic errands and wanderings. What the two artists show is that Johannesburg can become a place of fantasy and imagination as well as of personal experience.

In *Double Negative*, the perfect example of Vladislavić's “creative mode of art criticism” (Reid and Graham 2017, 6), two fictional artists meet and start to explore the city according to the typical modes of psychographers. The young protagonist, Nev Lister, is asked by his father to spend one day with a famous Johannesburg photographer, to see if this elder and affirmed companion can teach him anything. Nev is very similar to the prototypical French psychographers, for they, too, were unemployed and broken, living on their parents' dole. Gilles Ivain (1933-1998) was certainly such a

<sup>6</sup> In South Africa he was part of a neo-Dadaist group in Johannesburg: Possession Arts.

<sup>7</sup> David Atwell defines *Double Negative* as a “situational metafiction” (1993, 20). Quoted in Graham James (2016, 3).

prototype, and Nev Lister abandoned his University studies and at present has a job as street signs painter.

Gilles Ivain and his friend Guy Debord (1931-1994) were the practitioners of the *derive*,<sup>8</sup> a way to drift and wander through the *ambience*, which a city (Paris) might offer, following random labyrinthine routes, stopping at pubs, getting drunk, and meeting casual customers, passers-by, visitors. For an *ambience* is the ensemble of the buildings of a city quarter, its dwellers, its casual passers-by, its atmosphere and mood, all its possible encounters, and even its smells and sounds. The *derive* needs a guide, and Guy Debord was such a figure to Ivain, and often this practice was better accomplished in larger groups: three being considered the best possible number of participants.

In Vladislavić's novel, Nev, incited by his father, has the photographer Auerbach as a "guide" (Vladislavić 2013, 59) for a one-day *derive* through the city of Johannesburg.<sup>9</sup> To his surprise, on that occasion, the photographer and Nev will be accompanied by a third man, a British journalist, named Gerald Brookes (for the French psychogeographers, if the third man in the group is unknown, so much the better).

The three men then drive up a hill, from which they have a perfect view of the city. And, there, this little group of psychogeographers from the South, starts a game. In describing the view, Auerbach's "pleasure in the exercise" of naming places "becomes infectious." Brookes, the British journalist, "took some noisy photographs and hopped about, laughing and steaming. He was redder than before." Then, they drink a Fanta, sitting on the ground, "like a gang of schoolboys playing truant. William and Henry and Ginger" (Vladislavić 2013, 59). Here the language is explicitly allusive to a ludic behaviour. The adjective "noisy" probably refers to the mechanical shutter of the analogic era, or to the new shutters of digital cameras that simulate the noise of the older ones. And, this ludic philosophy was exactly the most important attribute of the *derive* for the French Situationists back in the 50s. The *derive* was the game they were playing all their life.

The proper names mentioned, "William and Henry and Ginger," might be an allusion and a homage to a photograph by David Goldblatt: (Ginger and friend, Twist Street, Hillbrow. June 1972. *TJ* 2010, 183). The photo

---

<sup>8</sup> "A mode of experimental behaviour kinked to the conditions of urban society: a technique of transient passage through varied ambience. Also used to designate a specific period of continuous deriving" (Coverley 2010, 93).

<sup>9</sup> The *derive* is "a) in time—constant, lucid; based on influxes and above all eminently fugitive. b) in space—disinterested, social, always passionate.—It can be latent, but movement always favours it. By no means it can be equivocal." *Potlatch* n. 17 (1954-57), 1999, 39. (Vazques 2010, 15; *my translation*).



portrays two white men, one in shorts, and with a black formal jacket, evidently borrowed from the other, who, in turn, is wearing formal black trousers, with a black tie and hat, and is left in his white shirt by his friend. Both of them smile and embrace, while standing in front of a modest shop selling detergents and advertising Pepsi.

In the playful atmosphere that mirrors the playful photograph, the British journalist proposes a real game: “I’d love to know what’s going on behind those doors. Can you imagine! You’re the man for it. Saul! Pick one at random and let’s see what it turns up. Throw a dart at the map” (Vladislavić 2013, 62). The journalist uses exactly the language that the Lettrists would use: “random” actions, a bet, and the reference to the map is all the French artists and intellectuals, under the name of Situationists, would look for. It is interesting that he proposes the game, for he is the foreigner, the outsider, the odd man out.<sup>10</sup> Perhaps, his figure in the novel is an indirect homage to Ralph Rumney (1934-2002), the only Englishman among the Situationists.

A keen interest for the map, the city, its people is what characterizes the three men in South Africa as well as the Lettrist group in France. Their game is a new kind of cartography, of writing the city (O’ Toole 2017, 14). At the cry of “Action, Gerry, action!” as if they were going to shoot or act in a film, and “after joking about church spires and water towers” they choose a house, and call Nev: “‘Come, come,’ said Brookes, ‘you mustn’t be too careful, that would defeat the object. Eany, meeny [...]’” (62). And once Nev made his choice, too, Brookes said: “That’s the spirit” (62).

Brookes’s language might sound obscure to Nev, for they do not know each other and, consequently, cannot rely on complicity. His language seems to be allusive to the practice that was popular among the Lettrists and Situationists, based on quick decisions and movement, random choice and high spirit (“the game they had started, 62”). Moreover: “There was a lighter mood in the car now that we were setting off on an adventure. On safari, with Auerbach to cut the spoor” (62). The term “adventure” and also the reference to hunting are typical of the Lettrists’ language. For the *derive* transforms the landscape into an imaginary wonderland. Pretending to be heading to a castle, or being in a spy story, or meeting magic people was part of the experience of an *ambience*.

The *ambience* the three South African men find is a back-yard room in corrugated iron, where a woman, Veronica, in high heels, nurtures two babies. Her shoes are described as “silver sandals with a wine-glass heel”

---

<sup>10</sup> In real life, Goldblatt did experience such a ludic episode (Jacobs 2016, 257, n. 6): ‘I actually sat on a koppie with a friend looking out over the roofs of Bez Valley and Judith’s Paarl, and I said, wouldn’t it be fascinating to just pick out a place and then go down and see what’s inside it, which is exactly what we did’ (Law-Viljoen 2011: 350).

(67). This image of a poor, modern Cinderella is an encounter turned into a fable, a tale, a transfiguration (*détournement*)<sup>11</sup> that accommodates Nev in the legacy of the Lettrists' club.

The narrator stays behind, in the garden, and observes Auerbach at work. Then, he describes the picture through a detailed *ekphrasis*, and says: "I know this because I have seen Auerbach's photograph. Probably you have seen it, too, and my description is redundant, or worse inadequate" (69). And yet, if we, readers, move to the *TJ* photo-album and look for such a picture, we don't find it.

However, Goldblatt, provides photos of women lying on their beds, or of parents and children portrayed in their one-room houses. Most often, these mixed families are under a fine injunction for living in "WHITE GROUP AREAS." Among these photos of interiors and family portraits, one colour picture of a whole family of four, all in bed and intently reading various pages of a newspaper has a revealing caption: "(One of the first non-White families to move into the White Group Area of Hillbrow. The influx of people became a flood which the Government was unable to stop and it eventually declared Hillbrow an officially Grey Area. August 1978. *TJ* 2010, 208.)" That photo shows how economic, social and legal life conditions were inextricably interconnected and unavoidable. They were the trap, translated into a one empty concrete room, in which those people lived.

Nev's narrative *ekphrasis* does not match one single photo in *TJ*, it rather fictionally conflates various photos by Goldblatt, or simply, imaginatively, plays with that Cinderella-like figure on Emerald Street, as psychogeographers would do. Most of the women photographed by Goldblatt have, in fact, bare feet.

In reality, the woman had lost a third son, while having a brazier burning in the room, the previous winter. The photographer becomes the storyteller, the only one who had access to the woman's room and to her language, for they whispered in Afrikaans between them. He takes a picture of the woman with her two twins, with the photo of the triplets behind her. Browsing the web, as suggested by the narrator, is useless, for the photo is not there, either (O'Toole 2017, 17). That "picture-within-a-picture" is actually one of the typical features of Auerbach's photos.

This passage about Veronica's life is crucial in the text, because the narrator's knowledge of reality only depends on the photograph. We might say that this is a way to acknowledge the fact that a photo has a much more

---

<sup>11</sup> "*Détournement* of pre-existing aesthetic elements. The integration of present or past artistic production into a superior construction of a milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of these means" (Coverley 2010, 95).

potent narrative power and capacity than words. Photography is and provides a hierarchically superior narrative. Or, at least, any photo contains and triggers stories of a deeper reality.

Another attribute of the *derive* is “attention to the interiors, a practice which crosses the threshold, the border of the visible, between closed and open spaces, at a real distance from any assimilation to *flânerie*” (66). Another major difference between the two practices is that *flânerie* needs a crowd and spaces for the merchandise to be put on display. The *derive* privileges deserted spaces. The *derive* is also rapid and quick, contrariwise to both *flânerie* and romantic wanderings.

Auerbach, too, in the novel, as well as Goldblatt in the reality, is the one who manages to cross the threshold and penetrate the interiors of houses, rooms, private lives and stories. Nev, on the contrary, is nervous, shy, and undecided and remains in the outside as a spectator. But there are two important categories that Auerbach, the photographer, shares with the Lettrists and they are his social and political ethics and his critique on architecture and urban planning.

To quote the Lettrists, “Good adventures can only occur in nice quarters,” and nice quarters influence the mood, temperament and life quality of their dwellers. It is true that even decadent areas can be perfect for a *derive* although scandalously undesirable for living, where the regime imprisons masses of workers” (Vasquez 2010, 70; *my translation*). As a consequence, the Parisian artists thought that a revision and reformulation of the architectural tradition, thanks to a contribution from all the arts, would be able to transform and improve people’s happiness.

South Africa and Johannesburg metonymically, are respectively a country and a city where architecture and urban planning had contributed to the fracturing and partitioning of people and places, not only according to social class divisions, but, most dramatically, according to racial discrimination. Johannesburg urban features and infrastructures certainly were not meant to contribute to people’s happiness; sometimes, not even in whites only areas. Once more, William Kentridge’s words come to the rescue, to confirm such a vision:

Of course, when one goes through Johannesburg every day one thinks, God, this is ugly, some of it. The mixture of bad design, bad building and things done on the cheap without thought and planning. In some places that makes for interesting local colour. In Orange Grove and along the Louis Botha strip it just makes for the death of a sense of the city (2017, 57).

What is crucial in the association between the Parisian Lettrists and the two real South African artists—and is also present in William Kentridge—is

a deep and true socio-political concern, almost the same sociological, convergent gaze.

On their Literary Magazin, *Potlatch* n. 7, the Lettrists published an article entitled “They are destroying la Rue Sauvage”:

The Rue Sauvage, in the XIII arrondissement, which provided the most moving night sight of the capital, between the railways of the Gare d’Austerlitz and some unkempt fields along the Seine (rue Fulton, rue Bellièvre) is framed—since the past winter—by some of those debilitating constructions that are lined in our peripheries to give lodgings to sad people (Vazques 2010, 50; *my translation*).

Similarly, in *Double Negative*, when Neville Lister “lists” the most typical among Auerbach’s photos, he writes: “While driving through the city they pass by the Hillbrow Tower, Whites only benches, separate entrances, a uniformed servant eating her lunch on the kerb. ‘Auerbach’s subjects’, observes Neville” (Vladislavić 2013, 55).

It is true, these definitely are Auerbach/Goldblatt’s subjects: architectural aberrations that also include the Telkom microwave tower, the Soweto cooling towers, the cylindrical tower of Ponte city. Apartheid was very much a matter of architectural barriers, and the social engineering of a historically divided society are the subject matter for both artists (real and fictional ones). William Kentridge shares this view of Johannesburg, a city that inhibits the artists’ skills and limits imagination, while inhumanly transgressing the unimaginable: racism.

The separation of lived experience, which is still enormous in South Africa, was even larger before—between what a black person would live through and what a white person would live through—and this meant that the sense of being able to embrace the whole city, of feeling that you could write about the whole city, was never easy, was never there. [...] It’s not about the skills of particular writers, it’s also about the blocks that were there in the South African World (2017, 59).

While reading *Double Negative* and browsing through *TJ*, one is able to match details that not necessarily coincide completely. The street cleaner having lunch on the kerb is a male worker in the real photo, not a female as written in the fictional narrative.

(Lunch Hour, Pretoria Street, Hillbrow. 1966. *TJ* 2010, 36). The *punctum* is there, in the real and published photograph, and well expresses the poetics of borders of the visible. A black street cleaner is sitting on the kerb, at the edge of the pavement with his back to a tree. Behind him, male businessmen are having lunch, reading the newspapers, laughing, comfortably sitting in the open air, in front of a restaurant. Thus, three layers are visible to the viewer who shares the central and frontal perspective of the photographer,

providing depth to the photo. In the foreground we can watch in full view the street cleaner: humble, dwarfed, and almost hidden, on the edge of the kerb, but also on the edge of society. Behind him, white businessmen are enjoying their lunch break, and are being served by a black waiter in a white jacket and cap. The black cleaner perches on the border of our field of vision, while he is invisible to the background actors. Clearly, social injustice and inequality, architectural barriers, and unfriendly constructions are central to Goldblatt's po/et(h)ics.

Both Vladislavić in his writing and Goldblatt in his photography have contributed in creating a space on the world-map for the visualization of Johannesburg as a capital city. Perhaps this operation has a cosmopolitan afflatus and intent, but most of all it allows visibility to its architectural peculiarities, or even obscenities, and its social life, after decades in which Johannesburg and metonymically South Africa were erased from global consciousness. Their work is resonant with that of psychogeographers.

HILLBROW. (The Post Office, now the Telkom, microwave tower, Hillbrow. May 1975. *TJ* 2010, 126); (*Highrise* Prospect Street, Hillbrow. December 1973. *TJ* 2010, 125). With its Highrise, Hillbrow exactly matches that description of one "of those debilitating constructions that are lined in our peripheries to give lodgings to sad people" (Vasquez 2010, 50). In the 70s it was meant as an apartheid-planned whites only area, but soon became a grey area, peopled by various ethnicities and also popular among gays and lesbians. Then, poor and unemployed blacks increased in number and the area soon decayed, becoming a place of rubbish and oblivion.

Nev, in the novel, does not need too many words to describe what the photo by Goldblatt looks like. The gigantic bulk of the building with its beehive of flats only hints at insect-like lives, ant-like lives. The swimming pool and the recreation area look so artificial as to seem uncanny and inhospitable. Nature is severely absent, apart from a couple of small trees that provide neither shade nor aesthetic pleasure, small and inconsequential as they are. Although it is intended for the happiness of people, this building does not provide relief to the eye: no solace, no beauty.

Nev and Auerbach seem sensitive to those ugly apartheid architectures that determine the mood and temperament of the people living there, exactly as the Lettrists were aware of the ugly living conditions of the Parisian proletariat. Their explicit protest is translated by Vladislavić into an implicit, passing comment. However, the corresponding photograph in *TJ* (2010, 125) by Goldblatt gives the contrapuntal visualization of such a reality.

When Nev first watches Auerbach's photo album, he does so, mimicking the reader. The hero is sitting on his bed with the album on his knees and is browsing through its pages:

The images were familiar and strange. I kept looking at a hand or a foot, a shoe, the edge of a sheet turned back, the street name painted on a kerb. Have I been here? Is this someone I'm going to meet? I turned the pages with the unsettling feeling that I had looked through the book before and forgotten (Vladislavić 2013, 38).

Nev lives in Johannesburg and recognises familiar places and people—*ambience*. If we, as readers, look at Goldblatt's pictures, carefully looking for and slowly detecting those details, as they are listed by the narrator, what we find is a sociological look.

HANDS (D. Goldblatt, On Pullinger Kop. November 1963. *TJ* 2010, 42). This image has grace and beauty, the symmetry of girl (forefront) tree and building (background) is masterful, be it staged or natural; the white dress and its tailoring on the child and her doll are symbols of innocence, cleanliness, well-being. What strikes us, or pierces us in Barthesian terms, the *punctum*, is first of all the high fence, such a common feature of Johannesburg architecture, surrounding the turf. It both protects the child and severs her from the building (her home?). Second, her playful loneliness is odd, almost oppressive. Finally, in spite of all those details, her ambiguous gesture, a shy attempt to wave at or to stop, or even to ask the photographer to wait is more meaningful even than her fixed gaze.

FEET AND SHOES. (In a department store, probably John Orr's, on Von Brandis Street. June 1965. *TJ* 2010, 32). In this picture all the white, middle-class women look all alike in style and attire, their clothes and shoes make them look like a little army: both the statuary attendants and the shoppers who are marching out of the shopping mall. We easily recognize the fashion of the sixties in the coiffure and the clothes. Yet, what strikes us is the conformism, the homogeneity of the scene, particularly from a social perspective. The absence of black and Asian women implies a narrative of hegemony, of exclusion and of separation.

FOLDED SHEETS (The bedroom of Mashayela Maseko, traditional healer, 1131 Senoane. October 1972. *TJ* 2010, 81). One bedroom among a series dedicated to interiors, with its torn and lacerated sheets, its bare brick walls, its candle on the side table is Spartan, essential, minimalist, like a monk's cell, and speaks loudly of a story of humble conditions, a dignity that is hardly bearable. It is the room that we expect to find in townships.

(Richard and Marina Maponya, Dube. 1972. *TJ* 2010, 93). The next bedroom, by opposition, is characterized by symmetry and neatness, carefulness, with its white light and its folded blanket, and with its central, smiling picture of the married couple creates a *mise-en-abyme* of middle-class self-awareness in a black household. This image of decorum and

ordinariness, in imitation of the European style, speaks of economic success and possibilities for blacks, too, in the heydays of apartheid.

These two spaces clearly reveal temperament, moods, and feelings. The first obscure and grey, the second luminous and bright, even excessively white, and if we had to decide on what side happiness stands, I think we would not have doubts.

STREET NAMES ON A KERB. (*Slegs Blankes*, Europeans Only, Bus Stop, Derby Road, Lorentzville. December 1973. *TJ* 2010, 51). In the next two pictures, the name of the street is painted in black on the kerb. It is hardly visible. Therefore, this is an almost-negligible detail. Nevertheless, the name of the street and the date in the caption provide the photo with its indexical, documentary value. These pieces of *realia*, however, are not the focus of the picture. The most striking feature in the first photo is the less-visible, white-painted sign on the bench, warning people that this is a bench for EUROPEANS ONLY. The bench and the photo denounce apartheid. "Europeans" stands for whites in general, but here the painted sign specifies that they must be of European origins, so to be sure to exclude the coloureds, the Asiatic people and the blacks.

(ASIATICS/COLOURED. *ASIA TE/KLEURLINGE*. Bus Stop, Bree Street, Mary Fitzgerald Square, Newtown. February 1974. *TJ* 2010, 129). A similar image frames another such bench, this time meant for Asiatics only, thus showing the deterministic and essentialistic fragmenting and fracturing of South African society. The bench marks a bus stop in a completely empty place where three massive, cylindrical and ominous cooling towers stand and shoot upwards.

(Protest by members of the Detainees' Parents Support Committee against detentions without trial by the security Police, Lower Park Drive, Parkview. 25 December 1981, *TJ* 2010, 215). A next photo also shows the name of the street written in black capitals along the kerb. It also shows a fairly small, lateral human figure, dwarfed by the vegetation, smaller than plants and signposts, protesting against detentions without trial: one of the legal, violent practices under apartheid. Her token and only poster, asking rhetorical questions, such as "Security Police imprisoned 170+ people. For what? Why?", speaking the Foucaultian language of punishment, is almost insignificant and goes unnoticed in the wider picture, no matter if she is a mother, a sister, a wife, a daughter of a detainee, or simply one sympathetic militant. The date in the caption tells us that it is Christmas day (25 December 1981), this indexical indication explains why the location is in the proximity of a Lutheran church, rather than the Court. But it also speaks of a very peculiar way to celebrate Christmas, alone, on a street corner, with grief in her heart, rather than joy.

(Steven with his *Sight Seeing Bus*, Buxton Street, Doornfontein. 1960. *TJ* 2010, 34). This photo, among a group of children-at-play portraits, shows at first sight an image of material culture in the early days of consumerism, in an urbanised environment. Four children stand in front of a corner shop advertising Coke and Fanta. Some of them are well dressed, while the Steven named in the caption stands there in his dishevelled diapers, holding the string of his apparently brand new, little inflated toy-bus. The toy is in neat contrast with the dark bulk of a street cart with its decrepit and improvised structure and its strange small wheels. The street name on the kerb occupies the lower right angle of the photo, but what risks to pass unnoticed is the poster on the side of the street cart announcing: “Chief Luthuli will address ANTI PASS RALLY on Sunday 31<sup>st</sup> May, at 10 am, at FREEDOM SQUARE.”<sup>12</sup> Thus the photo completely changes perspective: from an image of local colour, children playing in a proletarian urban area, to a socially and racially crucial document of the 60s, when civil and human rights were daily infringed and pass laws were opposed and violently denounced and questioned in South Africa. Freedom Square, now Walter Sisulu Square, is in the heart of Soweto, the black township, notorious for the 1976 police massacre of school children. Thus, children in the photo, looked at nowadays, are particularly meaningful and connect to a future in the past that the photo could not foretell and now can neither be forgotten nor avoided.

In conclusion, all these examples demonstrate how Goldblatt is able to grasp the macroscopic and the microscopic. And in terms of what is at the borders of the visible, he portrays loneliness and emptiness, those absent, those excluded, those marginalised, so that frozen moments of happiness look precarious and strange.

Nev, the protagonist of *Double Negative* selects details that prick his eyes. His vision of the *punctum* might or might not coincide with what pricks us. As has been already said, Goldblatt/Auerbach is a photographer of details. In this way, browsing through the pages of the album, Nev and the reader share the same experience, inevitably paying attention to the same borders of the visible. Hands, feet, shoes, the folded ends of a sheet, the name of a road on the kerb. To Nev this is a kind of *dejà vu*.

Through the examples here provided we notice that the double talk of Goldblatt’s photographs and Vladislavić’s novel show a sociological and architectural concern, in one word we could say their engagement is ethical,

---

<sup>12</sup> “At the ANC annual conference at the end of 1952, there was a changing of the guard—The ANC designated a new, more vigorous, president for a new, more activist, era: Chief Albert Luthuli. [He] had staunchly resisted the policies of the government” (165). “Chief Luthuli had been awarded the Nobel Peace Prize” in 1960 (Mandela 1995, 337).



before being aesthetic. On his part, Nev, the protagonist, after spending some years in London, in exile (Jacobs 2016, 243), to avoid military service, comes back to South Africa for its democratic elections. He has become a photographer now, but he chooses to portray thresholds, liminal spaces, for he only photographs people before their front doors, gates and walls. In this respect, he dissociates himself from the psychogeographers, who provocatively and programmatically wanted to cross thresholds. Nev concludes his narrative recounting a game his father used to play with him. He had to lie down on the back seat of their car with his eyes shut and guess where exactly he was driving to. He was so good at the game that he “had unlearned the art of getting lost” (Vladislavić 2013, 245). What he had learned from that repeated game is the “lucid *derive*,” theorised by Wolman, “where you walk without getting lost.” In the end, Nev, too, is a psychogeographer of the South.

## REFERENCES

- ATWELL, D. 1993. *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- BARTHES, R. 1980. *Camera Lucida*. Trans. by R. Howard. New York: Hill and Wang.
- CONCILIO, C. 2017. "South Africa's New Archives. Literature, Photography and the Digital Humanities." In *Word and Image in Literature and the Visual Arts*, ed. by C. Concilio and M. Festa, 55-81. Milan: Mimesis International.
- COVERLEY, M. 2010. *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials.
- DEBORD, G. 1992. *The Society of the Spectacle*. London: Rebel Press.
- GOLBLATT, D. 2010. *TJ. Johannesburg Photographs 1948-2010*. Rome: Contrasto.
- GRAHAM, J. 2016. "At Home in Johannesburg?: Rethinking Cosmopolitanism through *TJ/Double Negative*, the joint project between David Goldblatt and Ivan Vladislavić." *Ariel*, 47/1-2 (January-April): 193-222, <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/issue/view/2245>. Accessed November 13, 2017.
- GRAHAM, J. 2017. "The Quiet Editor: Ivan Vladislavić and South African Cultural Production." *The Journal of Commonwealth Literature* 52/1: 56-69. Accessed November 13, 2017. DOI: 10.1177/0021989416675017.
- GHOSH, A. 2016. *The Great Derangement*. Chicago: University of Chicago Press.
- JACOBS, J. 2016. "Double Negatives: Exile and Homecoming. Ivan Vladislavić, *Double Negative* and Michiel Heyns, *Lost Ground*." In *Diaspora and Identity in South African Fiction*, 237-258. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal.
- KENTRIDGE, W., HIRSON, D. 2017. *Footnotes for the Panther. Conversations*. Johannesburg: Fourthwall Books.
- MANDELA, N. 1995. *Long Walk to Freedom*. London: Abacus.
- MITCHELL, W.J.T. 1986. *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- O' TOOLE, W.S. 2017. "Uncommon Criticism: Reading Ivan Vladislavić's Collected Work as Art Criticism." *The Journal of Commonwealth Literature*. 52/1: 11-26. Accessed November 13, 2017. DOI: 10.1177/0021989416676865.
- REID, K., GRAHAM, J. 2017. "Introduction to the Symposium: Ivan Vladislavić, Writing Visual Culture, and the Globalization of a South African 'Artworld'." *The Journal of Commonwealth Literature*. 52/1: 3-10. Accessed November 13, 2017. DOI: 10.1177/0021989416683426.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*. London: Penguin.
- VAZQUEZ, D. 2010. *Manuale di psicogeografia*. Cuneo: Nerosubianco.
- VLADISLAVIĆ, I. 2010. *Double Negative*. Rome: Contrasto.
- . 2013. *Double Negative*. Intr. by T. Cole, New York: And Other Stories.
- . 2012. *The Loss Library and Other Unfinished Stories*. Ill. by S. Banerjee. London: Seagull.

MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT  
 POETRY, THOUGHT,  
 AND IMAGE INTERTWINED

El truco preferido de Satán by *Walter Benjamin and Alberto García-Alix*

**ABSTRACT:** This paper proposes an exploration of various points of intersection between poetry, thought and contemporary photography by means of a ‘parallactic’ analysis of the volume *El truco preferido de Satán*, a compilation by Spanish poet Jenaro Talens that features a selection of fragments from Walter Benjamin’s unfinished *magnum opus*, *The Arcades Project*, which have been paired up with photographs by Alberto García-Alix, arguably the most renowned artistic chronicler of the *Movida Madrileña* in the 1980s. The resulting relationship of intermediality and supplementarity is a complex one, with moments of proximity, but also of extraneation. In order to capture these nuances and to elevate the obtained insights to a more general level, the notion of parallax, particularly in one of Slavoj Žižek’s specific formulations, serves as this essay’s methodological framework, as it sets out to understand García-Alix’s photographs as the elusive, spectral, parallactic supplement that discovers what would otherwise remain hidden in Benjamin’s fragments.

**KEYWORDS:** Walter Benjamin, Alberto García-Alix, Slavoj Žižek, Parallax, Contemporary Photography.

The primary focus of this paper gravitates around what can be considered quite an unusual phototext:<sup>1</sup> the volume *El truco preferido de Satán*—“Satan’s favorite trick”—that is, succinctly put, a compilation of fragments from Walter Benjamin’s already fragmentary *The Arcades Project*, his unfinished *magnum opus* in which he contemplates the

---

<sup>1</sup> This paper takes no interest in terminological debates about different modalities of referring to artistic compositions that make use of both text and (photographic) image. Consequently, ‘phototext’ is used (infrequently) in this essay in a broad sense as ‘text that displays photographs, the purpose of which is not purely illustrational.’ It might still be interesting to note, nonetheless, that the collection discussed here is an unusual example of a phototext, insofar as the images have been added by the photographer at a later date and without advice or consent from the author of the literary part (i.e., Benjamin). As such, *El truco preferido de Satán* inscribes itself into what François Brunet has called “photographic involvements with literature,” as opposed to “literary ‘interactions’ with photography, to use Jane Rabb’s excellent term” (2009, 8).

commercial arcades of Paris, as he ventures into a broad variety of discursive directions, areas and themes (cf. Buck-Morss 1989, 8-43; Rolleston 1989, 16-17). The fragments have then been paired up with images by Spanish photographer Alberto García-Alix, chosen by the artist himself in a joint effort with the professor of literature and acclaimed poet Jenaro Talens, who serves as the book's editor (cf. Benjamin, Talens, and García-Alix 2012, esp. 5-11; Talens 2017).

The compilation itself is—at the very first glance—but a translation of the German title *Passagen, Kristalle: Die Axt der Vernunft und des Satans liebster Trick*, published in 2011 as a collection of certain passages from Benjamin's complex and insightful reflections on life in Paris, then selected by Joachim Otte. What is genuinely new about the Spanish edition, then, are two particular circumstances: first, and patently visible, the aforementioned addition of a selection of images by Alberto García-Alix, considered by many the most prominent chronicler of the *Movida Madrileña*, the (rather) hedonistic and (somewhat?) countercultural movement that burst forth in the 1980s in the wake of Franco's death.<sup>2</sup> García-Alix himself stood out as a protagonist of this *movida*, capturing its vicissitudes in numerous portraits, snapshots, street scenes and self-portraits, which has led to him acquiring a veritable cult status. As I have just pointed out, it was García-Alix himself who selected the photographs for this volume together with Jenaro Talens, a professor of literature and poet—as well as an assiduous scholar of Benjamin's thought—who is also the one accountable for what I consider the second remarkable circumstance of the Spanish version: as the editor of the volume, he decided to publish Benjamin's fragments not as philosophy, but as poetry (cf. Benjamin, Talens and García-Alix 2012, 5-11; Talens 2017). And although this decision is subtle and mostly symbolic in its effect (the text was published in a poetry collection instead of a philosophical one, but the text itself, the pure materiality of the letter obviously stays the same), it may be indicative of a specific 'point of access' to Benjamin's text: one informed by 'lyricism', as we might label it, which appreciates the more poetic and suggestive facets of Benjamin's text—its properly aesthetic dimension—, prioritizing a more associative, 'unencumbered' reading over a rigorously

---

<sup>2</sup> While estimations of the actual political scope and impact of the *movida* vary considerably, there is no disagreement about the fact that its cheery, colorful intensity of self-expression is unparalleled in contemporary Spanish cultural history. An excellent example for this are Pedro Almodóvar's early films, which surely rank among the most notorious creations of this movement.

philosophical/intellectual one (which many other scholars of Benjamin's unfinished masterpiece propose).<sup>3</sup>

This mode of reading established for the Spanish edition—a gesture, as we have seen, by Jenaro Talens (the German 'original' makes no such differentiation)—also serves as an inspiration for the exploration this paper proposes, which is to say that the main interest and attention of my analysis is directed towards the interplay between Benjamin's fragments and García-Alix's photographs, the relation of mutuality and complementarity they establish with one another. The key category this examination of *El truco preferido de Satán* hinges on theoretically is the classical one of *perspective*, although I will introduce in the following section the notion of *parallax* as a conceptual device able to capture and express perspectival difference in a nuanced and informed way. To begin with, however, let us have a look at a kind of opening statement by Benjamin that also lends the collection its title, as it alludes to matters of perspective and reflection:

Let two mirrors reflect each other; then Satan plays his favorite trick and opens here in his way (as his partner does in lovers' gazes) the perspective on infinity. Be it now divine, now satanic: Paris has a passion for mirror-like perspectives (2002, 538).

Perspective, it seems, plays a vital part in Benjamin's reflections (cf. for example Buck-Morss 1989, 33 and 287). Hence, before we delve into the interrelations between image and text, it is undoubtedly opportune to have a closer look at the notion of parallax we have just introduced as the main theoretical framework/support for the reading this essay proposes. Although one encounters quite an ample variety of different approaches and methods for exploring phototexts, parallax (and the specific 'mode of seeing' it entrails) is, in my estimation, not only a productive, but also an innovative way of analyzing relations of intermediality and supplementarity in texts that operate on two different levels or through two different perspectives. A dual perspective, as implied by parallax, is

---

<sup>3</sup> Scholarship about and around *The Arcades Project* is very prolific, with a great many publications and contributions examining a very ample spectrum of aspects and topics covered or barely brushed by Benjamin's text. Besides, for instance, Susan Buck-Morss' seminal 'archaeological' study (Buck-Morss 1989) and James Rolleston's inquiry into the role of quotation (Rolleston 1989) we have already alluded to, two more recent noteworthy approaches (among the many available) are those of Winfried Menninghaus and Michael Mack (both 2009, published in the accomplished anthological volume *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*). Menninghaus examines Benjamin's writings in an aesthetic context that concentrates on the notion of *kitsch* (Benjamin famously labeled his project a 'work of *kitsch*,' see 2002, 883), while Mack gives his analysis a more decidedly political spin.

particularly constitutive for phototexts in their reliance on the tangles of signification formed by the two levels, or layers, of text and image.

Parallax, at its most basic, is a phenomenon that can be perceived in the field of optics and particularly in a number of astronomical observations where it designates the apparent displacement of an object (a celestial body) when this object is contemplated from two different positions: while the object itself remains in the exact same location, the observers perceive it as though it moved. The first theorist to extricate the term from this immediate semantic environment and to employ it in a more decidedly epistemological context is Kant, who notes in his *Dreams of a Spirit-Seer*:

Formerly, I viewed human common sense only from the standpoint of my own; now I put myself into the position of a foreign reason outside of myself, and observe my judgments, together with their most secret causes, from the point of view of others. It is true, the comparison of both observations results in *pronounced parallaxes* [emphasis added], but it is the only means of preventing the optical delusion (1900, 85-86).

The conclusion to draw here is, of course, not the platitude that one should always be mindful of the viewpoint of others, but rather that every subjective perspective—my own or that of others—necessarily results in, as Kant puts it, an ‘optical delusion’, so that in order for me to obtain ‘truer’, less distorted insights into the matter I am investigating, I will have to resort to the comparison of the two perspectives, to examining the tension of difference between them. Or, as Kōjin Karatani—who introduced parallax into contemporary thought—puts it succinctly: “to see things neither from [one’s] own viewpoint, nor from the viewpoint of others, but to face the *reality that is exposed through difference* (parallax)” (2003, 3).

Consequently, Karatani has to be credited with the (re)introduction of the notion the parallax into the current philosophical discourse, but it is nonetheless Slavoj Žižek who has contributed most to its ascent and expansion as a philosophical concept and an analytical category (cf. 2004, 2006). In his personal formulation, then, Žižek conceives parallax primarily as a “constantly shifting perspective between two points between which no synthesis or mediation is possible. Thus there is no rapport between the two levels, no shared space—although they are closely connected, [...] they are, as it were, on the opposed sides of a Moebius strip” (2006, 4).

On the basis of this still quite broad definition, Žižek goes on to expand the notion in order to make it suitable for a wider range of contexts and applications. For the present parallactic reading of Benjamin’s fragments

and García-Alix's photographs, one of these evolved definitions proves especially interesting and productive:

The parallax is not symmetrical, composed of two incompatible perspectives on the same X: there is an irreducible asymmetry between the two perspectives, a minimal reflexive twist. We do not have two perspectives, we have a perspective and what eludes it, and the other perspective fills in this void of what we could not see from the first perspective (2006, 29).

This particular Žižekian modality of *parallax* implies a kind of hierarchy: no longer are there two irreconcilable, competing perspectives that together form a symmetrical spiral, but one primary perspective and *what eludes it*. We could then very well decide, of course, that García-Alix's photographs are the main perspective on our X and Benjamin's fragments supplement them—and that, of course, would also be feasible as parallax suggests reciprocity—, but this paper sets out to examine the phototextual compositions of *El truco preferido de Satán* the other way around: to conceive of Alberto García-Alix's photographs as the elusive, spectral, parallaxic supplement that discovers aspects which remains hidden, 'buried' in Benjamin's fragments. As will become apparent in the next section, at times this relation of supplementarity develops in quite a harmonious, congenial way, but on other occasions, it actualizes, challenges or subverts the (explicit, 'tangible') content of Benjamin's fragments. In any case, this new perspective offered by García-Alix's photographs fills in—to quote once again Žižek's words—the “void of what we could not see from the first perspective.”

Three paradigmatic examples have been selected from *El truco preferido de Satán* for the subsequent analysis, in the hope that they may serve as suitable stand-ins able to reveal the overall *modus operandi* at work in the collection. At the same time, the approach this article suggests may prove to be a style of analysis that is at least concomitant (or perhaps even complicit) with the structure and orientation Talens and García-Alix gave their adaptation of Benjamin's thought, which is, as we have seen, that of an associative, free and (even more) non-linear approach to a fraction of the monumental *Arcades Project*.

Our first example returns the motif of mirror, reflection, and gaze we have already encountered in the brief 'opening statement.' As a matter of fact, it is a rather frequent, recurring motif in the entirety of Benjamin's text (cf. Benjamin 2002, 537-542, *passim*), which qualifies this first selection as a suitable and representative point of departure from which to begin our exploration. As a general rule, I have opted to cite the fragments (coupled with their respective images) in full, so as to preserve the integrity and,

frankly, the beauty of Benjamin's formulations.<sup>4</sup> Thus, the following pages on the one hand propose a kind of simulacrum of three of the compositions comprised in *El truco preferido de Satán*, while offering, on the other hand, and more importantly, a parallax reading of the tense relations that arise from the difference between photograph and text, image and letter.

### One

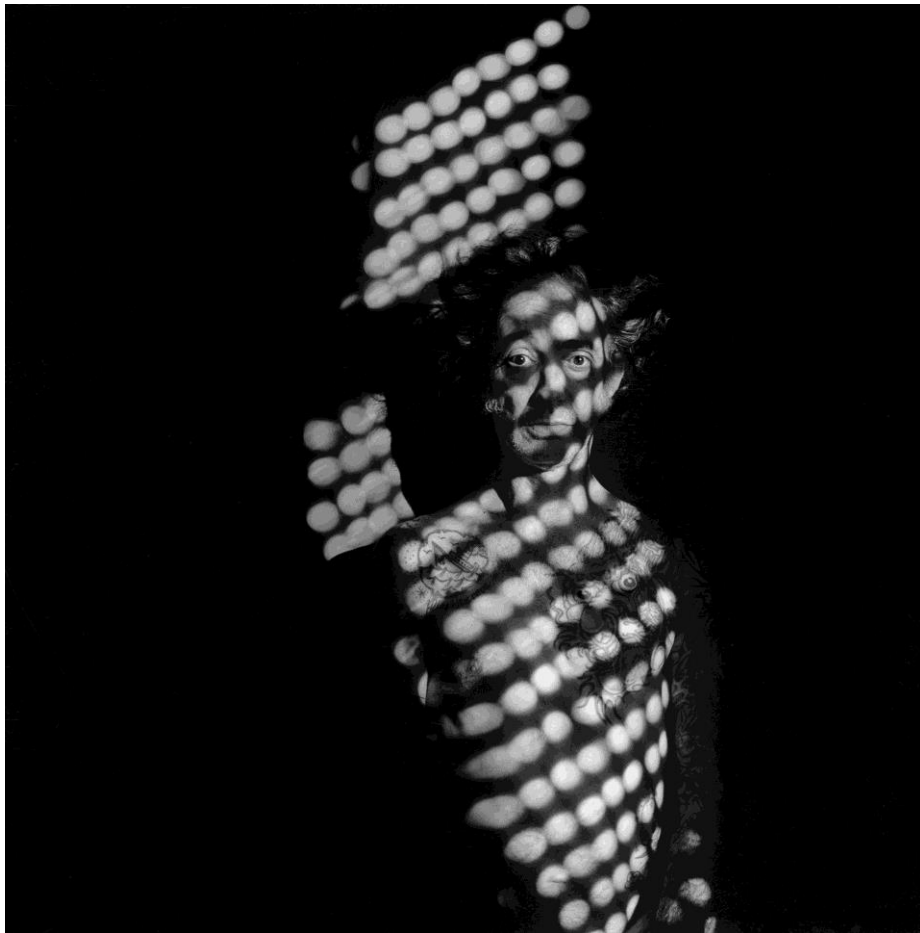


Fig. 1. Benjamin, Talens, García-Alix 2012, 136.

Paris is the city of mirrors. The asphalt of its roadways smooth as glass, and at the entrance to all *bistros* glass partitions. A profusion of windowpanes and mirrors in cafés, so as to make the inside brighter and to give all the tiny nooks and crannies, into which Parisian taverns separate, a pleasing amplitude. Women here look at themselves more than elsewhere, and from this comes the distinctive beauty of the

---

<sup>4</sup> At the risk of stating the obvious, the English versions of all of Benjamin's fragments have been extracted from the accomplished translation by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, published by Harvard University Press in 2002 (Benjamin 2002).



*Parisienne*. Before any man catches sight of her, she already sees herself ten times reflected. But the man, too, sees his own physiognomy flash by. He gains his image more quickly here than elsewhere and also sees himself more quickly merged with this, his image. Even the eyes of passersby are veiled mirrors, and over that wide bed of the Seine, over Paris, the sky is spread out like the crystal mirror hanging over the drab beds in brothels. (Benjamin 2002, 537-538).

The image we see here paired up with our first fragment is a self-portrait of Alberto García-Alix, which supplements Benjamin's musings on gaze, reflection, and self-contemplation in an engaging manner. In a way, we can conceive the reflection in the mirror and the contemplation of one's own body in a photograph as two perspectives that themselves result in a parallax; an observation pointed out by Karatani:

In the mirror, one sees one's own face from the perspective of the other. But in today's context, photography must also be taken into consideration. [...] Although the mirror image can be identified with the perspective of the other, there is still certain complicity with regard to one's own viewpoint. After all, people can see their own image in the mirror as they like, while the photograph looks relentlessly 'objective.' Of course, the photograph itself is an image (optical delusion) as well. What counts then is the 'pronounced parallax' between the mirror image and photographic image. (2003, 2).

García-Alix's image and Benjamin's fragment thus entwine in a parallaxic spiral that evolves over the theme of self-observation, with one supplying thoughts on its 'human side' through detailing the Parisians' curious relationship with mirrors and reflective surfaces in general, while the other illustrates a second possibility of human self-contemplation: through the lens of a camera. Beyond this first differential relationship, we may even encounter in this fragment, albeit in a germinal form, a certain duality that opens up between the human gaze and the 'mechanical gaze' of the lens. At the same time, García-Alix's quiet, even somewhat reticent image distances itself markedly from the text by setting a diverging mood, so to speak, which contrasts with the atmosphere of velocity and over-exposure that Benjamin describes. The idea of over-exposure may then, on the other hand, be present in the numerous little circles of light that cover his body to the point of shrouding it. These might even be seen as visual renditions of the points of impact of the other's gaze, or, and this is an ever broader conjecture, approximate the image of the photographer to that of the thousand-eyed Argus, the mythological creature whose body consists solely of eyes.

*Two*

Fig. 2. Benjamin, Talens, García-Alix 2012, 73.

For the first time in history, with the establishment of department stores, consumers begin to consider themselves a mass. (Earlier it was only scarcity which taught them that.) Hence, the circus-like and theatrical element of commerce is quite extraordinarily heightened. (Benjamin, 2002, 43).

Streets are the dwelling place of the collective. The collective is an eternally wakeful, eternally agitated being that—in the space between the building fronts—lives, experiences, understands, and invents as much as individuals do within the privacy of their own four walls. For this collective, glossy enameled shop signs are a wall decoration as good as, if not better than, an oil painting in the drawing room of a bourgeois; walls with their *‘Défense d’afficher’* are its writing desk, newspaper stands its libraries, mailboxes its bronze busts, benches its bedroom furniture, and the cafe terrace is the balcony from which it looks down on its household. The section of railing where road workers hang their jackets is the vestibule, and the gateway which leads from the row of courtyards out into the open is the long corridor that daunts the bourgeois, being for the courtyards the entry to the chambers of the city. Among

these latter, the arcade was the drawing room. More than anywhere else, the street reveals itself in the arcade as the furnished and familiar interior of the masses. (Benjamin 2002, 423).

The photograph García-Alix and Talens selected to enrich these two fragments —which in turn constitute a genuinely new blend since both of them are located in different sections of Benjamin's actual work<sup>5</sup>—is one that the photographer took on a journey to China (cf. Talens 2017). It establishes an even more striking counterpoint to Benjamin's text, in a gesture we could perhaps refer to as a form of negative supplementation. The brand-new high-rise apartment building stands out in the fog as a solitary monolith, contrasting starkly with the bustling, cheerful scene that Benjamin develops through the comparison of a bourgeois salon to a street scene as the 'home' of the masses. In his description he evokes the dynamism, power, and restlessness of the collective, referring to it as 'eternally wakeful, eternally agitated being' that fills the interstices of the urban scenery with life. García-Alix, on the other hand, in a photo that may well be understood as an actualization of Benjamin's text, shows no 'real' collective whatsoever, merely a massive apartment building—the petrified dwelling of the masses, so to speak—that lacks any signs of actual, social, communal life. He thus conjures up a somber image of gentrification, of pacification of the collective; an impression we can fittingly link to the geographic origin of the photograph. Historically, China has valued the mobilization of the masses very highly, but today many Chinese to some may appear more than ever sedated by the 'joys' and amenities of modern consumerism. The choice to supplement a description of the busy life in the streets of Paris with this sterile, bleak photograph of a Chinese apartment building engulfed in smog might then, in a final step, even be conceived as a commentary on the fluctuations of global power relations, as a historical actualization, a shift from 'the capital of the 19<sup>th</sup> century', as Benjamin famously called Paris, towards a new world order that functions, desires and articulates itself in a fashion that differs considerably from 'the old ways'.

---

<sup>5</sup> This statement must of course be taken *cum grano salis*, as Benjamin's compilation of ideas, quotations, notes, and other textual items was never published in a 'final', definitive form.

### Three



Fig. 3. Benjamin, Talens, García-Alix 2012, 82.

Paris created the type of the *flâneur*. What is remarkable is that it wasn't Rome. And the reason? Does not dreaming itself take the high road in Rome? And isn't that city too full of temples, enclosed squares, national shrines, to be able to enter—with every cobblestone, every shop sign, every step, and every gate-way—into the passerby's dream? The national character of the Italians may also have much to do with this. For it is not the foreigners but they themselves, the Parisians, who have made Paris the promised land of the *flâneur*—'the landscape built of sheer life;' as Hofmannsthal once put it. Landscape—that, in fact, is what Paris becomes for the *flâneur*. Or, more precisely: the city splits for him into its dialectical poles. It opens up to him as a landscape, even as it closes around him as a room.

That anamnestic intoxication in which the *flâneur* goes about the city not only feeds on the sensory data taking shape before his eyes but often possesses itself of abstract knowledge—indeed, of dead facts—as something experienced and lived through. This felt knowledge travels from one person to another, especially by word of mouth. But in the course of the nineteenth century, it was also deposited in an immense literature. Even before Lefeuve, who described Paris '*rue par rue, maison par maison*'; there were numerous works that depicted this storied landscape as backdrop for the dreaming idler. The study of these books constituted a second existence,

already wholly predisposed toward dreaming; and what the *flâneur* learned from them took form and figure during an afternoon walk before the *apéritif*. (Benjamin 2002, 417).

My third and last example revolves around the—supremely Parisian— notion of the *flâneur* that also constitutes a significant part of Benjamin’s musings. The counterpart to the *flâneur*—the object to his subject, if you will—is, of course, the cityscape, the urban environment that acts simultaneously as his ‘medium’ and as the main focus of his attention. García-Alix’s photograph selected to supplement this last fragment does, in fact, show a type of urban environs, although unambiguously discernible as ‘fake,’ with buildings that exist as pure surface, as part of a movie set or a stage decoration. Thus, both in contrast and convergence with Benjamin’s text, García-Alix’s image highlights the superficiality, the planeness—and perhaps, to some extent, also a certain artificiality—with which the *flâneur* is confronted on his promenades through the capital, insofar as he can only capture what is on the outside of the architectural and urbanistic tapestry that makes up a city: it becomes a “storied landscape,” a mere “*backdrop* (emphasis added) for the dreaming idler.” The idea of vitality evoked by Benjamin through the words of Hugo von Hofmannsthal (“sheer life”), nevertheless, is already lost in García-Alix’s image, insinuating perhaps the increasing difficulty of really connecting to an urban setting, of immersing oneself in the complex tangle of city life. (Charles Lefeuvre, in a way *the proto-flâneur*, still had the chance to get to know the residents and neighbors who actually inhabited the spaces he so meticulously registered;<sup>6</sup> something that presumably had become already very difficult by the time of Benjamin’s observations).

If we extend this initial observation towards a more critical vantage point, we can even read the photo as an actualization, similar to the one identified in the previous example, that highlights how the centers of the great European metropolises—and in particular, in our present context, Paris—have been increasingly subjected to different forms of gentrification, which may also include ‘touristification’ and ‘museification’; developments that preserve the beautiful outer shell of a city, but that void it of its human activity, of its life.<sup>7</sup> If we thus conceive the *flâneur* as a kind

<sup>6</sup> Cf. in this regard for example the first (or, in actuality, one of the other four) tome(s) of Lefeuvre’s multi-volume work *Histoire de Paris, rue par rue, maison par maison*: a fascinating, incredibly detailed register of each and every house, building and structure in Paris in the 1870s and 1880s; that is, at the beginning of what is commonly dubbed the *Belle Époque* (see Lefeuvre 1875).

<sup>7</sup> If you allow me a brief digression into the spheres of contemporary French literature: Patrick Modiano’s latest works give an excellent account of precisely this feeling of

of forerunner of the *tourist*—both certainly share the passion of wandering around and simply perceiving their environments, but, arguably, add little to the actual life of an urban space (cf. Urry and Larsen 2011, 97-118)—we can see how García-Alix's photograph (showing us a cityscape composed of mock buildings that are beautiful to look at, but devoid of any life) lends Benjamin's text a critical and very contemporary spin.

## REFERENCES

- BENJAMIN, W. 2002. *The Arcades Project*. Trans. by H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- BENJAMIN, W., TALENS, J., GARCÍA-ALIX, A. 2012. *El truco preferido de Satán*. Madrid: Salto de Página.
- BRUNET, F. 2009. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books.
- BUCK-MORSS, S. 1989. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- KANT, I. 1900. *Dreams of a Spirit-Seer Illustrated by Dreams of Metaphysics*. London: Swan Sonnenschein.
- KARATANI, K. 2003. *Transcritique: On Kant and Marx*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- LEFEUVE, C. 1875. *Histoire de Paris, rue par rue, maison par maison*. Vol. 1. Paris: Reinwald et Cie. (*Gallica* digital facsimile).
- MACK, M. 2009. "Modernity as an Unfinished Project: Benjamin and Political Romanticism." In A. Benjamin, C. Rice (eds.). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, 59-75. Melbourne: re.press.
- MENNINGHAUS, W. 2009. "On the 'Vital Significance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste.'" In A. Benjamin, C. Rice (eds.). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, 39-57. Melbourne: re.press.
- ROLLESTON, J.L. 1989. "The Politics of Quotation: Walter Benjamin's Arcades Projects." *PMLA* 104/1: 13-27.
- TALENS, J. 2017. Conversation with the author (September 21, 2017).
- URRY, J., LARSEN, A. 2011. *The Tourist Gaze 3.0*. Los Angeles: Sage.
- ŽIŽEK, S. 2004. "The Parallax View." *New Left Review* 25: 121-134.
- . 2006. *The Parallax View*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

---

estrangement and failure to identify with an urban environment once considered to be a warm, authentic and bustling 'home.'

# PERCORSI

## BORDERS OF THE VISIBLE

Photographs, Narrative,  
and Metanarrative





ELISA BRICCO

**OLTRE L'INTERSEMIOSI***Forme fototestuali brevi e narrazione ibrida*

**ABSTRACT:** The mini-phototext is a hybrid genre that has only recently caught critical attention. At the confluence between the narration and the description, between fiction and reality, the mini-phototext is a pervasive creative practice in the artistic field and it is less present in the literary one. Through the analysis of some artistic examples—Jean Le Gac, Christian Boltanski and Paul-Louis Léger—and literary examples—Christian Garcin and Jérôme Game—I will investigate the forms and dynamics of authorial communication which often comes out of the book and expands into a widespread mediality.

**KEYWORDS:** Mini-Phototext, Literary Device, Intermediality, Jérôme Game-Christian Garcin.

Sempre più frequentemente, la modernità letteraria francese ha integrato nella narrazione immagini fotografiche, sia reali sia evocate, e la scrittura artistica contemporanea è ormai pervasa dalle fotografie (Bricco 2015). La funzione della fotografia nel testo può limitarsi all'illustrazione ma concorre anche, e soprattutto, alla generazione della narrazione, attesta la veridicità delle storie raccontate e garantisce la ricerca personale dell'autore di un passato dimenticato e/o traumatico (Méaux 2006).

In questo studio mi soffermerò su una forma particolare di fototesto narrativo, quello breve, mini o micro. Si tratta di dispositivi formati da brevi porzioni testuali accompagnate da fotografie ed eventualmente da elementi paratestuali che ne completano la composizione e la comunicazione. I dispositivi che prenderò in esame dimostrano la grande flessibilità di queste forme narrative. Illustrerò dapprima due esperienze di esponenti della *Narrative art* degli anni Settanta, dove il mini-fototesto concorre alla composizione di una narrazione che si compie a livello del volume completo nel quale è inserito. Passerò poi all'analisi di dispositivi mini-fototestuali narrativi indipendenti ognuno dei quali costituisce una vera e propria storia compiuta. Infine, l'ultimo esempio che presenterò costituisce una sorta di travalicamento del dispositivo fototestuale, perché mette in atto l'incarnazione della fotografia da parte del testo e supera quindi l'intersemiosi.

## Il fototesto come dispositivo

Il dispositivo narrativo fototestuale si presta a una riflessione plurima, riguardante da un lato la funzione dell'immagine all'interno della diegesi e, dall'altro, quella della ricezione in relazione allo speciale regime scopico messo in atto dalla dialettica di immagini e testo: "Il fototesto è dunque lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, persino all'interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito" (Cometa 2017, 73).

Nell'ambito della ricerca sulle dinamiche di sviluppo della visualità nei testi, l'analisi si rivela sempre ricca di spunti, soprattutto per quanto riguarda il ruolo del lettore-spettatore. Infatti, l'attività di ricezione è sollecitata dalla presenza di due sistemi semiotici che convergono nell'oggetto della sua attenzione; e si tratta di regimi scopici intimamente legati ai sistemi mediali nei quali si sviluppano, che prevedono diverse azioni, quella del vedere e quella dell'interpretare, che sollecitano nel lettore/osservatore attività plurime e composite per penetrare a fondo il senso del fototesto. A questo proposito la critica francese Danièle Méaux individua una tripla relazione intersemiotica alla base della ricezione dei fototesti: "la relation 'horizontale' des mots les uns avec les autres, la relation 'horizontale' du texte avec les images (et des images avec le texte), enfin la relation 'verticale' convergente du texte et des photographies avec un même univers diégétique dont la cohérence est à trouver" (Méaux 2015b, 237-238).

Nella sua analisi, la critica francese prende in esame una specifica tipologia di fototesti ascrivibili alla *Narrative art* che si è sviluppata negli anni '60 e '70, e che alcuni artisti francesi, come Jean le Gac (1979, 1998) e Christian Boltanski (1972), hanno continuato a utilizzare nei loro lavori più recenti. Si tratta di opere nelle quali la fotografia, dell'autore o meno, è accompagnata da brevi testi spesso manoscritti, che diventano vere e proprie didascalie narrative e contribuiscono a sviluppare un racconto bio/autobiografico. Questi fototesti d'artista si distinguono dalle forme letterarie corrispondenti, soprattutto per la brevità dell'apparato testuale rispetto a quello fotografico, brevità che mina la possibilità di costruire degli spazi diegetici rassicuranti perché ben sviluppati e autoconsistenti. Ad esempio, Méaux rileva che, in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès* di Le Gac, il ruolo del lettore è fondamentale nella costruzione del significato, perché le brevi porzioni testuali, situate sotto le fotografie come didascalie, non contengono informazioni sufficienti per mettere in moto la narrazione e anche le fotografie non sono abbastanza chiare e complete. Ma Le Gac gioca proprio con la mancanza di punti di riferimento e costruisce

deliberatamente una comunicazione sibillina con il lettore, informandolo ad esempio che l'oggetto della narrazione si trovava fuori dall'inquadratura al momento dello scatto fotografico o che quel che si vede non corrisponde alla verità. Egli separa così il mondo reale dal finzionale e annulla la funzione referenziale delle immagini; il suo fototesto è quindi zoppo, incompleto, problematico e aporetico e, mettendo a distanza il lettore, gli impedisce ogni sospensione dell'incredulità e quindi ogni entrata nel "fictional world" di cui parla Thomas Pavel (1988).

### Forme fototestuali brevi

I fototesti di Le Gac e Boltanski presentano porzioni testuali limitate, dei microtesti, che pur accompagnate dalle fotografie non arrivano a raccontare storie, a diventare delle mini-finzioni. I libri che li ospitano invece, costituiscono degli insiemi ben più vasti dove si sviluppa una narrazione prolungata nella dinamica globale delle relazioni tra sequenze di foto e di didascalie.

Il fenomeno foto-letterario sul quale mi soffermerò nel prosieguo di questo studio concerne opere che potremmo definire "micro-fototestuali" (Bricco 2017), nelle quali ogni fotografia è accompagnata da un testo e, eventualmente, da un titolo, il tutto formando un dispositivo autonomo. Situati in una zona interstiziale tra le forme letterarie brevi e la mini-narrazione, questi fototesti mettono in gioco strategie di significazione intermediale proprie al genere semiotico misto formato da testo e immagine. Le relazioni tra i diversi elementi del dispositivo mirano a creare cortocircuiti di senso, aperture diegetiche e visioni potenziate. La composizione dei dispositivi micro-fototestuali può dar luogo a forme narrative di tipo finzionale, come si può evincere dall'esempio seguente, nel quale il dispositivo emblematico (Cometa 2016, 93-94) costituito da titolo, immagine e testo, concorre a formare una piccola storia:

## Traces



Des années plus tard, son odeur l'assiégeait encore au moment du coucher. Il s'entortillait alors dans les draps et soupirait de désir. (Garcin and Devresse, 2016).

In questa 'minifiction' di Christian Garcin, la relazione tra i tre elementi del fototesto si sviluppa su tre piani e la costruzione del significato avviene in maniera consequenziale, da un livello all'altro, dal titolo all'immagine e al testo. Dapprima il lettore è indotto a trovare la relazione tra il paratesto e l'immagine, dove la ringhiera ha lasciato una traccia sul ramo che l'ha attraversata; poi tra questi due elementi e il testo seguente. Il titolo si riferisce a un elemento del racconto, la traccia lasciata sulle lenzuola dall'amante perduta, ma la relazione tra l'immagine e il testo è più labile e può essere individuata nell'evocazione della relazione sessuale, suggerita dalla forma della traccia sul ramo. In questo esempio, la retorica del fototesto mima quella dell'emblematica medievale dove tutti gli elementi assemblati concorrono alla creazione del significato, e al racconto di una storia. Naturalmente, la storia in questione è minima, ma comprende gli elementi narrativi che consentono di creare uno spazio diegetico: il riferimento temporale, quello al soggetto dell'azione, la menzione di azioni passate e delle loro conseguenze nel presente, l'azione attuale e il luogo nel quale essa si svolge.<sup>1</sup> Lo sforzo interpretativo del lettore è massimo perché

<sup>1</sup> Secondo Gérard Genette, basta un'azione per costruire una storia: "Pour moi, dès qu'il y a acte ou événement, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation, passage d'un

egli deve trovare i nessi tra le poche parole e l'immagine, la cui inquadratura fornisce la visione di una porzione minima ed essenziale della realtà.

Il micro-fototesto di Christian Garcin fa parte di una serie di cinquantanove esemplari che lo scrittore francese ha elaborato a partire dalle fotografie di Patrick Devresse,<sup>2</sup> e che sono stati pubblicati in rete sul sito *remue.net* durante un anno circa, dal 9 aprile 2015 al 23 maggio 2016, a cadenza settimanale con il titolo di *Mini-fictions*.

Questa forma di collaborazione tra scrittori e fotografi è molto diffusa nell'edizione francese contemporanea, le collane di testi scritti a partire da fotografie più o meno celebri sono molteplici.<sup>3</sup> In questo ambito i micro-fototesti sono comunque generalmente assenti, gli editori preferiscono pubblicare narrazioni più estese, racconti, novelle e romanzi nei quali le relazioni tra testo e fotografie ricalcano quelle citate sopra: motore della storia, descrizione di luoghi e persone, allargamento del significato del racconto.

### Micro-fototesti artistici

In questo contesto, alcune opere presentano una profonda messa in discussione delle strutture narrative del genere, si tratta di forme fototestuali "self-collaborative" (Stafford 2010, 6) ovvero di opere di autori che sono anche fotografi, e che possiamo considerare forme di scrittura sperimentali perché interrogano a fondo le possibilità della narrazione intersemiotica utilizzando il testo poetico.

Il primo esempio che presentiamo è costituito da un piccolo volume (14.5 x 16.5 cm) del fotografo Paul-Louis Léger dal titolo *Les Miracles du Révérend Paul Jackson*. Si tratta di un libretto che contiene venti fototesti: ogni doppia pagina presenta a sinistra il testo e a destra la fotografia in bianco e nero che lo illustra, o meglio che lo mette in scena. Il volume è introdotto da un testo liminale, *Prémices*, che stabilisce un vero e proprio patto di lettura mirando a dare veridicità all'impresa agiografica dell'autore: "Hélas, contrairement à d'autres figures religieuses dont livres,

---

état antérieur à un état ultérieur et résultant. « Je marche » suppose (et s'oppose à) un état de départ et un état d'arrivée" (1983, 14).

<sup>2</sup> Ringrazio Patrick Devresse per avermi gentilmente fornito l'immagine originale.

<sup>3</sup> Case editrici come Le Chemin de fer o Flohic, hanno dedicato gran parte del loro catalogo alla pubblicazione di opere scaturite dalla collaborazione tra due artisti, prevedendo l'illustrazione di un testo oppure la scrittura di un testo a partire da immagini.

peintures ou témoignages attestent de l'existence, les prodiges du révérend thaumaturge sont passés totalement inaperçus. Il est grand temps de réhabiliter le révérend Jackson" (5). Così, le fotografie costituiranno le prove irrefutabili della santità del protagonista e i testi permetteranno di esplicitare il contesto e gli elementi fondamentali della sua attività miracolosa. Ogni dispositivo presenta un titolo che menziona il miracolo nelle sue componenti essenziali, un breve testo (da due a dieci versi) che ne descrive lo svolgimento e ne fornisce le coordinate spazio-temporali, e una notazione a piè di pagina che menziona la data e il luogo in cui si è svolto il miracolo, insieme all'indicazione dell'istituzione museale o della collezione privata, dove è conservata la fotografia che immortalava il miracolo. Il carattere ludico dell'opera è esplicito sin dalle prime pagine: i testi presentano i miracoli sotto una falsa forma poetica e l'ironia delle cronache non sfugge al lettore, ironia che si riverbera nelle immagini e in tutti gli elementi paratestuali. L'autore fa largo uso delle opportunità della tecnologia digitale per la manipolazione delle fotografie e costruisce degli auto-ritratti nei quali appare, sempre coperto solo da un semplice lenzuolo sui fianchi, nel momento culmine del miracolo.<sup>4</sup>

"Le miracle de la lune" presenta alcune caratteristiche comuni a tutti i fototesti del volume. L'attenzione del lettore è naturalmente attratta dapprima dall'immagine dove il reverendo Jackson-Paul-Louis Léger si trova in compagnia di due fenicotteri, in una posizione che mima il profilo naturale dei due animali e che produce una sorta di trinità *sui generis*. I personaggi formano un terzetto che rivela un'attenta composizione: i fenicotteri si ergono su due piedistalli e il loro capo è circondato da una sorta di palla che potrebbe richiamare i caschi di astronauti *ante litteram*. Per il lettore italiano questa immagine non può che evocare il viaggio di Astolfo sulla luna alla ricerca del senno dell'amico Orlando (Ariosto 1532), mentre un lettore francese potrà riconoscervi Dyrcona, l'eroe che Cyrano de Bergerac (1650) fa viaggiare sulla luna alla ricerca di possibili forme di vita. Il testo, diviso in due strofe, espone all'inizio il contesto del miracolo fornendo la data del viaggio e la destinazione; il resto della prima strofa evoca le atmosfere e i toponimi lunari: "Il visitait la mer de la Tranquillité, celle des Vapeurs, le cratère de Tycho Brahé et enfin celui de Copernic", e si chiude sul ritorno del viaggiatore a mani vuote. In questo breve testo si giustappongono riferimenti culturali diversi, che possono sollecitare il lettore: nella descrizione dell'ambiente lunare visitato da Jackson, si fa menzione dei più importanti astronomi che hanno elaborato visioni

---

<sup>4</sup> Sul sito dell'editore si trovano le fotografie prese in esame in queste pagine: <http://www.becair.com/livre/les-miracles-du-reverend-paul-jackson/>. Consultato il 7.04.2018.

diverse del sistema solare, il polacco Nicolò Copernico (1473-1543) padre del sistema eliocentrico e il danese Tycho Brahe (1546-1601), che rimarrà legato a una visione essenzialmente geocentrica dell'universo. E ancora, il racconto evoca la ricerca di qualcosa che non è trovato, come nel poema ariostesco e nell'opera di Cyrano de Bergerac.

La seconda strofa funziona come un contrappunto al racconto precedente, perché ci fa ritornare all'epoca contemporanea con il riferimento alla prima vera esperienza umana sulla luna. La fantasia e la realtà si trovano mescolate nel gioco del racconto e la menzione dei giorni che separano il viaggio sulla luna di Jackson da quello di Jury Gagarine aggiunge un effetto comico al tutto, non foss'altro per il numero utilizzato, 9.999.

Dal punto di vista del funzionamento del dispositivo, la fotografia illustra quel che è raccontato, con l'aggiunta di qualche dettaglio che contribuisce a sollecitare le inferenze del lettore perché l'immagine della terra sullo sfondo può rievocare le parole del poema ariostesco: "Quivi ebbe Astolfo doppia meraviglia: / che quel paese appresso era sì grande, / il quale a un picciol tondo rassomiglia / a noi che lo miriam da queste bande; / e ch'aguzzar conviengli ambe le ciglia, / s'indi la terra e 'l mar ch'intorno spande, / discernere vuol" (XXXIV, 71, vv. 1-7).

La didascalia riprende la data indicata inizialmente e specifica il luogo in cui è stata scattata la fotografia, aggiungendo un gioco di parole finale: "Paul Jackson le 6 mars 1942 au cratère Copernic, Lune, Courtesy of John Courtesy", dove la ripetizione appone un suggello ironico al dispositivo. Paul-Louis Léger conduce il lettore attraverso il percorso del reverendo Jackson costruendo un fototesto evocativo a più livelli: la dinamica tra testo e immagine e l'ironia che ne scaturisce contribuiscono ad aumentare le possibili interpretazioni.

Lo stesso meccanismo si trova nell'esempio seguente, in cui i riferimenti scientifici sono accostati addirittura al *gossip* più banale.

«Miracle de l'Espace-Temps»

Le 6 mars 1913, le révérend Jackson passait à travers le temps  
et ne réapparut qu'une semaine plus tôt. (12).

In questo brevissimo mini-fotoracconto, l'autore ricorre al non-sense. Il reverendo Jackson appare al centro di un'immagine ottica psichedelica che provoca un'illusione di movimento in chi la guarda.<sup>5</sup> Il movimento

<sup>5</sup> L'immagine usata da Léger è una variazione di quella "creata nel 1957 dal neuroscienziato Donald MacKay del King's College di Londra. Concentrando lo sguardo

suggerito nel testo, quello che porta il reverendo a ritroso nel tempo, assume connotazioni paradossali e anche comiche nella didascalia finale. Infatti, oltre alle già evocate informazioni sulle circostanze spazio-temporali dello svolgimento del miracolo, si apprende che la fotografia in questione è parte della collezione “des sœurs Bogdanoff”. Igor et Grichka Bogdanoff sono due gemelli famosi in Francia per la loro vita alquanto bizzarra. I due sono conosciuti come conduttori e produttori televisivi e come saggisti nell’ambito della divulgazione scientifica, della cosmologia e della fantascienza, tutti campi del sapere che ben si accostano al viaggio spazio-temporale del protagonista. Un’ultima notazione ironica è individuabile nell’uso della designazione di “sœurs” per i due gemelli, che presenta un chiaro riferimento e un giudizio sul loro uso della chirurgia e di altre pratiche estetiche per contrastare l’invecchiamento del viso, che ne hanno completamente trasformato i connotati. Risulta chiara così la maniera in cui i dispositivi fototestuali di Paul-Louis Léger costruiscono una rete di significati mescolando le epoche, i campi del sapere e della vita quotidiana anche banali.

I venti fotomontaggi che si susseguono nel libretto compongono una sorta di enciclopedia del miracolo, ricca di riferimenti che incitano il lettore a percepire le deviazioni del significato, gli scarti dei racconti, a leggere attraverso le parole con l’aiuto delle immagini. E per comprendere appieno il gioco alla base della composizione dell’opera è utile leggere un’intervista all’autore presente sul sito dell’editore Le Bec en l’air. In “Trois questions à... Paul-Louis Léger” (2014) l’autore propone un patto di lettura alternativo a quello presente nel volume perché adotta l’artificio del manoscritto ritrovato: “Il y a quelques années, en farfouillant sur le site du Boncoin, je découvre un album de photographies anciennes qui, malgré sa couverture de cuir toute râpée, me semble en bon état. Les vieilles photographies ont l’air amusant. J’achète le recueil et quelques jours plus tard il m’est livré.” Così, dal racconto dell’acquisto casuale di un libro con fotografie, l’autore passa a quello della ricerca delle informazioni effettuata, per terminare con la menzione della tecnica usata per realizzare le immagini, che non sono fotomontaggi, bensì veri scatti presi sul vivo: “j’ai attentivement observé les images et je peux affirmer avec certitude que ce ne sont pas des photomontages ! La technique de l’époque ne permettait

---

sul centro dell’immagine si ha la sensazione di un movimento nelle zone più esterne dello schema. Secondo uno studio condotto dal Barrow Neurological Institute dell’Arizona, l’illusione del movimento è creata da micromovimenti oculari chiamati microsaccadi che hanno luogo durante l’osservazione dell’immagine: l’occhio umano ne compie fino a 500 al secondo”. <https://www.focus.it/scienza/scienze/illusioni-ottiche-in-movimento-281121-1610> Pagina consultata l’1.11.17.



pas d'arriver à ce niveau de précision. Nous sommes bien devant de véritables photographies de miracles, sans doute les toutes premières découvertes à ce jour.” La presenza dell'intervista all'autore sul sito contribuisce ad aumentare lo spazio testuale e il lettore curioso, o il frequentatore del sito, può fruire in questo modo di informazioni aggiuntive sul libro. Questa strategia editoriale, costruita e trasmessa con i mezzi della comunicazione telematica, mira a imbrogliare le carte della ricezione del libro negandone la paternità autoriale, arricchisce il dispositivo fototestuale e ne amplia i significati oltre il libro.

### Micro-fototesti in absentia

Una strategia simile si rileva anche nell'operazione editoriale e divulgativa di Jérôme Game, scrittore e performer francese, molto attivo nell'ambito della poesia sonora e dell'elaborazione di opere intermediali, ad esempio i *ciné-poèmes* dove la parola è accompagnata da sequenze di video-immagini. Prenderò in esame *Développements* una raccolta di brevi *photo-poèmes*, che fa parte di un insieme eterogeneo di opere intermediali.

Il volumetto *Développements – Sviluppi* – è composto da quarantanove istantanee testuali, quadrate o rettangolari, che appaiono al centro della pagina bianca, o sono disposte in sequenze di due, tre, quattro testi per pagina.

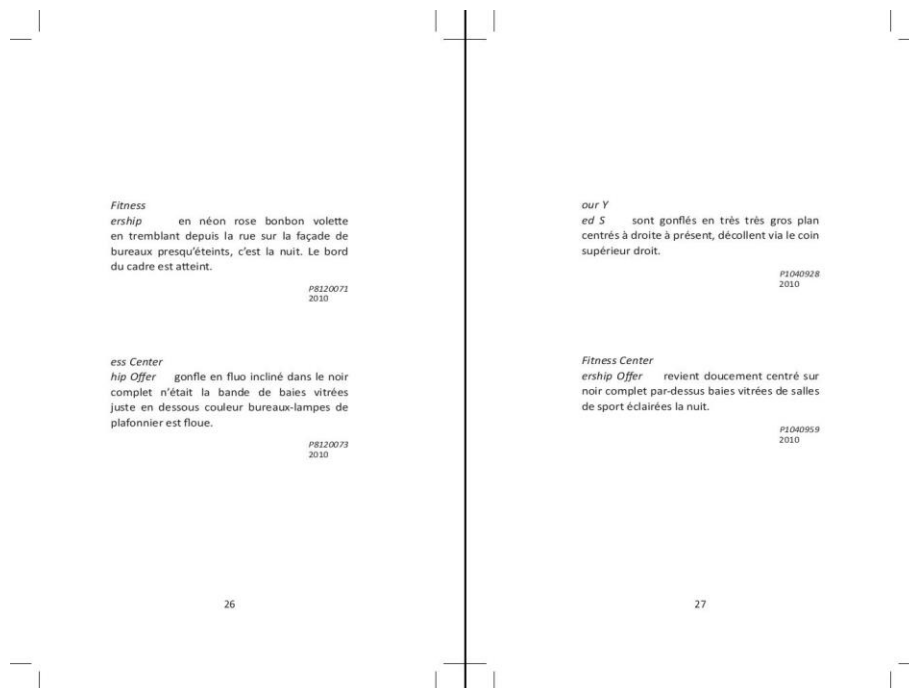


Fig.1. Game 2015, 26-27.

L'autore<sup>6</sup> fa precedere questa esposizione fotografica particolare da un testo che ne traccia le grandi linee del progredire e del funzionamento e indica il percorso da intraprendere nella lettura. Egli spiega che i “blocs-texte en prose – ou quand le texte fait image, et la lecture fait voir” (9) compongono la prima parte di una mostra di Benjamin C., protagonista del futuro racconto *Salle d'embarquement*. La composizione dell'esposizione dei blocchi di testo dà inizio a una profonda messa in discussione dei meccanismi del dispositivo fototestuale, perché in questo caso l'immagine dell'opera si riduce alla sua forma e alla sua presenza sulla pagina, mentre l'azione del vedere è affidata all'atto della lettura/interpretazione. In pratica, Game mette in crisi l'assunto base del dispositivo fotoletterario, ovvero, che la convergenza tra due media e tra due sistemi semiotici crei un unicum. Così facendo, egli interroga altresì la relazione tra testo e racconto che, come spiega Bernard Guelton, non sono sovrapponibili nell'ambito della finzione letteraria: “tous les textes n'étant pas des récits, loin s'en faut, il faut alors distinguer les supports des formes de communication, c'est-à-dire le porteur matériel de l'information, de la forme donnée à cette information. Si texte et image sont à la fois des supports et des formes de communication, le récit est, quant à lui, uniquement une forme de communication” (Guelton 2013, 13). Nel nostro caso, il testo diventa supporto visuale e forma di comunicazione insieme; resta da scoprire se esso è anche in grado di formare un racconto oppure se la sua consistenza è unicamente documentaria.

Proseguendo nella sua introduzione, Game specifica che l'autore degli *Sviluppi* ha proceduto con un'ibridazione dello spazio artistico e di quello narrativo, e che i testi dicono il «mouvement du monde»: concorrono cioè alla realizzazione di un universo composto di luoghi, persone, parole, frasi, in una struttura che utilizza le tecniche della composizione fotografica assimilate a quelle della narrazione: “un zoom se crée, des liens, des tunnels entre lire et voir. Le monde se défamiliarise et se recompose par la vue -vue-en-mots, discours-indirect-livre les choses – mise à nu de leurs puissances.” Il mix intermediale è completo.

Ma vediamo da vicino come funzionano i cliché del libro. I primi scatti hanno una funzione assolutamente documentale: i testi illustrano una situazione, rappresentano una scena, la descrivono come delle vere e proprie *ekphrasis*.

---

<sup>6</sup> Ringrazio J. Game per avermi fornito le immagini del volume per riprodurlo al meglio.

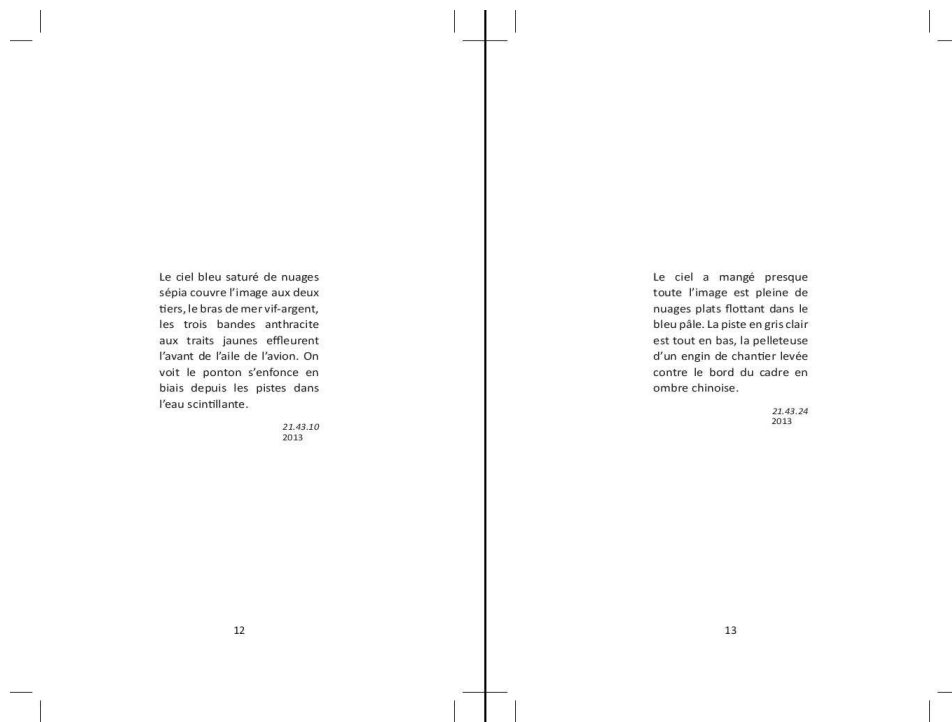


Fig. 2. Game 2015, 12-13.

Il lettore può riconoscere il luogo, un aeroporto dove potrà svolgersi un'azione. Il testo fornisce soltanto la descrizione di una porzione di quel luogo in un ristretto spazio temporale, il clic di una macchina fotografica. Le forme verbali al presente dell'indicativo e il soggetto impersonale legato al verbo vedere tendono a isolare la situazione da un qualsiasi contesto più allargato e a sottolineare il mero ruolo espositivo degli scatti.

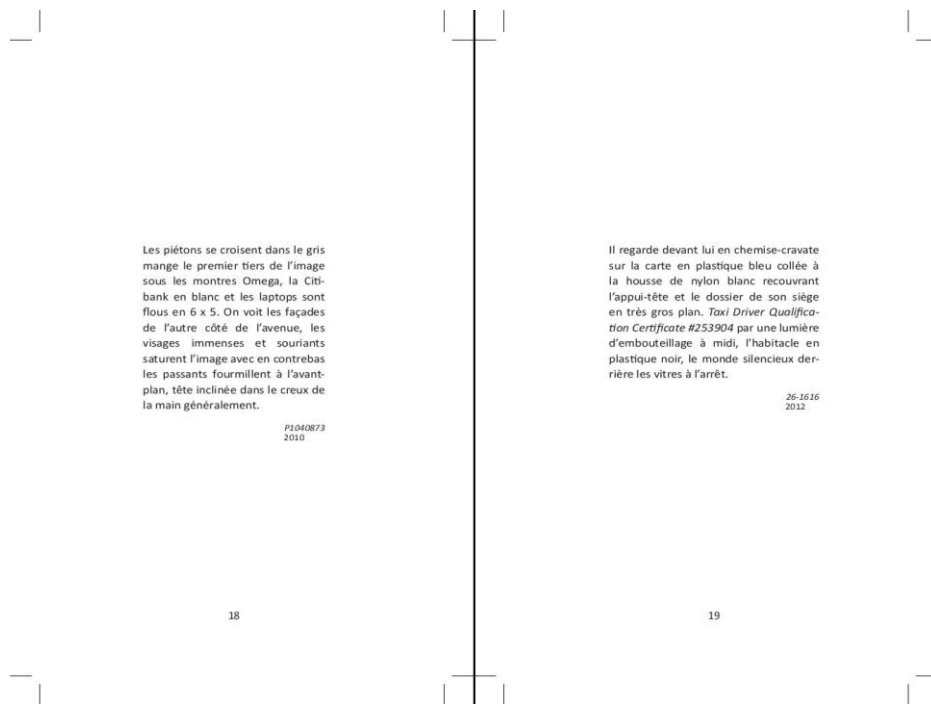


Fig. 3. Game 2015, 18-19.

Proseguendo la lettura, si continua a seguire la visione di una realtà esterna, mutata però, siamo passati dall'aeroporto all'interno di un taxi che evidentemente conduce un passeggero ("il regarde") verso il centro città. La strada è animata, le persone e un paesaggio riconoscibile hanno fatto la loro comparsa sulla scena. La giustapposizione dei cliché in sequenza costituisce anche un tentativo di raccontare una storia, quella del tragitto del personaggio verso la città che, per quanto impersonale e priva di intreccio, il lettore segue attraverso le azioni e le visioni del protagonista. In seguito, una sequenza di quattro testi ci porta all'interno della città percepita dal finestrino del taxi, la frammentazione di un'insegna luminosa può voler rendere conto della visione parcellizzata che si può avere dall'interno di un'auto in coda al semaforo. Da un testo all'altro seguiamo il viaggiatore che penetra nella città in direzione della sua destinazione, e ci rendiamo anche conto della vanità del tentativo di trovare un filo narrativo che colleghi i testi tra loro, e che la ricerca di una storia è piuttosto una nostra esigenza, una reazione inconscia di lettori. L'esposizione virtuale, che ci presenta la sequenza dei brevi fototesti, destabilizza le abitudini della lettura perché ci costringe alla visualizzazione delle descrizioni, negando al tempo stesso la loro essenza di *ekphrasis*. Proseguendo con la visione/lettura delle immagini testuali, a poco a poco ne riconosciamo l'essenza e la consistenza di scampoli di realtà, sottratti al trascorrere

inesorabile del tempo. Il testo ci invita poi a seguire i movimenti di un fittizio obiettivo fotografico che si sofferma su un quartiere dormitorio, poi zuma progressivamente in avanti e rivela dettagli sempre più precisi fino a mettere a fuoco una donna che piega la biancheria davanti a una finestra; finché l'angolo dell'inquadratura si allarga di nuovo e si fissa su un'altra porzione della facciata dei palazzi. L'autore menziona spesso i movimenti dell'apparecchio fotografico per descrivere inquadrature allargate o ristrette, e il lettore segue questi movimenti e immagina, visualizza secondo la sua personale esperienza, i luoghi e le persone, i movimenti e i percorsi.

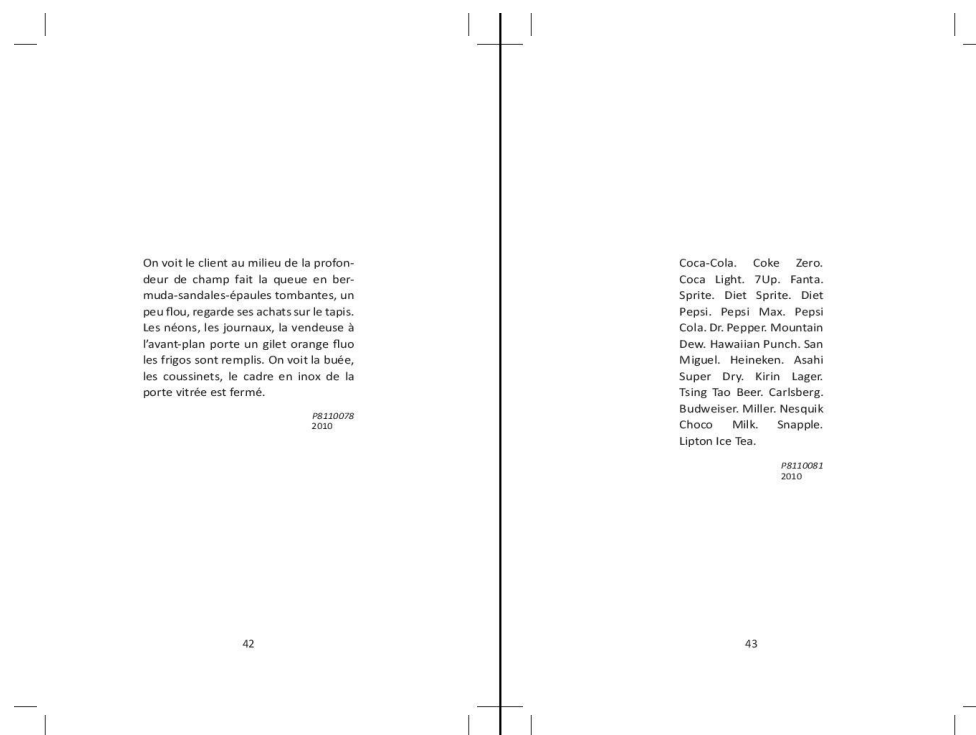


Fig. 4. Game 2015, 42-43.

Verso la fine del tragitto e del testo entriamo addirittura in un supermercato: da una parte seguiamo i movimenti di un cliente e nella pagina a fronte leggiamo la lista delle bevande verosimilmente presenti su uno scaffale o dentro a un frigorifero. La presa diretta con la realtà è totale e, riprendendo il filo dell'esposizione-racconto, possiamo ritracciarvi un cammino realistico comune: se il testo non ci ha raccontato una storia, il libro ci ha comunque mostrato briciole di una quotidianità che possiamo condividere, si è fatto specchio e registratore di immagini come la più tradizionale ricerca fotografica.

## Una costellazione intermediale

Sia Jérôme Game sia Paul-Louis Léger dimostrano di attuare un'intensa ricerca nella creazione di mini-fototesti narrativi, ne interrogano la forma e sperimentano nuovi esiti. Una delle caratteristiche del loro lavoro è l'apertura della creazione e soprattutto della comunicazione autoriale verso l'esterno con l'uso anche delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Questa loro attività, soprattutto quella di Game, può dare luogo a una vera e propria "costellazione intermediale",<sup>7</sup> composta da una serie di versioni inter- trans- e multimediali dello stesso tema o oggetto. L'operazione artistico-letteraria che Jérôme Game ha costruito intorno ai suoi micro-fototesti si avvicina al concetto di costellazione intermediale (Sayre 2006: 121) per la molteplicità dei supporti utilizzati e per la varietà degli esiti e dei luoghi in cui si sviluppano le sue azioni e performance. Ne ritracciamo lo sviluppo per metterne in luce le varianti e diversità: il volume *Développements* è uscito in libreria nell'agosto del 2015, mentre nell'aprile dello stesso anno, l'autore ha esposto i suoi fototesti in una mostra, *Développements. Une exposition photopoétique*, presso l'Atelier la Source du Lion in occasione del Festival Masnaâ a Casablanca e poi, tra settembre e ottobre dello stesso anno, presso la Friche la Belle de Mai al Festival actOral a Marsiglia. I testi erano affissi singolarmente al centro di grandi pagine bianche e i visitatori potevano seguirne il flusso leggendoli sui muri:

---

<sup>7</sup> Il termine è stato utilizzato anche da Jürgen Müller durante un recente convegno, per illustrare le declinazioni su media e supporti diversi delle stesse opere o delle loro riletture intermediali; Colloque international "Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen", 27-28.09.2017.



Fig. 5. Série Développements, in Exposition collective Prétexte #2, Friche la Belle de mai, Marsiglia, 2015.

Nel novembre dello stesso anno Jérôme Game ha presentato una performance-lettura presso l'Università di Genova in occasione di un convegno internazionale sull'intermedialità.<sup>8</sup> *Slide Show, une lecture-performance*<sup>9</sup> è un dispositivo che prevede la lettura dei fototesti di *Développements* accompagnata dallo scorrere delle diapositive vuote proiettate su uno schermo da un proiettore a carrello azionato direttamente dal performer. Il rumore degli scatti del carrello è un accompagnamento sonoro della lettura e, come gli scatti di una macchina fotografica, mettono *en abyme* l'assenza delle immagini nei testi. Lo stesso autore presenta così il suo progetto:

Je mets en place une photographie textuelle (à savoir, des photos entièrement faites de mots) où l'écriture, travaillant à nouveaux frais l'économie des images, interroge le réel contemporain pris dans son rapport à une visibilité endémique et en sur-régime. Les 'photographies' ainsi réalisées, que j'appelle également *phototextes*, sont des blocs-textes en prose centrés dans des feuilles de papier-photo de 280g/m<sup>2</sup> satiné, le plus souvent au format 60x60 cm, et imprimés au traceur. Elles sont ensuite fixées au

<sup>8</sup> Convegno internazionale "Intermedialité et transmedialité dans les pratiques artistiques contemporaines", Genova 13-14.11.2015.

<sup>9</sup> Le altre performance di *Slide Show* si sono svolte nel 2017 all'University College di Londra e all'Hunter East Harlem Gallery di New York, nel 2015 al Festival actOral a Marseille, e al Festival Masnâa a Casablanca.

mur, le plan d'accrochage étant déterminé selon le lieu et le nombre d'images. [Comunicazione privata].

L'ultimo atto di questa costellazione di azioni artistiche è l'edizione di *Salle d'embarquement*, già annunciato, con il titolo in inglese *Departure lounge*, nell'introduzione a *Développements*. Questa nuova opera suggella il passaggio dell'autore alla scrittura narrativa, già iniziata con i "phototextes poétiques" e diventata nel nuovo libro più solida, consequenziale, grazie alla costruzione di un vero universo narrativo nel quale agisce un vero personaggio, Benjamin C. In questa nuova configurazione testuale, la relazione del personaggio con l'immagine è cambiata perché egli immortala la realtà esterna con il suo cellulare, in maniera più intima e essenziale:

Téléphone en main, Benjamin étend un peu le bras, le fléchit plus ou moins à hauteur d'yeux, et puis clique rapidement, appuie, et appuis encore, plusieurs jours durant, en faisant défiler du pouce les résultats pour agrandir ou recadrer parfois. Sur l'écran ça donne.

le ciel bleu saturé de nuages  
sépia couvre l'image aux deux  
tiers, le bras de mer vif-argent,  
les trois bandes anthracite aux  
traits jaunes effleurent l'avant de  
l'aile de l'avion. On voit le pon-  
ton s'enfonce en biais depuis  
les pistes dans l'eau scintillante.

Fig. 6. Game 2017, 115.

La commistione tra realtà e finzione è totale, Benjamin C. che potremmo considerare un alter ego di Jérôme Game, viaggia per il mondo, scrive e presenta opere testuali. La sequenza dei venticinque fototesti esposti al centro delle pagine del libro (da 115 a 139) presenta alcune delle immagini testuali di *Développements* insieme ad altre inedite.



## Conclusione

La produzione dei mini-fototesti, situabili dal punto di vista poetico in una posizione intermedia tra la scrittura letteraria e la creazione artistica, attua una profonda messa in discussione dei generi letterari codificati proponendo forme inedite per rappresentare la realtà contemporanea. Le opere analizzate sembrano portare alle estreme conseguenze la costruzione fototestuale narrativa: Christian Garcin usa le fotografie di Patrick Devresse per creare mini fototesti finzionali i cui significati scaturiscono dalle dinamiche intersemiotiche. Paul-Louis Léger gioca con le strutture del genere emblematico al fine di creare dei fototesti ironici nei quali diverse stratificazioni di significato sollecitano lo sguardo del lettore e la sua capacità di comprensione dei diversi livelli di lettura possibili. Jérôme Game porta alle estreme conseguenze la messa in discussione delle “soglie del visibile”, attribuendo alle parole e ai testi peculiarità che sono appannaggio delle immagini e dunque stravolgendo l'azione del lettore: egli è ancora una volta costretto a inferire, a riempire con la propria immaginazione i vuoti di una testualità zoppicante. In pratica, non ci troviamo più a contatto con testi nei quali la convergenza tra i diversi sistemi semiotici contribuisce a creare un tutto omogeneo e completo, al contrario, i due autori problematizzano la relazione tra testo e immagine mostrando delle vie nuove per costruire i loro mini-racconti e le loro mini-descrizioni.

## BIBLIOGRAFIA

- ARIOSTO, L. 1532. *Orlando Furioso*. [https://it.wikisource.org/wiki/Orlando\\_furioso/Canto\\_34](https://it.wikisource.org/wiki/Orlando_furioso/Canto_34). Accessed April 10, 2018.
- BOLTANSKI, C. 1972. *Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*. Paris: Hossmann.
- BRICCO, E. 2015. "Pratiques d'usage de la photo dans la prose contemporaine." In *Le bal des arts. Le sujet et l'image dans le roman français contemporain*, ed. by E. Bracco, 257-270. Macerata: Quodlibet.
- . 2017. "Micro/Photo/Fictions contemporaines: Minifictions et Photoromans." *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* 2, 14-27.
- COMETA, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario." In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Cogliore, 69-116. Macerata: Quodlibet.
- DE BERGERAC, C. 1657. *L'Autre monde ou historique comique des états et empires de la lune et du soleil*. Paris: Charles de Sercy.
- GAME, J. 2015. *Développements*. Paris: Manucius.
- . 2017. *Salle d'embarquement*. Bordeaux: Éditions de l'Attente.
- GARCIN, C., DEVRESSE, P. *Mini-fictions*. 2015, <http://remue.net/spip.php?article7804>. Accessed April 10, 2018.
- GENETTE, G. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GUELTON, B. 2013. "Repérer et jouer la fiction entre deux médias." In *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, éd. par B. Guelton. Paris: L'Harmattan.
- LE GAC, J. 1979. *Le peintre de Tamaris près d'Alès*. Crisnée: Yellow Now.
- . 1998. *Jean Le Gac et le photographe*. Neuchâtel: Ides et Calendes.
- LEGER, P.-L. 2012. *Les miracles du Révérend Paul Jackson*. Marseille: Le Bec en l'air.
- . 2014. "Trois questions à... Paul-Louis Léger." <http://www.becair.com/2014/09/paul-louis-leger/>. Accessed April 10, 2018.
- MEAUX, D. 2006. "Le romanesque réfracté par la photographie." *Études romanesques* 10: 3-24.
- . 2015. "Préface." *Revue de Sciences Humaines* 319: 7-10.
- . 2015b. "Quand les artistes viennent questionner le dispositif photolittéraire." In *Transactions photolittéraires*, ed. by J.-P. Montier, 229-242. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- NACHTERGAEL, M. 2012. *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- PAVEL, T. 1989. *Fictional Worlds*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- SAYRE, H.M. 2006. "1990-2005: In the Clutches of Time." In *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, ed. by A. Jones, 107-124. Malden: Blackwell.
- STAFFORD, A. 2010. *Photo-Texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image*. Liverpool: Liverpool University Press.

ROBERTA COGLITORE

## Soglie narrative e fotografiche in *Leggenda privata* di Michele Mari

**ABSTRACT:** The aim of the paper is to analyze the narrative and photographic thresholds of *Leggenda privata* by Michele Mari (2017). The first case is a rhetorical artifice, a horror-gothic-fantastic narrative threshold, that Mari creates to distinguish the present of writing from the past of memories, intended, as I will try to demonstrate, to problematize the crucial questions of autobiography: incipit and explicit of the narration, literature and bios, fiction and non-fiction. Mari adds another expedient to this one: the inclusion of family photographs, selected from his personal archive, and that, for the variety of their authors, reveal another threshold, that between the writer and the photographer. A main topic of the theory on the autobiographical phototext is thus proposed, that is the hypothetical identity of the author of the photos and that of the narration, and above all their mutual relationship, played in terms of extraneousness, coincidence or partial overlap. The two thresholds serve to highlight the critical aspects of autobiographical writing and to redefine its scope in an autofictional field, where the frontiers between factual and fictional, on the one hand, and between writing and literary theory, on the other, are destined to dissolve.

**KEYWORDS:** Autobiography, Autofiction, Photography, Michele Mari.

Le fotografie di gioventù sono allo stesso tempo molto indiscrete (è il *disotto* del mio corpo che si offre a una lettura) e molto discrete (non è di «me» che parlano).

Roland Barthes

Se l'opera di Mari può essere considerata in larga parte di ispirazione autobiografica, alcuni testi in particolare manifestano esplicitamente questa vocazione, basti pensare a *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Asterusher. Autobiografia per feticci* (2015) o al più recente *Leggenda privata* (2017, d'ora in poi LP).

In realtà, nonostante un titolo non esplicito, quest'ultima prova è quella che più rispetta i criteri normativi di una definizione classica dell'autobiografia (Lejeune 1975): è un racconto retrospettivo, seppure in parte, cioè limitato all'infanzia e all'adolescenza dell'autore; presenta il patto identitario autore-narratore-protagonista; ma soprattutto è la

narrazione in cui l'autore rielabora la relazione con i genitori in quanto determinanti per la formazione del proprio sé (*autobiographical self*) (Damasio 2010). Inoltre il nucleo identitario (*core self*) presenta una gamma di emozioni prevalenti: la tristezza, la paura, il terrore, l'angoscia, – “quell'angoscia che mi tempesta da prima che nascessi” (*LP*, 4) –, generate soprattutto dalla colpa di essere esistito – tanto forte da indurre Mari a descrivere l'incontro tra i due genitori come quel “soffocante amplesso fra geni che non si sarebbero dovuti combinare mai in DNA” (*LP*, 168).

Ma la novità di *LP*, rispetto alle altre opere autobiografiche di Mari, è l'individuazione di due soglie. La prima consiste in un artificio retorico, una cornice narrativa horror-gotico-fantastica, che Mari crea per distinguere il presente della scrittura dal passato dei ricordi, ma in realtà, come tenterò qui di dimostrare, per problematizzare le questioni cruciali dell'autobiografia: *incipit* ed *explicit* della narrazione, letteratura e *bios*, *fiction* e *non-fiction*.

A questo espediente Mari ne aggiunge un altro: l'inserimento nel volume di fotografie di famiglia, selezionate dal proprio archivio personale, e che, per la varietà dei loro autori, rivelano un'altra soglia, quella tra lo scrittore e il fotografo. Si ripropone così un tema centrale della teoria sul fototesto autobiografico, ovvero l'ipotetica identità dell'autore delle foto e della narrazione, e soprattutto la loro reciproca relazione, giocata nei termini di estraneità, coincidenza o parziale sovrapposizione.

Le due soglie servono a evidenziare alcuni aspetti salienti della scrittura autobiografica e a ridefinirne l'ambito in un territorio autofinzionale, dove le frontiere tra fattuale e finzionale, da un lato, e tra scrittura e teoria letteraria, dall'altro, sono destinate a dissolversi (Marchese 2014; Tinelli 2017; Tirinanzi De Medici 2017).

### Ancora e sempre *autofiction*

La narrazione autobiografica di *LP* che ripercorre gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza di Michele Mari, vissute tra Milano e la casa di campagna di Nasca fino all'incirca all'età di vent'anni, è incorniciata da un ulteriore livello narrativo dove, in un'ambientazione fantastica, alcuni mostri o ultracorpi, componenti di due fantomatiche accademie, commissionano all'autore l'opera stessa.

Questa prima soglia distingue da una parte, l'ambientazione fantasy dei mostri delle accademie che, nel presente della scrittura, pretendono dall'autore il lavoro commissionato secondo precise caratteristiche, e, dall'altra, la narrazione delle paure provate dal piccolo Michele Mari nella

terribile relazione con i genitori, testimoniata dai molti dettagli realistici, dagli incontri con personaggi noti (tra tutti, Eugenio Montale e Dino Buzzati) e dalla documentazione delle foto di famiglia. Sebbene nella sua autobiografia Mari tracci dunque, per la prima volta, un confine tra finzione e non finzione, distinguendo due istanze della narrazione, al presente e al passato, nel volume questa soglia viene più volte attraversata, perché i mostri delle accademie intervengono di continuo a correggere il tiro della scrittura e ad avanzare ulteriori richieste.

Nelle stesse pagine di *LP* Mari esplicita che la sua è “un’autobiografia per i mostri”, ma ciò va inteso in senso ampio ed esteso a tutti i possibili mostri: quelli della finzione, destinatari e ricattatori, quelli della sua vita, i genitori, e infine quelli interiori, i suoi demoni, le sue ossessioni. Così i mostri del presente, quelli delle accademie fantasticate, mitigano il terrore dei mostri familiari del passato, conferendo un aspetto ludico alla drammaticità delle proprie memorie (Verde 2017).

La critica letteraria ha insistito sul carattere autofinzionale di *LP* e ha considerato la soglia tra la cornice fantastica e il racconto dell’infanzia il discrimine tra due regimi di realtà. *LP* è considerata infatti una narrazione che permette di saldare “la verità empirica e quella ctonia” (Marchese 2017a), i due poli dell’infanzia (Pich 2017) e le due fantasmatiche parti del proprio sé corrispondenti alla cantina di Sotto, ovvero all’Es, e a quella di Sopra, cioè all’intelletto: “naturalmente le cose adesso sono diverse, e perché adesso da noi ci sono ben due Accademie, e ci sono proprio perché ci sono io” (*LP*, 22).

Nel finale l’ultracorpo Margherita interverrà per sollevare il protagonista dall’arduo compito di consegnare l’autobiografia agli orrendi mostri, sancendo così l’impossibilità di portarla a compimento se non per mezzo di una persona altra, come nel caso dell’angelica apparizione. L’eterno femminile dunque esonera lo scrittore dall’angoscia per un compito arduo che nel frattempo la narrazione ha rivelato impossibile da realizzare.

Lo scrittore, a sua volta, ammette la sconfitta che diventerà però anche la sua salvezza. Nel dialogo fantastico con i committenti, nell’affrontare le criticità del proprio compito, il narratore si è reso conto che una piena, completa e totale scrittura autobiografica, invece di legittimarlo, avrebbe finito per esautorarlo del tutto, spossessandolo del suo sé.

Nella cornice narrativa dunque Mari non trova soltanto una soluzione perfetta per l’incipit e l’explicit del racconto della sua infanzia, inventando committenti mostruosi che mitigano così l’orrore dei suoi ricordi familiari o trovando, grazie all’apparizione angelica, una via d’uscita per non completare la scrittura autobiografica, nonostante le minacce dei mostri. L’individuazione della cornice è uno stratagemma per interrogarsi sulle

possibilità dell'autobiografia e anche sugli effetti che questa scrittura provoca sui suoi lettori e sull'autore stesso. La qualità specifica dell'artificio narrativo individuato consiste nella possibilità di tematizzare le *contraintes* del genere autobiografico e nella loro ridefinizione in un ambito più ampio, quello dell'*autofiction*.

Nella cornice Mari infatti riprende e ridiscute diverse questioni teoriche: la definizione di autobiografia; la sua capacità di mescolare la finzione alla fattualità; la possibilità che la firma dell'autore ne garantisca l'autenticità; l'eventualità che la conoscenza del soggetto si renda possibile solo attraverso uno sguardo interno o anche esterno; la verità e la menzogna della narrazione; e più in generale se sia possibile rendere attraverso le parole l'essenzialità di una vita, o se invece le storie siano insufficienti a rappresentare il *bios* e ci sia bisogno degli oggetti, in base all'idea di un sé esteso che si riconosce nei feticci o nelle protesi umane (Cometa 2017).

Riporto qui di seguito, a mo' di esempio, alcune citazioni da *LP* sui dilemmi definitivi.

I mostri delle due Accademie, quella di Sopra e quella di Sotto, commissionano allo scrittore qualcosa che di volta in volta cambia nome, e ridefiniscono ogni volta il contenuto della scrittura e le sue modalità. Inizialmente si tratta di un'autobiografia con una finalità precisa:

Vogliono tutti sapere chi sono, come se avermi osservato non contasse nulla: l'idea è che io finga anche quando sono da solo, che mi muova o faccia gesti come uno che finge. Ma fingere cosa, se non c'è nulla *de quo*? «Scrivi!» e io non scrivo. Sono furbi: pensano che mi lasci tentare dalla possibilità di mentire ancora di più, e meglio, ma io so che è proprio in coincidenza con il massimo della menzogna che intendono sorprendermi, candido e ignudo nella mia stessa impudenza. (*LP*, 3-4).

Con la voce falsata e storpiata dalla loro mostruosità o con un'espressione dialettale carica di minacce, gli chiedono di scrivere un ultimo romanzo perché “devono sapere qual è la mia ultimativa menzogna: ‘issshgioman ‘zo con chui ti conshgedi’” (*LP*, 3):

definita la mia leggenda, fra queste ambagi piranesiane e questo fastoso sfacelo, è comprensibile che vogliano cogliermi intento nel mio rituale più scenografico, allora che come un malinconico guerriero, ultimo della propria stirpe, dialogo con la casa commentando i fatti del mondo come cosa non mia. “Issshgioman ‘zo con chui ti conshgedi’” sic! Come se ogni attimo delle mie giornate non fosse romanzo, non sono forse essi stessi a ricordarmelo denunciandomi come istrione? (*LP*, 10).

Ma in maniera più precisa i committenti intimano un romanzo dal titolo auto-bio-grafia:

Così ora mi chiedono un nuovo romanzo, per il quale hanno già scelto il titolo:

*Autobiografia*. Un titolo da intonarsi, si badi, con una speciale enfasi sull'infisso, così

AUTO-BIO-GRAFIA

(anche se Quello che Biastica pronuncia «whíío»). Polemicissimi, insinuano in questo modo avere io finora prodotto solo delle autografie, senza considerare tutta la paura che mi sono fatto da me, scrivendo. (*LP*, 8).

Oppure si inventano nomi creati *ad hoc* per individuare precise ragioni alla scrittura e indicare con esattezza l'obiettivo impossibile di una "autobiopsicoscopnosografia":

spassarsela nella *fictio* ma senza perdere il *bio*, la concessione graziosa, sbizzarrirsi nel cielo infiocchettando volute ma alla fine, in qualche modo, riconvergere nell'innominabile guazzo, la bioscopia, ecco il senso che mi permetterei di contestare, scusate, e contestatelo con me, ecco, impostare la propria vita come l'uomo-uccello di Leonardo solo per svolazzare nel cielo gramo dell'autobiopsicoscopnosografia, che tristezza. (*LP*, 11).

Gli Accademici vogliono che l'autore racconti i fatti della propria vita e che su questa narrazione venga apposta una firma che ne confermi la verità, come decretato nella definizione classica del genere autobiografico, dove l'oggetto della narrazione coincide con il soggetto che ne diventa il garante:

quello che Gorgoglia mi ha subito disilluso: non il timbro o il tenore a loro interessa, quanto già è dato in embrione o appunto in prolessi, ma la mia vita *in extenso*, istoriata, con la responsabilità di chi in calce, *ex post*, conferma e sigilla. Credo che non ne possano più di avere a che fare con un soggetto, quale magistralmente son stato e permango, e che mi pretendano ora come oggetto; ma pur sempre in forma verbale, perché sono marci di decadenza, i miei Accademici, raffinatissimi e marci. (*LP*, 6).

Facendo leva sulle paure dell'autore gli Accademici domandano l'impossibile quando chiedono di raccontare il *bios* e di realizzare una sorta di "vita-romanzo", ovvero una "biografia". E allora Mari racconta che ha dovuto costruirsi una protezione per difendersi dal mondo: "così come un paguro indifeso, mi son dovuto cercare e trovare una bella coclea, spiraliforme, robusta, placcata di durissima madreperla: e lì stare, fra le mie parole e i miei libri" (*LP*, 88). Ciò per custodire un'interiorità debole che ora, per la prima volta, viene presentata al pubblico, sempre avido di confessioni intime, scabrose e raccapriccianti. Si tratta degli episodi delle numerose enuresi notturne, del dolore e della vergogna per il doppio intervento chirurgico per una fimosi, dell'incertezza dei primi rapporti sessuali, dei tic e delle manie, dei sogni orrendi e delle ossessioni, delle disgustose descrizioni di sostanze umorali nella preparazione dei cibi, del

dolore per le sberle e le cinghiate, tutte esperienze che indurranno il ragazzo verso altrettante forme di socialità deboli, sintetizzate nello sguardo compassionevole e profetico del bidello a scuola: “Ti veggo e ti piango” (*LP*, 6). Secondo gli Accademici infatti la parte più intima dell’io deve essere esposta con impudenza:

Per loro la mia mitologia personale è solo una divisa, quante volte mi avranno visto mimarla, quante volte sentito citarla? Svalutano tutto a priori convinti che *sotto* ci sia qualcosa di forte, qualcosa che ho mistificato talmente bene e perfezionato nel tempo da averne perso io stesso memoria e nozione. Se scrivo qualcosa di nuovo, invece, pur insistendo nel falso potrei offrire al dente della loro ermeneutica la lonza molle del primo concepimento fantastico, l’umida rima in cui insinuarsi per fare leva, e rivoltarmi come un guanto. (*LP*, 5).

Gli accademici inoltre intimano di raccontare la storia personale senza fare ricorso a spiegazioni, psicoanalitiche o comunque introspettive, come se fosse possibile riportare esattamente la dimensione fattuale della propria vita, immaginando uno sguardo indagatore che si fa strada attraverso una fantasiosa sonda bioscopica. L’ipotesi di poter essere «rivoltato come un guanto» è la soluzione che gli accademici auspicano e che lo scrittore teme più di ogni altra cosa, perché mira al completo svuotamento dell’individuo:

e di colpo fu tutto chiaro, io ero l’oggetto del fottere, era solo questione di tempo, figuriamoci se chi è capace di ruotarti indietro i bulbi oculari non è in grado di abusarti nel sonno: e se inoltre lo scopo di quell’abuso fosse conoscitivo? Se l’organo mostruoso impiegato alla bisogna fosse anche un organo visivo, come un sondino bioscopico? Ecco la minaccia: non consegnassi il romanzo, ci penserebbero loro a scrutarmi dentro... (*LP*, 19).

Le richieste dei committenti ricalcano le aspettative degli ipotetici lettori di autobiografie: conoscere una verità sconosciuta e inaspettata e a volte anche inammissibile, leggere una confessione scomoda, difficile, magari orrenda, anche più orrenda della vita stessa e dei fatti che nella vita sono stati vissuti. E in questa ricerca dell’orrore a tutti i costi, Mari va ben oltre perché immagina che gli accademici possano chiedergli di commettere atti che nella sua vita non ha mai compiuto, per esempio un omicidio, pur di accontentare il gusto dei lettori.

Ma dietro l’impossibilità di rispondere ai suoi committenti si nasconde la vera salvezza dell’autore. Mari riconosce il più grande pericolo della scrittura autobiografica nello svuotamento totale dell’individuo. Cosa dare in pasto agli insaziabili committenti/lettori pur di placare la loro fame di oscenità e scabrosità ma al contempo mettere in salvo la propria vita? Cosa potrebbe accadere all’autore una volta svelati tutti i segreti inconfessabili o spiegata la sua costante angoscia? Cosa ne resterebbe dopo una, per



fortuna solo ipotetica, conoscenza completa?

ma ammesso che Quelli di Sotto e Quelli di Sopra ottengano ciò che vogliono, cosa sarà poi di me? Smunto e svuotato verrò appeso a uno spino, come l'antica vesta dei suicidi? Verrò definitivamente collocato in Cantina? Verrò restituito a mia madre? Verrò ripartorito e ricomincerà tutto daccapo, fimosi ed enuresi comprese? Di nuovo coscine di pollo, pancotto, buono e men buono? Innescherò una catena retrorsa per cui Gino Mari si troverà ancora orfano, Spinazzola 1917? L'unico aspetto positivo di quest'incubo è rivedere la Lori, la sua epifania tra le strisce di plastica, qualcos'altro? (*LP*, 87-88).

Bisogna dunque trovare quel limite nella scrittura autobiografica che pur rispondendo alla curiosità e all'interesse per il genere letterario garantisca la salvezza dell'autore. Mari ci riesce con una triplice strategia. In primo luogo ammanta la propria narrazione fattuale con la malia della leggenda, così come ha dimostrato con le mitologie familiari e con l'invenzione della cornice fantastica, intrecciata continuamente al racconto retrospettivo. La seconda tattica messa a punto da Mari è quella di nascondersi dietro i nomi propri – Michele, Mike, Danilo, Gheri – cercando di sfuggire alla cattura dei suoi committenti. Dietro una complessa onomastica si nascondono storie, profili e attitudini diverse che rendono il soggetto inafferrabile. E in ultimo, la parzialità dello sguardo retrospettivo, giustificato dal necessario distacco dal presente della scrittura. Da qui la decisione di scrivere soltanto della sua vita improduttiva, à la Roland Barthes, prima ancora che la scrittura e i suoi libri ne avessero consolidato la formazione.

Inoltre scrivere della sua vita da adulto avrebbe significato per Mari scrivere della sua scrittura o, come commenta egli stesso, «fare letteratura di secondo grado, cosa che mi riesce fin troppo facile» (*LP*, 19). Ma come ho cercato di dimostrare fin qui, nella cornice narrativa Mari non si erge a critico di se stesso, ma discute delle possibilità stesse dell'autobiografia. La scrittura autobiografica non ha più libertà o condizionamenti di altre forme, ma contiene alcuni pericoli insidiosi che non vanno sottovalutati. È un genere letterario impossibile, non per ragioni moralistiche o di mercato, ma perché è fondato su una contraddizione: mentre tenta di mostrare il sé dell'autore, lo nasconde e lo elimina del tutto. La piena rivelazione del sé – la possibilità di rivedere i bei ricordi, insieme a quelli orrendi, e di rivivere il proprio passato – comporta l'annullamento del soggetto, il suo svuotamento o annichilimento:

La mia autobiografia sarà il testamento con cui li autorizzerò a succhiarmi medulla e cerebro. Oppure no, si limiteranno a sapermi, e saputo, impazzirò. Ovvero, finissimi esegeti, interpreteranno la mia scrittura, e mi ci metteranno davanti come a uno

specchio, e allora altro che impazzire, allora mi ricongiungerò tutto e per sempre all'angoscia che mi tempesta già prima che nascessi (*LP*, 4).

### In forma autoritrattistica

Un'ultima questione cruciale, quella di rendere il proprio sé attraverso l'autobiografia o l'autoritratto, viene affrontata da Mari con la scelta di una forma mista tra narrazione e immagine fotografica, il cosiddetto fototesto autobiografico (Bacholle-Bošković, 2013, 2014; Coglitore, 2014, 2016).

In altre occasioni Mari ha già utilizzato forme ibride: in *Filologia dell'anfibio* (1995) compone la narrazione con i propri disegni e in *Asterusher* (2015) con illustrazioni fotografiche, scattate *ad hoc* dal fotografo Francesco Pernigo. Ma soltanto in *LP* il fototesto autobiografico diventa un'operazione davvero complessa.

Qui l'ausilio delle foto è la soluzione per far fronte ad un altro aspetto cruciale del genere autobiografico, l'istanza autoriale, classicamente triplicata nell'identità con il narratore e il protagonista, ma profetizzata come identica e unitaria nonostante tutte le vicende della vita: "perché l'autobiografia promuove l'illusione di autodeterminazione: io scrivo la mia storia; io so chi sono; io creo me stesso. Il mito dell'autonomia è duro a morire, e la teoria dell'autobiografia non ha ancora pienamente affrontato la questione di come il Sé è definito e vive della sua relazione con gli altri" (Eakin 1999, 43).

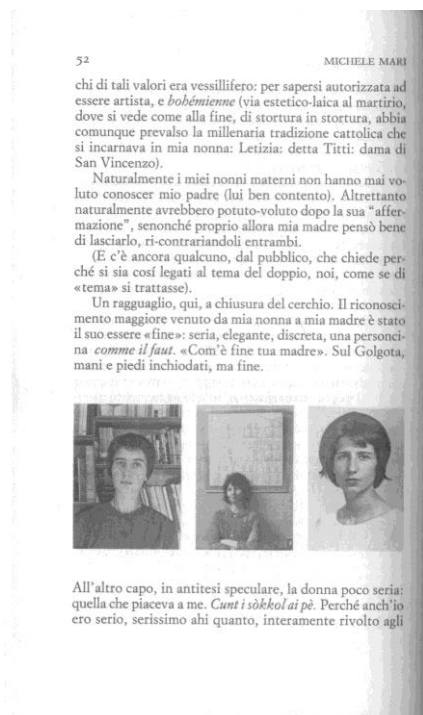
Chi compone un fototesto autobiografico invece presuppone la partecipazione di diversi autori, almeno un fotografo e uno scrittore, dimostrando così la necessità di esprimere il proprio sé attraverso altre forme espressive e altre voci, attraverso sguardi interni ed esterni, secondo modelli che la teoria dell'autobiografia e dell'autoritrattistica hanno ormai messo a punto. È infatti davvero difficile trovare casi di fototesti autobiografici dove lo scrittore e il fotografo coincidono in un'unica persona, e si deve pertanto ipotizzare un autore doppio che infici alla base la scrittura unitaria e autonoma di un unico soggetto narrante.

Generalmente avviene che lo scrittore diventa anche autore delle fotografie in vari modi: per esempio, assolvendo il ruolo di selezionatore delle foto, oppure in quanto fotografo ma non protagonista delle foto, o ancora autore remoto di un autoscatto. Altrimenti l'autore della narrazione diventa semmai l'oggetto di uno sguardo altrui esplicito, tanto da trovare posto nelle didascalie o nel *colophon* dell'opera, oppure l'oggetto di uno sguardo impersonale se attribuito a un fotografo sconosciuto o automatico, come nel caso dell'autoscatto collettivo.

Mari seleziona foto scattate da sconosciuti, dal padre, da se stesso e anche autoscatti, dimostrando così che in *LP* l'autorialità fotografica è un'istanza complessa alla quale partecipano diversi sguardi. Di seguito presenterò alcune varianti dei tre casi che si presentano in *LP*: l'autore della foto e della narrazione coincidono ma non sono il protagonista della foto, oppure i due autori si sovrappongono parzialmente o si escludono categoricamente.

La forma del fototesto scelto da Mari è quella tipica dell'album di famiglia. Si tratta di foto dei nonni, dei compagni di classe, degli amici di famiglia, dei genitori e dello scrittore scattate da fotografi diversi.

Il gruppo più numeroso è composto dalle foto di famiglia, perlopiù di autori sconosciuti ma selezionate dall'autore per ritrarre gli episodi o i momenti più significativi, esattamente come gli episodi della propria vita sono selezionati al fine di raccontare la propria autobiografia. L'autore qui non è tanto chi ha scattato materialmente la foto ma chi l'ha selezionata tra le foto di famiglia e composta secondo una particolare impaginazione. Queste funzioni sono particolarmente importanti nel caso di Mari come dimostrano le composizioni di foto della madre e del padre, disposte come un trittico, come una pala d'altare o a forma di una croce:



Altro caso esemplare potrebbe essere quello in cui l'autore della foto e quello della narrazione coincidono ma non sono identici al protagonista

della foto. Si tratta per esempio delle foto dei puzzle dei due genitori – presumibilmente scattate dall'autore, o sicuramente da lui commissionate.

Le descrizioni dei due puzzle, che si leggono nella seconda parte del volume, servono a ricomporre le immagini dei due genitori dopo le infelici e terribili narrazioni della prima parte. I disegni preparatori dei puzzle sono serviti a definire il padre e la madre, la realizzazione dei puzzle a scomporli, la loro riscoperta casalinga a riviverli nel ricordo e la nuova riproduzione nelle pagine del volume a ricondurli alla razionalità, se non ultimo attraverso la poesia ecfrastica:

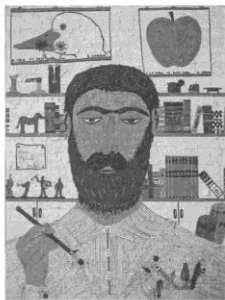
I miei genitori li ho fissati in due puzzle. Da ragazzino mi era stata regalata una piccola macchinetta di ferro: una fustellatrice per farsi i puzzle da sé (Meccano Jig Saw Puzzle-Maker, rossa fiammante). Con quella, per il Natale del 1969, ridussi in pezzettini due grandi cartoni, sui quali avevo dipinto con i pennarelli i ritratti di mio padre e mia madre, cui i puzzle erano destinati in regalo. (LP, 130).

Ma quei primi due puzzle rimangono unici e fatidici. Già nel disegnarli ebbi la sensazione di *definire* i miei genitori (definire, intendo, *ne varientur*): nel ridurli a pezzetti, poi, mi sentii spregiudicato notomista: finalmente nel ricomporli fui stregone che riporta alla vita, e scienziato che riduce il caos a una *ratio*. Ma, naturalmente, li ricomposi una volta soltanto, passati poi in proprietà dei destinatari (LP, 131).

132

MICHELE MARI

te, alcune sue opere: L'Oca<sup>79</sup> e La Mela, un portamatite, un calendario, un vaso, una zuccheriera, un altro portamatite, un portaceneri, coste di libri Beringhieri, alcuni soldatini di latta che aveva comperato da un rigattiere e che gli invidiavo moltissimo; più sotto, due mobili a *caulisse* disegnati da lui, e due rotoli di progetti. Nella destra tiene quasi vezzosamente una matita, come a stilizzare il gesto non del disegnare ma dello *stare per disegnare*; dal taschino della giacca gli spuntano diverse penne e matite, siccome soleva.



<sup>79</sup> Questa famosa Oca fu definita formalmente dopo un maniacale scrutinio di migliaia di profili di teste d'oca, non diversamente da quanto si racconta di Zesai (e poi di Raffaello), che per effigiarne il volto della donna perfetta convocò e ritrasse le modelle più belle del proprio tempo; secondo l'idea platonica dell'archetipo. Se dietro a questa ricerca c'è la mente di mio padre, nel disegno finale c'è la mano di mio zio Ello, che non vedeva l'ora di liberare lo studio da tutti quei penzoni.

134

MICHELE MARI

Non posso fare a meno di notare che, se il «Buon Natale» per mio padre è inscritto in un piccolo cartiglio, quello per mia madre si snoda vistoso come fosse esso stesso un quadro, e si amplia nel pregnante dativo «a te». (A te, sì, a te per cui il Natale è solo una scoccatura, a te che non sei abituata all'affetto: dal tuo bimbin).



Ulteriore constatazione: entrambi hanno il collo impiccato dal primo bottone: secondo la prassi che riserbavo a me stesso.

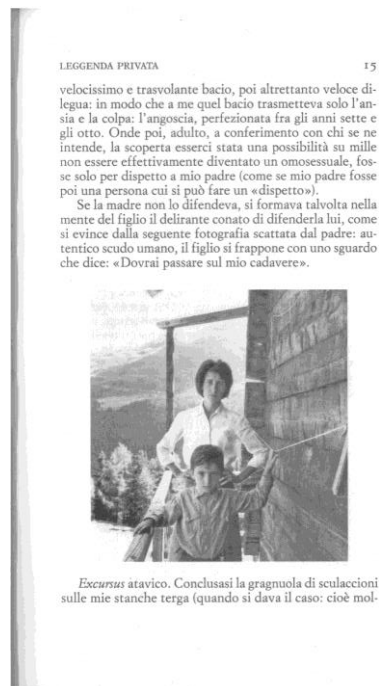
Valente anglofona, dopo un po' di tempo dall'inizio della convivenza con il Donald mia madre smise di pronunciare *pàsol*: diceva «puzzle» esattamente com'è scritto, e talvolta, con ulteriore sfregio, «pìsel». Il gollino di «casimira», «uno bello filmo», l'uovo «alla còcra» (vuoi un uovo?),

Nel caso della copertina è chiaro che l'autore della foto non coincide con quello della narrazione verbale, che qui è il padre dell'autore, come si legge nella didascalia in sovracopertina: "Iela e Michele fotografati da Enzo Mari, 1962". La copertina presenta immediatamente una precisa dinamica familiare che vede centrale la figura del figlio schierato a dirimere le contese tra i due genitori, la vittima/schiava e il carnefice/dominatore, nella dinamica di un padre burbero e violento e di una madre che cerca di difendersi facendosi scudo con il figlio.

In particolare la successione delle prime tre foto del volume (*LP*, 15, 17) ben presenta il clima di violenza familiare che si respirerà nelle pagine successive. Una gita in montagna si trasforma in un'occasione esemplare dei conflitti tra la madre e il padre in cui a farne le spese è, come in genere accade, il figlio.

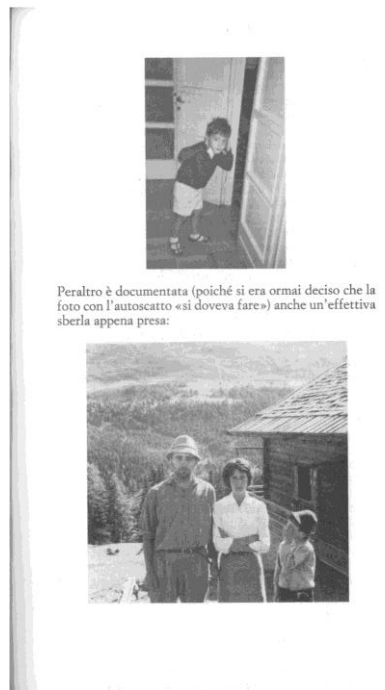
Nella prima foto, che ripete quella ritagliata della copertina, madre e figlio sono ritratti in un balcone della casa in montagna. Il figlio fa da scudo con il proprio corpo alla volontà del padre di catturare il ritratto della madre, opposizione sancita dalle braccia aperte del figlio che poggiano su due elementi del balcone, la ringhiera e una corda che corrono paralleli e ai quali il piccolo Michele Mari si aggrappa per difendere lo spazio della madre dalle incursioni paterne. Il suo sguardo è talmente serio e incattivito da sembrare un'aggressione piuttosto che un'azione di difesa. La madre, naturalmente più alta e in piedi alle sue spalle, ha invece le mani ai fianchi e uno sguardo imbronciato, come in molte altre foto del volume. I due sembrano incorniciati, a sinistra e in alto, da una ringhiera del balcone che li protegge dall'abisso del paesaggio di montagna alle loro spalle. Nella introduzione della prima foto si legge:

Se la madre non lo difendeva, si formava talvolta nella mente del figlio il delirante conato di difenderla lui, come si evince nella seguente fotografia scattata dal padre: autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: "dovrai passare sul mio cadavere" (*LP*: 15).



Nella seconda foto viene documentata invece la postura abituale del bambino al solo avvicinarsi del padre, quasi a volersi difendere da una imminente sberla per denunciare quell'atteggiamento paterno violento che si tramandava da generazioni, diminuendo di intensità dal bisnonno al nonno e al padre, e che si interromperà con il figlio dell'autore:

In ogni caso il confronto con gli antenati non impediva che, al profilarsi della sculacciata o del papagno, io istintivamente e preventivamente mi rattrappissi-schermissi: anche senza motivo, come dimostra una foto che mio padre mi scattò a tradimento, chiamandomi perché guardassi verso di lui: al solo sentirmi chiamato reagii come da immagine (*LP*, 15).



L'ultima foto della serie invece può essere ricondotta allo stesso episodio della prima, perché madre e figlio hanno lo stesso abbigliamento e lo sfondo della casa in montagna è identico. Questa volta però il padre è visibile anche nella foto e presente non solo come sguardo.

L'autoscatto permette, unico caso in tutto il volume, la rappresentazione dell'intera famiglia, schierata come davanti ad un plotone di esecuzione, diretto dal padre. Questi campeggia nella parte sinistra della foto con il suo cappello ben calzato sulla testa e le braccia lungo i fianchi e ha lo sguardo rivolto in macchina. La madre, nella parte destra della foto accanto al figlio, ha invece le braccia conserte a mo' di protezione e difesa e lo sguardo dritto in macchina, ma decisamente imbronciato. Il figlio ha un cappellino in testa simile a quello del padre, sembra già un «piccolo omino», come si definirà alcune pagine più avanti, non guarda in macchina perché ha appena ricevuto una sberla dal padre, e ha il viso rivolto verso i genitori, anche se lo copre con la mano sinistra, cercando di difendersi da ogni sguardo. Qui l'obiettivo fotografico non va considerato un neutro automatismo ma una protesi dello sguardo paterno, un'estensione della violenza che assoggetta i corpi e gli individui.

Se i tre soggetti si sono posti consapevolmente di fronte all'obiettivo della macchina per produrre il proprio autoritratto grazie all'autoscatto, è pur vero che questa scelta è stata loro imposta, diretta e preparata dal padre. Le parole che precedono la terza foto documentano inesorabilmente l'imposizione della volontà paterna e al contempo la sua autoritaria

presenza nella disposizione di corpi nello spazio e nella determinazione delle loro dinamiche: “Peraltro è documentata (poiché si era ormai deciso che la foto con l’autoscatto ‘si doveva fare’) anche un’effettiva sberla appena presa” (LP, 17).

L’ultima foto del volume (LP, 168) fa il paio con la prima, e con quella della copertina, e ridisegna una nuova soglia, quella relazionale dell’io con la propria famiglia.

Lo sguardo del padre ha immortalato madre e figlio nella foto dell’ultimo viaggio della famiglia a Zagabria, assoggettandoli ancora una volta, ma le loro risposte adesso sono completamente cambiate. Nessuna reciprocità di sguardi, né extradiegetica, né intradiegetica. Madre e figlio sono infatti ritratti pienamente assorti nelle loro letture, rispettivamente un giornale e un albo illustrato, mentre sono seduti in un vagone del treno. Michele adolescente ha ormai riprodotto anche nella relazione con la madre «i due mondi paralleli e inseparabili» che avevano sempre caratterizzato la relazione con il padre, dimostrando di avere assimilato così il modello familiare, e può dunque procedere nella sua vita da adulto.



Ma anche in questo caso si ripresenta una contraddizione della legittimazione del sé: la tragicità della separazione dei genitori, documentata dalla foto, garantirà forse l’unica speranza di vita possibile per il giovane Mari: “dal male nasceva tuttavia un bene, la separazione, che se non risolveva i problemi consentiva però di navigare un po’ più



guardinghi fra Scilla e Cariddi: e soprattutto era ossigeno, rispetto al soffocante amplesso fra geni che non si sarebbero dovuti combinare mai in DNA” (*LP*, 168). Uno spazio di libertà e un processo di individuazione che aspetta ancora di essere raccontato e fotografato.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. 1978. *Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil.
- BACHOLLE-BOSKOVIC, M. 2013. “Ph-auto-bio-graphie. Écrire la vie par des photos (Annie Ernaux).” *Women in French Studies* 21/1: 79-93.
- . 2014. “Annie Ernaux ph-auto-bio-graphie.” *Women in French Studies* 22: 72-86.
- BEAUJOUR, M. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris: Seuil.
- CARERI, G. 2017. *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*. Milano: Jaca Book.
- COGLITORE, R. 2014. “I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità.” *Between*, 4/7: 1-37.
- . 2016a. “Le verità dell'io nei fototesti autobiografici”. In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, 49-68. Macerata: Quodlibet.
- . 2016b. “Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea.” In *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*, a cura di D. Mariscalco e P. Maltese, 153-172. Verona: Ombre Corte.
- COMETA, M. COGLITORE, R. (cur.). 2016. *Fototesti. letteratura e cultura visuale*. Roma: Quodlibet.
- COMETA, M. 2017. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina.
- DAMASIO, A. 2012 [2010]. *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*. Milano: Adelphi.
- FARINA, M. 2018. “#PremioBgi8 – Leggenda privata di Michele Mari”. *La Balena Bianca*: <http://www.labalenabianca.com/2018/03/22/premiobgi8-leggenda-privata-di-michele-mari/>
- EAKIN, P.J. 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Delves*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- LEJEUNE, PH. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MARCHESE, L. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.
- . 2017a. “Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico.” *La Balena Bianca*: <http://www.labalenabianca.com/2017/05/15/leggenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>
- . 2017b. “Genealogia dell'autofinzione italiana.” *Il verri* 64 (giugno): 40-59.
- MARI, M. 1995. *Filologia dell'anfibio. Diario militare*. Milano: Bompiani.
- . 1997. *Tu, sanguinosa infanzia*. Torino: Einaudi.
- . 2015. *Asterusher. Autobiografia per feticci*. Torino: Einaudi.
- . 2017. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi.
- MAZZA GALANTI, C. 2011. *Michele Mari*. Fiesole: Edizioni Cadmo.

- . 2016. "Tutti gli scrittori di Michele Mari." Conversazione con M. Mari. *Il Tascabile*: <http://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-michele-mari/>
- PICH, F. 2017. "Fotografia e ultracorpi: *Leggenda privata* di Michele Mari." *Arabeschi* 10: 165-184.
- TINELLI, G. 2017. "Autofiction: nevrosi autobiografica e debacle soggettiva." *Il verri* 64 (giugno): 5-18.
- TIRINANZI DE MEDICI, C. 2017. "Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche." *Il verri* 64 (giugno): 19-39.
- VERDE, C. 2017. "Tra muri e mostri con Michele Mari." *Gli Stati Generali*: <http://www.glistatigenerali.com/letteratura/tra-muri-e-mostri-con-michele-mari-intervista/>
- VILLA, F. (cur.). 2012. *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*. Cosenza: Pellegrini.
- VOLPI, C. 2017. "La leggenda privata di Michele Mari." *Doppiozero*: <http://www.doppiozero.com/materiali/la-leggenda-privata-di-michele-mari>.

SILVIA CUCCHI

## “O NEGHI IL TEMPO O NE SEI NEGATO”

*Fotografia e dualismo in Autopsia dell'ossessione di Walter Siti*

**ABSTRACT:** In the present article, I aim to analyze the relationship between photography, temporality and desire in Walter Siti's *Autopsia dell'ossessione*. In this work, for the first time, the language of photography is so extensively present within the narration, that it becomes one of the structural elements of the novel. After framing the central role of photography in the representation of the protagonist's erotic obsession, I will focus on how this artistic practice interacts with the narration and its temporality, particularly in relation with memory. In fact, the interplay among these different dimensions contributes to express one of the central features of Walter Siti's writing: the dualistic opposition between Absolute and reality.

**KEYWORDS:** Photography, Kitsch, Dualism, Temporality, Obsession, Reality, Novel, Mimetic Theory.

La fotografia, [...] penso sia un formidabile linguaggio visivo per poter incrementare questo desiderio di infinito che è in ognuno di noi.

Luigi Ghirri

Nell'ormai ventennale produzione romanzesca di Walter Siti la dimensione figurativa è spesso associata ad una componente centrale della sua poetica: il desiderio. Già nel suo primo romanzo *Scuola di nudo* (1994), parte – insieme a *Un dolore normale* (1998) e *Troppi paradisi* (2006) – della trilogia d'*autofiction* ripubblicata nel 2015 in un unico volume (Siti 2015), l'attrazione del protagonista Walter<sup>1</sup> per i corpi dei culturisti si realizza, più che nell'esperienza diretta, nella mediazione costituita dall'immagine. Nei confronti di quelli che egli stesso definisce “nudi gnostici”,<sup>2</sup> ossia corpi il cui eccesso di forme e la cui sfericità rinvierebbe ad un Assoluto incarnato in

<sup>1</sup> Per evitare fraintendimenti, d'ora in avanti si utilizzerà “Siti” per l'autore e “Walter” per indicare il personaggio autofittivo alter ego dell'autore.

<sup>2</sup> “La rotondità dei muscoli ha anche questo significato, di un ‘essere troppo pieno’ che respinge la vita da sé come si respinge il cibo quando si è fatta indigestione. Il nudo maschile è *corpo gnostico* perché comunica un'infinita voglia di non partecipare” (Siti 1994, 22).

terra, il protagonista alterna una volontà di possesso fisico ad un'attitudine contemplativa. La televisione e soprattutto la fotografia – definita come "autentico organo del [...] desiderio" (Siti 1994, 13) – assolvono principalmente a questo secondo compito poiché, immortalando (termine da intendersi nel suo significato etimologico di "rendere immortale") la perfezione dei corpi nudi, rappresentano uno strumento di straniamento e di esclusione dalla vita, oltre che una garanzia di Infinito: "i nudi maschili vivono una vita che si oppone alla vita, se ne separa come le gocce d'olio in emulsione nell'acqua; per questo la macchina fotografica [...] fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana; per questo le mie più stupende avventure si concludono con un clic" (Siti 1994, 13). Il mezzo fotografico si rivela la modalità meglio capace di rappresentare il potenziale estetico e la perfezione del nudo gnostico, rivelando la finitezza dei sensi umani, incapaci di fissare in modo indelebile il ricordo della visione:

quando un corpo infinito si muove, ho bisogno di fissarlo in una posizione che riassume tutte le altre, una posizione perfetta che può essere determinata solo dal caso e che è abolizione del caso. [...] Lo strano puntuale mancamento della vista non è che il limite invalicabile su cui si misura l'insufficienza dei nostri sensi umani. A cogliere questo squarcio, questo irrompere improvviso di un'altra dimensione, talvolta la macchina è meglio; anche se sarebbe stato difficile spiegarlo al mio fruttivendolo ravennate, non era la polaroid una scusa per l'amore, ma viceversa (Siti 1994, 14-15).

All'interno della trilogia non a caso il mezzo fotografico viene evocato maggiormente in *Scuola di Nudo*, romanzo in cui la speculazione di Siti sulla natura del desiderio erotico e sull'inconciliabilità tra piano di realtà e Assoluto è maggiormente sviluppata e approfondita. Pur essendo in stretta correlazione con il desiderio del protagonista, nella trilogia la fotografia non appare mai in quanto iconotesto integrato alla scrittura, ma viene sempre riformulata attraverso minuziose descrizioni in prosa. Questo processo ecfastico – applicato anche ai video televisivi – scorpora l'oggetto del desiderio fino a fargli perdere tutti i connotati personali, trasformandolo in un modello statuario:

i pettorali sono gonfi come seni a cui i peli aggiungono un'intatta e invincibile verginità. [...] La parte alta del ventre è convessa, come in una accennata gravidanza: tra ventre e pettorali c'è una vaschetta dove le antilopi vanno a bere. Il corpo, lucido sotto il getto dell'acqua, è prevalentemente composto di masse sferiche, su cui sole e ombra passano come nubi. [...] La mano che scende a lavare i peli del ventre è sezione aurea del segmento compreso tra l'ombelico e la linea immaginaria che unisce i capezzoli, la distanza tra i capezzoli è la base di un triangolo che ha il vertice nel pube: anche in questo triangolo la base è sezione aurea dell'altezza: girotondo di rapporti che

ruotano intorno a un numero irrazionale ( $\sqrt{5}$ ). [...] Non è questo il modo di descrivere un oggetto, così si scongiura un oggetto pregandolo di non esistere (Siti 1994, 38-39).

Il primo testo in cui Siti coniuga narrazione e fotografia è *Perché io volavo*, racconto compreso nella raccolta *La Magnifica Merce* (2004), dove vengono inserite in appendice alcune fotografie del culturista Massimo Serenelli<sup>3</sup> che completano la narrazione senza però interagire con la scrittura. Il primo e unico vero tentativo di costruzione narrativa fondato sull'intersezione tra testo e immagine è invece il romanzo *Autopsia dell'Ossessione*, pubblicato nel 2010 da Mondadori, in cui l'autore incorpora nel testo una ventina di foto di nudo maschile che immortalano l'ossessione erotica del protagonista della vicenda.<sup>4</sup>

Ma se la fotografia per Siti è un mezzo in grado di rappresentare l'oggetto desiderato e al contempo di escludere l'osservatore dalla vita, in *Autopsia dell'ossessione* quale dialogo essa intesse con la dimensione testuale? In che modo fotografia e scrittura riescono a combinarsi, costituendo una delle forme attraverso cui si manifesta quella tensione dualistica tipicamente sitiana che tende ad opporre vita e desiderio, realtà e Assoluto? Per tentare di rispondere a queste domande in un primo momento si analizzeranno le due differenti forme con cui Siti sceglie di rappresentare e attraversare l'ossessione erotica (la fotografia e l'enunciato aforismatico), per poi, in seguito, osservare come queste due forme interagiscano con la narrazione ed in particolare con la dimensione temporale-memorale, costituendosi come due elementi distinti ma complementari.

Come si evince anche dal titolo, *Autopsia dell'ossessione* è un romanzo costruito sul tentativo di comprensione e di superamento dell'ossessione erotica, fino a questo momento presenza viva e costante nella narrativa di Siti e incarnata principalmente dal personaggio dell'escort culturista. Il sintomo di un cambiamento nella percezione di questa tematica si evince già dal titolo, in cui è presente il termine autopsia: se da un lato, infatti, l'etimologia di questa parola ricorda il ruolo centrale della vista e

---

<sup>3</sup> Massimo Serenelli è l'individuo che ispirerà il personaggio di Marcello Moriconi, escort culturista che incarna l'ossessione erotica di Siti per una buona parte della sua produzione. Questo personaggio, infatti, appare in diversi libri (*La magnifica merce*, *Troppi paradisi*, *Il contagio*, *Exit strategy* e, trasposto nel personaggio di Angelo, in *Autopsia dell'ossessione*) costituendo un vero e proprio *fil rouge* in grado di misurare l'evoluzione del desiderio del protagonista.

<sup>4</sup> Per quanto sia forse il primo vero romanzo in cui il personaggio Walter Siti non appare in prima persona (ma solo sotto forma di doppio rivale), *Autopsia dell'ossessione* presenta delle forti continuità rispetto ai testi precedenti, a partire dalla tematica dell'ossessione erotica, centro nevralgico del testo.

dell'osservazione (dal greco ἀὐτοψία, «il vedere con i propri occhi»), dall'altro esso evoca l'autopsia medica su un cadavere, riferendosi a qualcosa di passato e di non più in vita. Questo romanzo segna infatti la fine simbolica di quella che si potrebbe definire la fase erotica della produzione di Siti, cioè quel periodo in cui il desiderio di Assoluto dell'io si traduce nella ricerca compulsiva di corpi "messaggeri di infinito" (Siti 1994, 30) da possedere o da ammirare, lasciando spazio alla consapevolezza e al disincanto.<sup>5</sup> In *Autopsia dell'ossessione* i paradossi che determinano il fallimento nella ricerca di un "Infinito umano" (Siti 2014, 179) raggiungono il loro acme, fino a tradursi in una vera e propria palinodia, in cui la speranza lascia il posto al disincanto. Emblematica è la citazione di Marlene Dumas in esergo al romanzo: "guardare le immagini non ci conduce alla verità, ci conduce alla tentazione" (Siti 2010, 5): la smania per un sopramondo rischia di rivelarsi solo uno slancio autodistruttivo.

La prima modalità scelta da Siti per rappresentare l'ossessione è il ricorso alla fotografia: il protagonista Danilo Pulvirenti, antiquario di professione, ha collezionato e riposto in una stanza apposita chiamata la "stanza di Barbablù" o "la stanza delle rondini" una serie di foto di Angelo, escort culturista di cui si era invaghito qualche anno prima. Danilo, nei momenti di solitudine, si rinchioda in questa stanza e cerca una forma di compensazione alle delusioni della realtà selezionando e contemplando una foto di Angelo, inserita anche nel testo. Per Danilo la fotografia rappresenta una manifestazione dell'Assoluto poiché, fissando l'istante e annullando ogni forma di temporalità, cattura la divinità emanata dal corpo di Angelo, appagando per qualche istante il suo desiderio di Infinito. Se l'Assoluto è per Siti "una ricerca privata e fuori dal tempo" (Siti 2010, 10) la fotografia rappresenta l'attestazione della sua presenza nella realtà, essendo "testimone di una verità puntiforme, fissata in un attimo eterno" (Siti 2010, 232). Il paradosso che accomuna la fotografia al desiderio, come hanno evidenziato in modo speculare sia Susan Sontag nel suo libro *On Photography* (1977) che Roland Barthes nel suo saggio *La Chambre Claire* (1980), è quello di attestare una presenza che in realtà è simbolo di assenza, poiché ogni scatto fotografico è sia un oggetto materiale che può essere

---

<sup>5</sup> Questo processo di uscita dall'ossessione erotica avrà un'appendice importante in *Exit Strategy* (2015), quarto tempo della trilogia autofinzionale in cui Walter, prendendo definitivamente coscienza della finitezza e dell'umanità di Marcello, si congeda definitivamente da questo personaggio e da tutto quello che egli aveva rappresentato. A questa uscita dall'ossessione corrisponderà inoltre un importante cambiamento formale, ossia l'adozione della narrazione onnisciente e l'abbandono definitivo della scrittura in prima persona.

osservato più volte e lungamente nel presente, sia la testimonianza di un attimo irripetibile ed impossibile da rivivere: come scrive Barthes, "ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement" (Barthes 1980, 15). Così come il desiderio è "il tentativo sempre ripetuto di afferrare ciò che per eccellenza è inafferrabile", imponendo "di possedere ciò che non può esistere come vivente" (Siti 2010, 178) la fotografia si fonda su un paradosso simile. Tuttavia, come sostiene Sontag, benché isoli l'attimo dallo scorrere del tempo tentando di preservarlo dall'oblio, essa diviene al contempo testimone del suo procedere implacabile (Sontag 1977, 15): "eternando un attimo sospeso, ufficializza e rende esclusiva la frustrazione" (Siti 2010, 178).

È proprio a causa di questo suo statuto ibrido, di questo suo essere contemporaneamente icona e simbolo, "irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des sirènes" (Barthes 1990, 165), che Danilo sceglierà la fotografia e nessun'altra arte per rappresentare Angelo. Ciononostante, il gusto del protagonista è orientato verso degli scatti in cui vengono trasfigurati alcuni elementi pittorici, come per esempio la foto di Angelo che appare anche in copertina al libro, direttamente ispirata al  *Davide e Golia*  di Tanzio di Varallo. Per colmare il suo voyeurismo sadico e mortifero, Danilo predilige fotografie pittoriche in cui il corpo vivente, tramutatosi in opera d'arte, si oggettualizza. Questa funzione eternizzante e deumanizzante della fotografia è ben sottolineata da Philippe Dubois: "L'acte photographique, en coupant, fait passer de l'autre côté (de la tranche): d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre" (Dubois 1990, 160).

Il ruolo centrale della foto all'interno del romanzo, nonché il suo legame indissolubile con l'ossessione, si riflette anche nelle numerose riflessioni teoriche che compaiono nel testo, con cui l'autore tenta di mostrare la vicinanza tra i due ambiti. In particolare, Siti subisce l'influenza del pensiero di Roland Barthes sulla fotografia, adottandone la terminologia e inserendo all'interno del testo alcune riflessioni di palese derivazione barthesiana,<sup>6</sup> spesso rielaborate per intessere dei legami più diretti con l'ossessione. È il caso per esempio della riflessione sulle tre azioni legate alla fotografia (fare, guardare, subire), traducibili, secondo Barthes, nei tre punti di vista con cui

---

<sup>6</sup> Siti riprende da Barthes concetti come per esempio il *punctum* (ossia un dettaglio della foto che folgora lo spettatore, attirandone l'attenzione indipendentemente dalla volontà del fotografo), in relazione alla differenza tra foto pornografica e foto erotica, ma anche il legame tra fotografia e morte e l'importanza del caso nello scatto fotografico.

essa può essere osservata: quello di chi realizza la foto (*Operator*), quello di chi la osserva dall'esterno (*Spectator*) e quello dello *Spectrum*, ossia del referente – persona o oggetto – modello della fotografia (Barthes 1980, 22). Siti riprende questa tripartizione modificandola ed applicandola alla tipologia specifica della foto di nudo. Secondo Siti, infatti, i tre poteri che si condensano nello scatto fotografico sono quello del fotografo, che incide sul gusto della foto e sull'utilizzo di particolari mezzi tecnici per la sua realizzazione, quello del committente, che influenza l'iconografia dello scatto, e quello del modello, materia prima senza cui non ci sarebbe la foto. Siti però introduce un'ulteriore differenza: se in una normale foto di nudo i tre poteri si mantengono in un equilibrio perfetto, il tipo di scatto che meglio riesce a catturare l'ossessione è quello *kitsch*, in cui uno dei tre poteri prevarica sempre sull'altro. Assecondando questa sproporzione, tutte le foto presenti in *Autopsia dell'ossessione* tentano di catturare l'ossessione e di riprodurla attraverso la fissità della dimensione artistica. Se è vero che per definizione il *kitsch* (Broch 1990 e 2012) è il voler racchiudere l'Infinito nel finito – un ideale di bellezza tradita, facilmente degustabile e totalmente commercializzabile – queste foto sono *kitsch* perché tentano di arrivare all'Assoluto partendo dal basso, dalla corporeità esagerata dei culturisti, e proprio perché occhieggiano all'arte alta dalla specola della prostituzione:

quanto più una foto di nudo è bella in sé, tanto più contraddice la sua vocazione testimoniale che è quella di smascherare, dovunque ci sia un essere umano nudo di fronte a una macchina che lo divora, una sproporzione patologica del desiderio. La foto *kitsch* è sopra e sotto l'opera d'arte: sotto, perché conserva un residuo di crudeltà e di disagio – sopra, perché tenta un colpo di magia, la presenza reale di un fantasma (Siti 2010, 53).

Il secondo elemento – non iconografico, ma testuale – scelto dall'autore per rappresentare l'ossessione erotica è la serie di venticinque *Proposizioni* inserite lungo tutta la narrazione, spesso posizionate a breve distanza dalle foto. Presentandosi tipograficamente come degli aforismi isolati dal testo, le proposizioni rappresentano una sorta di fenomenologia dell'ossessione, tentando di sintetizzarne i caratteri generali e le radici mitiche:

#### PROPOSIZIONE 7

L'ossessione allude al mito negandolo e accelerandolo in folle; le curve del maschile e del femminile si sovrappongono in una famelica anamorfose. L'ossessione è la morte che si rovescia sulla vita disarmata, cancellando la sciocca distinzione tra meccanico e psichico. Volontà e coscienza cessano di agire: egoismo e altruismo, perfino attrazione e repulsione non sono più concetti pertinenti; l'io è riassorbito nella bava di un cane cosmico, che marca il territorio e lecca il sale della pietra (Siti 2010, 126).



Se la fotografia infatti immortalava l'ossessione privata e particolare di Danilo, influenzando in modo determinante il procedere della narrazione, le proposizioni sono degli elementi estraibili dal testo e separabili dalla vicenda specifica del protagonista che propongono una visione sintetica e universale dell'ossessione. Si direbbe che Siti si serva di una sorta di metodo induttivo per la sua "autopsia", in cui fotografia e proposizione sono le due facce della stessa medaglia, poiché l'evoluzione della vicenda particolare ossessiva di Danilo costituisce il terreno di sperimentazione e di dimostrazione che consente all'autore di formulare in seguito le leggi universali sull'attitudine ossessiva. L'unico elemento di crisi tra queste due visioni complementari è rappresentato dal valore ideologico di queste due operazioni: se la fotografia è illusione, poesia e presunta infinità, le proposizioni sono disillusione, prosa, svelamento dell'inautentico.

Ma come dialogano queste due rappresentazioni dell'ossessione con la vicenda narrata? Che tipo di rapporto intesse l'atemporalità delle fotografie con la progressione diegetica del romanzo? Da un punto di vista narratologico la fotografia può essere considerata il vero motore dell'azione. Quello che chiameremo "l'Adesso"<sup>7</sup> della narrazione, cioè il momento in cui il "racconto primo" prende inizio (Marchese 1983, 47), coincide con il momento in cui Danilo entra nella stanza delle rondini per contemplare le foto di Angelo, isolandosi dalla realtà. Le date riportate nel testo informano il lettore che ci troviamo nel maggio 2009, Danilo ha superato i cinquant'anni e deve far fronte alla madre Candida malata di Alzheimer e alla frustrazione per la perdita di Angelo nella lotta contro il Rivale, uno scrittore che assomiglia tremendamente a Siti. Ogni foto di Angelo che appare nel testo è seguita da precisazioni puntuali sul luogo e sul momento in cui è avvenuto lo scatto, nonché sulle condizioni fisiche e psicologiche di almeno una delle tre polarità che determinano la perfezione della foto (committente, fotografo, modello):

in quell'equilibrio di poteri che regola il set, qui a prevaricare è stata la visione del fotografo, anzi della fotografa: a lei si devono il romanticismo e il simbolismo corrivo – aveva perfino preteso che Danilo si allontanasse. A lei soprattutto va addebitata la responsabilità di aver rescisso con Photoshop quell'ammennicolo, o appendice, che le donne considerano inelegante quando si illudono che la vita sia un ballo di gala (Siti 2010, 87).

Ogni volta che Danilo sceglie di entrare nella stanza della contemplazione il "racconto primo" si blocca e l'unica forma di temporalità

---

<sup>7</sup> Chatman definisce l'Adesso narrativo come l'idea di presente all'interno del discorso narrativo: "The narrative 'now' is one point of time in the story which serves as a point of reference" (Chatman 1978, 63).

ammessa è quella della memoria. L'istante infinito della foto ossessiva rilancia paradossalmente la narrazione di un "racconto secondo" (Marchese 1983, 47) che, a partire dall'immagine, procede attraverso una serie di analessi su alcuni episodi salienti della vita di Danilo – dall'infanzia fino ai suoi quarant'anni – fondamentali per capire la sua attitudine ossessiva presente.

Nei primi quattro capitoli, i *flashbacks* sono consacrati principalmente all'infanzia e all'adolescenza di Danilo: egli rievoca la scoperta dell'attrazione per gli uomini muscolosi che da bambino spiava sperando di non essere scoperto. Questa attrazione da adolescente assumerà risvolti sempre più sadici – preferendo uomini ignoranti con cui poter affermare la sua superiorità: "le sfere lucide e sudate, la carne senza padrone, di quella non puoi liberartene discutendo di regia o di significati sociali" (Siti 2010, 63) – per poi trasformarsi in età adulta in una vera e propria adesione al sadomasochismo. Altri ricordi fondamentali per comprendere il personaggio di Danilo sono quelli legati alla madre Candida, donna glaciale, prevaricatrice, impositiva e anaffettiva ("in sessantatré anni non hai fatto altro che sgridare, sgridare..." (Siti 2010, 267), fonte principale del suo senso di esclusione e del suo bisogno costante di fuga dalla realtà. Da un lato, Candida rappresenta per Danilo colei che lo ha avvicinato al mondo dell'arte e dell'antiquariato, consentendogli di sviluppare quella sensibilità artistica che ora lo induce a trovare nelle fotografie di nudo una forma di rappresentazione dell'Assoluto; dall'altro, è proprio il rapporto con la madre che fa nascere in Danilo l'attitudine ossessiva e questo suo particolare immaginario erotico. Una delle foto che meglio esemplifica la doppia influenza materna è quella in cui Angelo indossa la collana di Candida,<sup>8</sup> a cui segue una descrizione della foto che ben sottolinea l'influenza della madre sulla sua sessualità:

---

<sup>8</sup> L'autore Walter Siti ha gentilmente dato il suo personale consenso alla pubblicazione della fotografia.

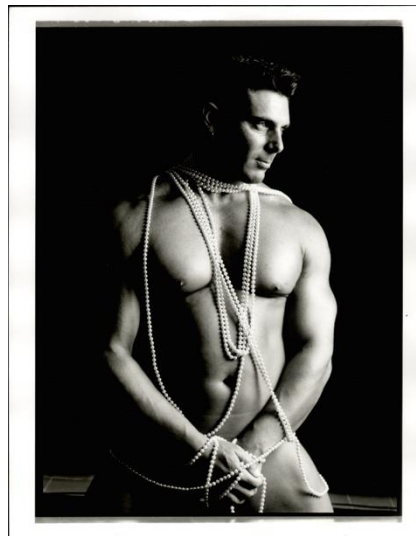


Fig. 1 - Massimo Serenelli, fotografato da Riccardo Bergamini (Siti 2010, 52).

“perle come catene, la schiava Isaura, la femminilità belle époque di un body-builder di borgata; il pallore flemmatico e traslucido delle collane materne nel sacrilego exploit di una natura viva depilata e calda di anabolizzanti” (Siti 2010, 52).

Se da un lato Angelo rappresenta il contrario rispetto all’universo benestante dalla madre, testimoniando il fallimento del suo tentativo di castrazione simbolica – “sua madre ed Angelo, due bisogni opposti e complementari, due vesciche natatorie che soffocano ma consentono di vivere” (Siti 2010, 247) – dall’altro, nell’immaginario erotico di Danilo, Angelo e la madre confluiscono e si sovrappongono nel mito del Centauro che entrambi incarnano in momenti diversi del testo: Angelo nel loro primo incontro, quando a teatro recitava proprio nei panni del Centauro, e in una foto in cui la sua fisicità ricorda a Danilo quella del mostro mitologico (cfr. Siti 2010, 75); la madre in una visione dolorosa mentre Danilo tenta di soffocarla con un cuscino: “Sta per fermarsi perché gli appare lei coi seni ancora floridi e il cazzo da centauro, che si dispera e lo prega di chiamare un’ambulanza” (Siti 2010, 289).

A partire dal quinto capitolo, “L’incarnazione”, tutti i ricordi di Danilo sono rivolti invece ad un passato più recente e incentrati principalmente sul personaggio di Angelo, di cui vengono raccontati il primo incontro e gli albori della loro relazione fino alla comparsa del Rivale, un professore molto simile al Walter Siti della trilogia, che, proprio osservando una foto di Angelo esposta in una collezione nel negozio di Danilo, si invaghisce del corpo del body-builder, inserendosi nel loro *ménage*. Inizia così una lotta feroce tra Danilo e il Rivale per la conquista di Angelo, che, in qualità di uomo-merce,

si vende senza scrupoli contemporaneamente all'uno e all'altro. L'evocazione fotografica in questo caso serve a Danilo per allontanare la paura di perdere l'oggetto del suo desiderio per mano di un personaggio che rappresenta al contempo una proiezione del diverso e dell'identico da sé. Il Rivale, infatti, si rivelerà essere sempre di più un "doppio perturbante"<sup>9</sup> di Danilo (Fusillo 2012, 22): "Sono i *suoi stessi* occhi: la stessa opacità un po' folle di chi trascura l'empirico, la stessa dedizione travestita da ironia, la stessa inerme ingenuità di fronte ai potenti. [...] Tutti i territori e le segrete fascinazioni del doppio si precipitano in folla sul cuore di Danilo" (Siti 2010, 204). Inoltre, il rapporto di desiderio e possesso tra i tre personaggi riproduce chiaramente lo schema triangolare esposto da René Girard in *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) secondo cui il desiderio umano, fondato su un principio mimetico, non si sviluppa mai in funzione solo dell'oggetto bramato, ma anche – e soprattutto – in funzione della presenza di un altro essere (che Girard chiama "mediatore") che desidera contemporaneamente lo stesso oggetto, dando il via ad una lotta per il possesso. Seguendo alla lettera questo principio, il desiderio di Danilo nei confronti di Angelo esiste e si intensifica nel momento stesso in cui appare una presenza mediatrice (il Rivale) che si interpone tra il soggetto e l'oggetto desiderato, mettendone a repentaglio il possesso: "ogni storia di due è la storia di tre" (Siti 2010, 233) penserà Danilo verso la fine del romanzo. Questo triangolo si risolverà con la sconfitta di Danilo che, poiché rinuncia al possesso di Angelo, soccombe al Rivale confermando così il suo ontologico destino di esclusione:

L'ossessione affonda le radici nell'attimo reiterato in cui il soggetto è stato spettatore (per questo l'immagine è regina); il racconto eterno comincia da una stanza sbarrata, da un tesoro nascosto e da qualcuno che lo vuole rubare. Un estraneo (o un alter ego) può entrare nel gioco solo in quanto ladro, in quanto si impadronisce del corpo amato e lo possiede in un fulgore insopportabile. È notte, il futuro ossessionato spia da una finestra: si pietrifica, per sempre, nell'istantanea dell'esclusione (Siti 2010, 213).

Il trionfo del Rivale nella conquista di Angelo riafferma la vittoria del tempo, e quindi della realtà, sulla ciclicità reiterata che caratterizza il desiderio ossessivo di Danilo, preservato fino all'ultimo attraverso l'immobilità e il possesso garantito dalle foto: "uccidere il tempo, il tempo lineare e irreversibile. [...] Il Rivale ha tagliato il tempo in due, niente sarà più come prima" (Siti 2010, 232). Al contempo, però, come dimostrano le

---

<sup>9</sup> Fusillo definisce somiglianza perturbante l'incontro tra "due personaggi distinti, accomunati però da una somiglianza eccezionale, spesso marcata da una nascita nello stesso giorno o nella stessa ora, che produce fenomeni di identificazione e di proiezione-introiezione" (Fusillo 2012, 22-23).

ultime pagine del romanzo in cui il punto di vista non è più quello di Danilo ma quello del Rivale, anche colui che ha avuto la meglio nella lotta per la conquista dell'ossessione è destinato ad una condizione di frustrazione: la certezza del possesso di Angelo e l'adattamento ad una quotidianità condivisa senza lotta contro terzi comportano l'esaurimento del desiderio anche da parte del vincitore, riconfermando la teoria girardiana del desiderio triangolare così come il primato del conflitto dualistico su ogni possibile scioglimento della vicenda in favore di una delle due parti. La necessità di un mediatore e l'impossibilità di un amore corrisposto traducono infatti in chiave diegetica uno dei cardini su cui si fonda l'intera scrittura sitiana, cioè l'opposizione dualista tra Realtà e Desiderio, tra la ricerca impossibile di un Assoluto umano e una spinta opposta che isola l'individuo nella sua finitudine. In *Autopsia dell'Ossessione* fotografia e narrazione, incarnando due forme di temporalità opposte e tuttavia complementari – l'una iterativa e l'altra evolutiva – rappresentano la trasposizione particolare di questo conflitto strutturale che riempie le pagine di Siti e la cui risoluzione si rivela impossibile. Il paradosso di questa opposizione, sintetizzata in *Autopsia dell'ossessione*, è la necessaria compresenza delle due polarità, imprescindibili l'una dall'altra benché appartenenti a due dimensioni metafisiche diverse: non esisterebbe realtà senza desiderio e viceversa, non ci sarebbe desiderio senza realtà. Poiché, come scrive Siti nella *Proposizione n* in chiusura al romanzo "quando nessuno mostra di esserne all'altezza, l'ossessione si autoesilia in attesa di tempi migliori. Il conflitto tra barbarie e civiltà [tra Desiderio e Legge, tra Irrazionalità e Razionalità] è reso ambiguo dal fatto che ciascuno dei due termini contiene in sé i germi dell'altro" (Siti 2010, 297).

**BIBLIOGRAFIA**

- ALBERTAZZI, S., AMIGONI, F. (cur.) 2008. *Guardare oltre: Letteratura, fotografia e altri territori*. Roma: Meltemi.
- BARTHES, R. 1975. *Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- . 1980. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil.
- BROCH, H. 1990. *Il Kitsch*. Torino: Einaudi.
- . 2012. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Paris: Allia.
- CHATMAN, S.B. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- DUBOIS, PH. 1990. *L'Acte photographique*. Paris: Nathan.
- FUSILLO, M. 2012. *L'altro e lo stesso: Teoria e storia del doppio*. Modena: Mucchi.
- GHIRRI, L. 2001. *Infinito*. Roma: Meltemi.
- GIRARD, R. 2001. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- MARCHESE, A. 1983. *L'officina del racconto: Semiotica della narratività*. Milano: Mondadori.
- SITI, W. 1994. *Scuola di Nudo*. Torino: Einaudi.
- . 2004. *La magnifica merce*. Torino: Einaudi.
- . 2006. *Troppi Paradisi*. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Il Contagio*. Milano: Mondadori.
- . 2010. *Autopsia dell'ossessione*. Milano: Mondadori.
- . 2014. *Exit Strategy*. Milano: Mondadori.
- . 2015. *Il Dio impossibile*. Milano: Mondadori.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

LETTURE

BORDERS OF THE VISIBLE





KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK

## « ÉCRIRE CONTRE LES IMAGES »

*À propos de Baudelaire. Les années profondes de Michel Schneider*

**ABSTRACT:** The article proposes a study of the biographical essay devoted to Charles Baudelaire written by Michel Schneider, the French psychoanalyst and writer. The analysis offers an inquiry into *Baudelaire. Les années profondes* from the perspective of Roland Barthes's reflections on naturalisation and demystification of some conventional opinions, called "myth," applied here to language, image, biography and portrait in relation to the issues of imitation and representation.

**KEYWORDS:** Portrait, Image, Biography, Photography, Michel Schneider, Baudelaire.

« Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » déclare Charles Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, un recueil de fragments inachevés publié en 1887, vingt ans après sa mort. Cette phrase, qui traduit l'une des préoccupations majeures de la poésie et de la critique baudelairiennes, correspond aussi avec l'entreprise biographique que Michel Schneider, psychanalyste et écrivain français, met en marche dans son essai consacré au poète maudit.<sup>1</sup> Ayant choisi d'être poète et non pas peintre, il écrit en fait constamment – dit Schneider – contre elles. Cette résistance est partagée par Schneider lui-même, lorsque, par exemple, dans son essai inspiré de portraits photographiques et peints de Baudelaire, il refuse consciemment de les publier dans son livre tout en les laissant connaître au lecteur par le biais de la description. Ma réflexion dans le présent article va porter sur les formes de cette résistance que Schneider retrouve dans l'écriture baudelairienne ainsi que sur l'impact de celle-là sur l'organisation de sa propre écriture, voire de son art du portrait.

L'œuvre de Michel Schneider, aujourd'hui considérable, comprend une vingtaine de publications dont la majorité est constituée d'essais biographiques consacrés à des écrivains, peintres, musiciens, compositeurs,

---

<sup>1</sup> Schneider 1994. Notons que Michel Schneider est également musicologue et haut fonctionnaire d'État. Il a été directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture entre 1988-1991. Il participe toujours à la vie publique en se prononçant p.ex. contre le droit au mariage civil des personnes du même sexe. Il tient également une rubrique littéraire dans l'hebdomadaire « Le Point ».

philosophes, acteurs.<sup>2</sup> Elle fait sans doute partie d'un vaste phénomène que la critique universitaire a nommé dans les années quatre-vingt-dix « retour de l'écrivain en personne » ou « renaissance de l'auteur » (Buisine 1991, 9), ce à la suite de son expulsion par la modernité tardive de la réflexion théorique et des pratiques littéraires. Les prémices de ce retour, sous la forme de différentes productions littéraires « biographoïdes » (Buisine 1991, 10) qui ont commencé à paraître abondamment en France à partir des années 80,<sup>3</sup> étaient volontiers interprétées à ce moment-là en référence au concept ricœurrien de l'identité narrative,<sup>4</sup> qui comprend l'acte de narrer comme une forme privilégiée de constitution d'une vérité biographique, sinon d'un « effet de vécu » (Viart 2001, 24).<sup>5</sup> Toutefois, avec le recours de plus en plus fréquent à l'image – en particulier photographique – dans les pratiques littéraires et artistiques à visée (auto)biographique,<sup>6</sup> il est devenu urgent de redéfinir le biographique contemporain en prenant en considération le rôle de celle-là dans la représentation d'une vie. La recherche non seulement redécouvre aussitôt la tradition du portrait littéraire qu'elle confronte – dans une perspective transgénérique – avec les exigences de la narration biographique, mais elle s'intéresse également – dans une perspective transdisciplinaire – à ce qu'elle propose d'appeler

<sup>2</sup> Parmi les biographiés schneidériens se trouvent Glenn Gould (*Glenn Gould, piano solo: aria et trente variations*, 1988), Robert Schuman (*La tombée du jour: Schuman*, 1989, *Schumann: Les voix intérieures*, 2005), Théodore Géricault (*Un rêve de pierre: le Radeau de la méduse. Géricault*, 1991), Marcel Proust (*Maman*, 1999 et *L'auteur, l'autre. Proust et son double*, 2014), Blaise Pascal (*Pascal*, 2016). Il est aussi l'auteur des essais politiques et sociologiques (*La Comédie de la culture*, 1993, *Big Mother: psychopathologie de la vie politique*, 2003, *La confusion des sexes*, 2007) ainsi que des essais sur la littérature (*Voleurs de mots: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, 1985, *Écrit dans le noir*, 2017).

<sup>3</sup> Il faut mentionner ici la collection « l'Un et l'autre » créée par le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis chez Gallimard qui a contribué à divulguer, à partir des années 90, ce genre d'écriture en France.

<sup>4</sup> Voir par exemple l'article d'Alexandre Gefen 2007, 55-75. J'analyse la pertinence de cette approche ainsi que l'évolution de la recherche sur la fiction biographique en France dans l'article intitulé « Fictions biographiques contemporaines en France : entre le narratif et le visuel », paru dans *Kwartalnik Neofilologiczny* 3 (2018), 372-381.

<sup>5</sup> Pour définir le biographique contemporain, Viart utilise l'expression « l'effet de vécu », inspirée du fameux « effet de réel » barthésien. Cf. Viart. 2001, 7-33.

<sup>6</sup> Une espèce de consécration du rôle et de l'importance de la photographie dans la représentation d'une vie a eu lieu grâce à la publication du « manifeste photo-biographique » de Gilles Maura et Claude Nori (1983). Il faut aussi noter la parution d'une collection parallèle à « l'Un et l'autre » chez Mercure de France, intitulée « Traits et portraits », qui propose les textes « ponctués de dessins, d'images, de tableaux ou de photos qui habitent les livres comme une autre voix en écho, formant presque un récit souterrain » (cf. la description de la collection sur la page de l'éditeur (accès le mars 2018. [http://www.mercuredefrance.fr/collection-Traits\\_et\\_portraits-21-1-1-0-1.html](http://www.mercuredefrance.fr/collection-Traits_et_portraits-21-1-1-0-1.html)).

« figurativité biographique », c'est-à-dire, aux moyens de faire « voir avec des mots » (ce qui comprend des questions et des procédés aussi différents que la description de l'image (*ekphrasis*), la reproduction de l'image dans le texte ou la production de l'image mentale du biographié dans la tête du lecteur).<sup>7</sup> Le paradoxe qui se cache derrière la formule « vies imaginaires » sous laquelle se réalise « le retour de l'auteur » au cours des années 90, semble prendre, dans le cas des « portraits biographiques » que je viens d'évoquer, un sens nouveau où le jeu entre la réalité et la fiction dans la reconstruction de la vie du personnage biographié est supplanté par la question de la visibilité et de l'invisibilité de celui-ci, voire celle de différentes formes de sa présence ou de son absence sociale, ce qui se ramène en fait à un jeu avec un usage métaphorique et un usage littéral du genre de portrait.<sup>8</sup>

Ce jeu se trouve au cœur de *Baudelaire. Les années profondes* que Michel Schneider organise, comme je l'ai déjà mentionné, non seulement autour des portraits photographiques et peints, mais aussi autour des portraits écrits de l'auteur des *Fleurs du mal*.<sup>9</sup> Il est l'effet de la relation de Baudelaire lui-même aux images et à la langue. À l'origine de cette relation se trouve l'histoire familiale du poète : comme Schneider nous l'apprend, Baudelaire hérite de la « passion des représentations plastiques » ainsi que du « goût de la langue » (17) de son père, Joseph-François, qu'il perd à l'âge de six ans, un peintre et prêtre raté dont l'œuvre se limite à quelques gouaches et dessins et qui abandonne ses fonctions de ministre du Culte catholique lors de la Révolution. Les deux identités perdurent chez le fils, mais – dit Schneider – « comme interdites l'une par l'autre » (18) et elles déterminent son devenir-poète : comme critique d'art, Baudelaire passe pratiquement inaperçu – paraît-il – à son époque, et comme poète, il laisse à peine deux recueils dont la publication fut en plus accompagnée, comme on le sait, d'une ambiance

<sup>7</sup> Cf. Dion, Lepage 2009.

<sup>8</sup> Notons que, selon Michel Beaujour, un usage métaphorique de certains termes, tel l'autoportrait, que la littérature emprunte à l'art, est une source d'insatisfaction pour le portraitiste, due au rôle intermédiaire de la langue dans la représentation du personnage. Cf. Beaujour 1980, 7. La pratique de reproduire les photographies dans les textes (auto)biographiques serait-t-elle une tentative d'esquiver la médiation langagière d'une littérature souffrante d'incapacité d'atteindre directement la réalité ?

<sup>9</sup> Ainsi sont évoqués (le plus souvent sous la forme d'une courte description) les portraits photographiques de Baudelaire par Nadar, par Etienne Carjat et Charles Neyt, des portraits peints ou dessinés par Émile Deroy, Gustave Courbet, Félicien Rops, Alexandre Lafond, Edouard Manet, Henri Fantin-Latour. Schneider fait aussi allusion à quelques portraits écrits et souvenirs gardés par les amis du poète, à l'autoportrait que le poète dresse dans *La Fanfarlo* où il se cache derrière le personnage principal, Samuel Cramer, ainsi qu'à son dernier portrait qui est le masque funéraire.

de scandale. Cette double interdiction – de la langue par l’image et de l’image par la langue – dans la lecture schneidérienne de Baudelaire marque aussi ses écrits esthétiques et poétiques.

### Contre les tableaux

Contrairement aux opinions répandues sur l’origine de l’activité critique de Baudelaire,<sup>10</sup> Schneider entrevoit cette dernière dans la conviction de l’auteur des *Fleurs du mal* de ne pas avoir de talent artistique. Celui-ci en prend conscience grâce au sens de l’art que lui transmet son père : la mère, qui, conformément aux standards de l’éducation féminine de l’époque, connaît les techniques de dessin, mais ne s’y connaît pas en peinture, l’encourage plutôt à devenir romancier. Baudelaire agit à l’époque de la photographie naissante qui semble accomplir à ce moment-là un désir éternel des peintres d’atteindre une parfaite imitation (Stiegler 2009). On connaît la réticence de Baudelaire par rapport à ce nouveau médium qui semblait présenter le danger de réduire l’art au seul principe d’exactitude. Dans son essai, Schneider y fait l’allusion lorsqu’il rappelle, par exemple, que malade et désirant vers la fin de sa vie posséder une image de sa mère, le poète considère comme « dure » (c’est-à-dire, exacte, fidèle), un portrait photographique (c’est-à-dire, exacte) qu’elle prétend lui offrir, en lui préférant un portrait qui possède « le *flou* d’un dessin » (14). Mais derrière ce refus du portrait photographique se cache toute une philosophie baudelairienne de l’image, voire de la représentation.

En s’opposant à la ressemblance, Baudelaire doit en fait faire face à ce que Roland Barthes appellera, un siècle plus tard, le mythe, c’est-à-dire, une « fausse évidence » qui est l’effet de la confusion de la « Nature et de l’Histoire » et qui fait que l’on prend pour « naturels » des phénomènes qui sont, de fait, « historiques », car produits au sein de la société française des années 50 (Barthes 2002, 675). Ce processus de « naturalisation » est l’inverse du travail du mythologue qui, lui, consiste à « démystifier le mythe et à le faire retourner à l’Histoire, c’est-à-dire à la diachronie » (Gołębiewska 2016, 83). Schneider montre ainsi Baudelaire aux prises avec, d’un côté, le mythe de l’image photographique qui idéalise la représentation en la faisant passer pour naturelle (c’est-à-dire, transparente, non médiatisée) et, d’un autre côté, le mythe de l’art propagé par l’esthétique romantique qui idéalise la Nature (donc le référent) au détriment de la

---

<sup>10</sup> Par exemple, celle d’un Claude Pichois, son biographe, qui l’explique par la nécessité pour Baudelaire de gagner sa vie.

représentation (quand Baudelaire reproche, par exemple, aux paysagistes d'être « des menteurs » qui ont « ont négligé de mentir »). L'un et l'autre sont l'effet d'une « naturalisation » de l'image, sinon d'une illusion réaliste, qui, par surcroît, fait prolonger dans la société du XIX siècle deux attitudes, iconophile et iconoclaste, que la civilisation occidentale réserve traditionnellement par rapport aux images (Markowski 1999). Or, ainsi que notre auteur commente la posture esthétique baudelairienne, « l'art sépare du naturel. Pas d'art sans théâtre, sans mise en scène [...] » (44). Baudelaire propose une espèce de « démystification » que l'on peut comprendre, toujours en référence aux paroles barthésiennes, de la façon suivante : « La meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel » (Barthes 2002 : 847). Pour démystifier une image « naturalisée », semble dire l'auteur des *Fleurs du mal*, il faut la rendre artificielle, démasquer l'illusion réaliste. Cette tâche, dans le cas des tableaux, est confiée par Baudelaire aux cadres et bordures qui, tout en rompant le *continuum* temporel, démasquent en fait l'artifice de la représentation.<sup>11</sup> Un tableau, qui est ainsi considéré par Baudelaire comme « le temps rendu visible » (74), vaut alors moins par ce à quoi il renvoie ((tel un paysage réel auquel renvoie un paysage peint) que par sa présence matérielle, voire triviale, en se substituant à une réalité qui, au moment de la contemplation du tableau par le spectateur, est évidemment absente et invisible :

« L'art n'est pas présentation de ce qui est là (le réel) dans un substitut (l'image) qui n'est pas tout à fait là. La représentation est mise au présent de ce qui ne sera jamais présent, même s'il s'agit des thèmes les plus actuels : l'avènement du neuf, les cravates, les bottes vernies, les voitures, l'existence flottante des grandes villes... L'abstraction mène du perceptible à l'intelligible, mais selon un retournement. Au terme, le concret de l'œuvre relègue dans l'abstraction la réalité qui la fonde. *L'œuvre est ce qui est là* » (Schneider, 137, c'est moi qui souligne).

En même temps, c'est dans l'artifice que le poète retrouve une forme de vérité qui n'est plus celle du référent, mais celle de la représentation : « Je préfère contempler quelques décors de théâtre ...' – dit Baudelaire – 'ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai' » (Schneider, 44).

---

<sup>11</sup> L'interprétation schneidérienne de la problématique du cadre chez Baudelaire rejoint ainsi la réflexion du théoricien contemporain de l'image, Louis Marin (1988, 62-81), qui souligne l'importance du cadre dans la constitution du tableau comme représentation. Voir aussi sa réflexion à propos de la *Déposition du temps dans la représentation peinte* (1990, 55-68).

La « démystification » de l'image « naturalisée », qui correspond ici en fait à l'abandon de l'imitation au profit de la représentation,<sup>12</sup> et dont l'agent s'avère en fin de compte le regard du spectateur, semble se réaliser chez Baudelaire de la manière la plus nette dans le cas du portrait. J'ai déjà évoqué le dégoût du poète envers les portraits « exacts », qu'ils soient peints ou photographiques. Or, l'image d'une personne ne devient portrait qu'au prix de la substitution d'une image naturelle, exacte, telle face, par une image artificielle, inexacte, tel visage, né sous le regard du peintre et matérialisé dans le portrait : « La face est naturelle », Schneider commente de cette façon l'idée baudelairienne du portrait, « le visage est artifice. *Mais il y a un artifice de l'artifice* : cessant d'être une face, un visage n'est visage que s'il devient portrait » (135, c'est moi qui souligne). Cette théâtralisation nécessite un cadre qui, comme pour les paysages peints, rend la représentation manifeste. Dans le cas du portrait, nous dit Schneider, le rôle du cadre, responsable donc de la transformation de la face en portrait, est joué par le contour de l'œil qui fait ressortir l'artifice du regard de la personne portraiturée. Le portrait, pour Baudelaire, est de fait un regard matérialisé dans le tableau que la représentation d'une personne porte sur le spectateur. Et c'est lui qui, en fin des comptes, rend présente une réalité idéale du modèle, en dehors de la triviale ressemblance : « L'essentiel dans ce portrait » - dit Schneider à propos du portrait de Baudelaire par Claude Deroy que le poète lui-même a particulièrement aimé - « est le regard. Toute la singularité de la figure se ressemble dans les yeux. Un regard qui ne fait que regarder, mais rêve, prend, tue, se souvient » (34-35).

### Contre la langue

Si donc l'activité critique de Baudelaire, qui peut être considérée comme la compensation d'une impossible carrière artistique, donne par nécessité la priorité à la langue contre les tableaux, sa poésie, dont l'ambition est – comme le dit notre auteur – « faire voir, avec des mots » (56), favorise en revanche les images contre la langue. Schneider met ainsi en relief ces aspects du langage poétique de Baudelaire où il entrevoit un travail de négation, voire de « démystification » de la « nature » intelligible de la langue par le détour de l'image, conformément à la conviction du poète que « ce qu'on voit ne devient image que dans la mesure où ça n'a pas de sens »

<sup>12</sup> D'une manière générale, l'imitation (*mimésis*) renvoie à un modèle présent, alors que la représentation évoque un modèle absent, sinon se substitue à celui-ci (voir Markowski 2006, 287-335).

(59). Contrairement à la réflexion esthétique baudelairienne, qui démasque, nous l'avons vu, l'artifice de la représentation, sa poésie semble vouloir, au contraire, cacher l'incapacité même de la langue à créer des images : « Baudelaire ne décrit pas comme l'écrivain » – constate notre auteur – « ne montre pas comme le peintre, il fait être les images, comme un saltimbanque au fond d'une toile de foire. Le peintre, selon Proust, ne représente ni ce qu'il voit, ni ce qu'il ne voit pas, mais '*peint qu'on ne voit pas*' » (59).

Les images poétiques chez Baudelaire, qui ont leur origine dans cette incapacité, ne sont pas, selon Schneider, pure invention, comme le prétendait l'imaginaire romantique, mais souvenirs des images réelles – tableaux, gravures, dessins – regardées avec son père dans l'enfance. Revues donc plutôt que vues, elles émergent sur le fond de l'absence du père précocement disparu : « Il crut » - dit Schneider – « que les images écrites – les poèmes – allaient cicatriser en lui les images vues et qu'il pourrait, en les rendant invisibles, les épuiser, les arrêter, les dire tout entières, les écarter de lui » (83).

Mais à côté de ces images internes, il existe aussi chez Baudelaire des images externes, qui sont l'effet de la flânerie du poète dans l'espace de la ville : or, en se promenant, non seulement il s'expose à leur réception, mais aussi, il se sent regardé. Ce jeu mutuel de regards entre le poète et le monde est à l'origine de la prédilection baudelairienne pour la théâtralisation de soi. Son maquillage ou sa pose de dandy (Schneider évoque ainsi des reproches adressés à Baudelaire par ses adversaires de « chercher à ne pas être naturel » (32)) ont ainsi pour objectif de dissimuler sa face, une image naturelle de soi, et de rendre manifeste son propre artifice, de devenir « visage », voire représentation.

La transformation des images revues par le poète (des souvenirs invisibles) en images poétiques correspond à la « démystification » de la nature invisible de ces dernières. Schneider constate chez Baudelaire la présence de deux figures : l'allégorie, dont la fonction est chez Baudelaire inversée, étant donné qu'elle ne désigne pas une idée abstraite mais « un sentiment » ou « une personne », et la métaphore, qui se forme « à la jointure du monde visible et du monde intérieur » (58). Elles sont en fait considérées par le poète comme images matérielles et visibles, voire substituts graphiques du « moi » intérieur, signes fondés sur la disparition de celui-ci : « La force des images vécues » dit Schneider « repassées par le souvenir n'est pas moins grande que celle des images sur des planches ou dans les livres. Mais cette force est liée à la disparition à quoi les unes et les autres font écran » (58).

Et c'est justement grâce à la dimension graphique de ces figures, et non pas à cause de leur puissance évocatrice, que l'écriture baudelairienne rejoint

la peinture : « [...] la poésie est un art plastique. Lignes, volumes, couleurs, fonds et figures [...] Quoi de commun entre ces arts ? La matière, la juxtaposition de touches sur une surface, la recherche de la forme la plus pure, la plus abstraite par les moyens les plus matériels, les plus impures » (57).

### Portrait biographique : contre le narratif et contre le visuel

La double interdiction – de la langue par l'image et de l'image par la langue – que Schneider trouve dans les écrits esthétiques et l'œuvre poétique de Baudelaire, organise aussi son propre art du portrait. Celui-ci participe à un jeu de « naturalisation » et de « démythification » de l'image du biographié qu'offre le discours biographique contemporain, de plus en plus souvent impliqué, nous l'avons vu, dans une relation qui semble aujourd'hui inévitable du narratif et du visuel. L'écrivain français, auteur de biographies fictionnelles consacrées à des écrivains imaginaires, Jean-Benoît Puech, résume très bien cette nouvelle situation du biographique : « Pour moi, le biographique désigne toutes les activités, discursives ou non, qui contribuent à la représentation de la personne et de la vie de l'auteur, ou plus précisément, qui transforment sa personne réelle en personnage. C'est un ensemble très vaste dont la biographie n'est qu'un des éléments, peut-être *la synthèse discursive et iconique* » (2013, 30, c'est moi qui souligne).

Le concept de l'identité narrative, évoqué au début de cette analyse et inspiré de la *Poétique* d'Aristote, réintègre dans la théorie du récit du philosophe grec la problématique temporelle. Chez Ricœur, le *muthos* (fable, récit) tragique, par la force du travail de configuration, devient une action unie et complète, c'est-à-dire ayant un début, un milieu et une fin. Un cas particulier d'une telle structure semble être justement la narration biographique à cause de l'équivalence qui se produit entre le début et la fin du récit ainsi que le début et la fin d'une vie : cette analogie entre la structure close du récit et le déploiement d'une vie dans le temps, a permis de comprendre l'identité narrative comme un modèle *naturel* d'existence.<sup>13</sup>

L'essai de Schneider, qui n'est pas, certes, une biographie au sens traditionnel du terme, joue pourtant avec la structure close de celle-ci. Aussi, il s'annonce, dans un premier temps comme un portrait littéraire,

<sup>13</sup> Par exemple, Jean-Yves Tadié contribue à la « naturalisation » de ce modèle lorsqu'il constate que « [l]a mort après l'enfance et l'âge mûr, la fin qui se referme sur le début, [sont] deux signes de structure close [du récit] » (1990, 90). Ce modèle a été d'ailleurs presque aussitôt démythifié, pour ne citer que le fameux texte de Bourdieu 1986, dont le titre même est déjà significatif dans le contexte de ma réflexion.



quoiqu'atypique, sinon dénoncé : « On ne trouvera pas dans ces pages un portrait : Baudelaire, l'homme et l'œuvre, mais le récit de leur empêchement mutuel, de leur commune impossibilité » (12). Le livre commence donc par la scène de la naissance symbolique du poète plutôt que par l'évocation de sa naissance biographique : Baudelaire se sent regardé par la femme sur un portrait et croit qu'elle lui fait un clin d'œil. Cette scène imaginaire a lieu lors du Salon en 1846, qui est aussi – rappelons-le – l'année de la publication de la première version du recueil poétique *Les Lesbiennes* (d'ailleurs, il est significatif que Baudelaire annonce la parution de ce recueil sur la couverture du *Salon* dans la version imprimée comme si pour sceller sa transformation du critique en poète). Le regard de la femme sur le portrait est corrélé avec le regard du père absent que Schneider évoque toute de suite après : « Baudelaire perdit son père enfant. Je veux dire : son enfant de père. Cet homme qui n'avait été qu'un regard allait invisiblement l'accompagner dans le deuil des images qui le fera écrivain » (13). À ces deux regards, artificiel d'une femme visible sur le portrait, ainsi qu'imaginaire du père déjà absent correspond un troisième, celui du poète lui-même. Schneider l'évoque dans une scène faisant penser au « stade de miroir » lacanien dédoublé, où Baudelaire-enfant, voyant son père se regarder dans un miroir lors de la toilette matinale, découvre dans ce miroir « son propre regard » (55). Il le portera ensuite, en tant que critique et poète, aussi bien sur les tableaux que sur les « scènes de la vie quotidienne ». Tous les trois sont emblématiques de la double interdiction dans laquelle se trouve l'écriture baudelairienne née d'une obsession des images – écrire dans l'impossibilité de peindre et « peindre » (« avec des mots ») dans « l'impossibilité d'écrire autrement » (Deleuze et Guattari) – dont j'ai parlé dans les parties précédentes de cette analyse et qui finit par l'effacement de Baudelaire en tant que sujet regardant et écrivant. L'hémiplégie dont il est atteint lors de son voyage en Belgique, quand, aphasique et paralysé, il ne peut ni parler ni écrire, et qui désigne la mort symbolique du poète, est à la fois le moment à partir duquel il commence en fait à n'exister qu'en tant que sujet regardé, voire représentation.

En approchant la personne de Baudelaire à travers son rapport aux images, Schneider ne refuse donc pas de structurer son récit : son début et sa fin ne coïncident pourtant pas avec la naissance et à la mort de la personne historique, mais – nous l'avons vu – avec sa naissance et sa mort en tant qu'écrivain, cette existence symbolique étant déjà fondée sur une forme de la mort : « ... vous ne savez pas » – rappelle Schneider les paroles du poète – « que je suis mort, vous ne saviez pas que je l'étais déjà lorsque j'écrivais 'Les Petites Vieilles, lorsque je déménageais d'hôtel en hôtel avec, sous le bras, le portrait de mon père ? » (165).

En même temps, Schneider loin de considérer son portrait littéraire comme exact, rend manifeste le caractère faux, voire artificiel de sa démarche :

Les images ne mentent pas moins que les mots. C'est pourquoi, plutôt que de donner en reproductions les portraits de Baudelaire par les peintres, dessinateurs, graveurs, photographes ou par lui-même, ne seront ici transcrites de lui que des descriptions écrites et des descriptions de tableaux. De toute façon, le portrait n'est jamais l'être lui-même, mais sa réécriture 'de vrais portraits, c'est-à-dire, la reconstruction idéale des individus'. (20).

Et c'est finalement ces représentations, picturales, photographiques ou écrites – dont son propre livre – qui, en se multipliant et en se reflétant les unes dans les autres, survivent à la place de la personne réelle du poète. Schneider, en refusant de les reproduire dans le texte,<sup>14</sup> perpétue aussi bien le geste de Baudelaire que celui de Barthes contre une nouvelle « fausse évidence » que connaît l'époque contemporaine. À l'instar d'un *furor biographicus*, à l'instar de l'exhibitionnisme et du « pouvoir du regard » (Martin Jay), il préserve l'espace du texte en tant que territoire de l'invisible, tout en créant, pourrions-nous dire en référence à l'expression déjà citée de Dominique Viart, *un effet de portrait*. Impliqué, comme l'écriture de Baudelaire, dans la double interdiction de la langue et de l'image, l'essai de Schneider, ni portrait ni biographie, laisse donc finalement la responsabilité de la reconstruction de l'image du poète du côté du lecteur, de son imagination, en lui permettant d'échapper le piège de l'idolâtrie.

---

<sup>14</sup> Le portrait photographique de Baudelaire par Nadar, connu sous le titre *Baudelaire au fauteuil* (1855), est la seule image du poète évoquée par Schneider dans son essai qui a été reproduite sur la couverture du livre. Le fait de déplacer ce portrait dans le paratexte ne serait-il un moyen d'échapper pour Schneider à « naturaliser » sa propre démarche biographique qu'il dévoile dans le passage que je viens de citer ?

**BIBLIOGRAPHIE**

- BARTHES, R. 2002. "Avant-propos." In *Mythologies. Œuvres Complètes*, vol. I. Paris: Seuil.
- BEAUJOUR, M. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, P. 1986. "L'illusion biographique." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 62-63: 69-72.
- BUISINE, A. 1991. "Biofictions." *Revue des sciences humaines* 224: 7-13.
- DION, R., LEPAGE, M. (dir.). 2009. *Portraits biographiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- GEFEN, A. 2007. "Soi-même comme un autre : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine." In *Fictions biographiques XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, sous la dir. d'A.-M. Monluçon, A. Salha, 55-75. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- GOLEBIEWSKA, M. 2016. "Naturalizacja mitu według Rolanda Barthes'a" [Naturalisation du mythe selon Roland Barthes]. In *Imperium Rolanda Barthes'a*, sous la dir. d'A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- MARIN, L. 1988. "Le Cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures." *Cahiers du Musée national d'art moderne* 24: 62-81.
- . 1990. "Déposition du temps dans la représentation peinte." *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 41: 55-56.
- MARKOWSKI, M.P. 1999. *Pragnienie obecności. Filozofie przedstawienia od Platona do Kartezjusza* [Désir de présence. Philosophies de représentation de Platon à Descartes]. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- . 2006. "O reprezentacji [De la représentation]." In *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, sous la dir. de M.P. Markowski, R. Nycz, 287-335. Kraków: Universitas.
- MORA, G., NORI, C. 1983. *L'été dernier. Manifeste photobiographique*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- PUECH, J.-B. 2013. "Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation." In *Les nouvelles écritures biographiques La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines* sous la dir. de R. Dion et F. Regard, 27-48. Lyon: ENS Éditions.
- SCHNEIDER, M. 1994. *Baudelaire. Les années profondes*. Paris: Seuil.
- STIEGLER, B. 2009. *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych* [Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern]. Trad. J. Czudec. Kraków: Universitas.
- TADIE, J.Y. 1990. *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Belfond.
- VIART, D. 2001. "Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographiques." *Revue des sciences humaines*, 263: 7-33.



FRANCESCA TUCCI

## “IO SCRIVO CIÒ CHE VEDO”

Einmal di Wim Wenders tra “immagini autocelebrative”  
e “priorità del racconto”

**ABSTRACT:** Like many of Wenders’ films, the book *Una volta (Einmal. Bilder und Geschichten, 1994; Once: Pictures and Stories)* is the result of a fruitful encounter between different arts. Wenders now takes on the role of photographer and narrator, while never completely abandoning the more usual role of director. The beginning of every short composition in *Einmal*, associated with one or more images, is the usual one of fairy tales. However, the word “once” that precedes as a title most of the compositions is not just an intertextual reference to the genre of children’s literature. It is more a sort of declaration of poetics, the choice of a specific stylistic register, as well as an attempt to adhere to a certain way of knowing and experiencing existence. It is the same way of knowing characteristic of children, says Wenders, connected—like the photographer’s shot—to the moment, without any care or regard for the past or the future. The stories that follow one another do not, at least not always, serve as captions for the images, nor do they necessarily offer the reader clarifications regarding the photographs placed next to them or the circumstances in which they were shot. In this book Wenders works “spontaneously,” choosing for each shot the first story that “comes to his mind.” The point of connection between writing and image, as well as the fulcrum of the aesthetics of Wenders’ phototext, is undoubtedly the concept of Disposition (*Einstellung*), which is a privileged place of observation from which the photographer’s eye chooses to look, but also the narrative engine of the whole story, as well as, again, the centre from which the different threads of the story radiate and then return to converge. The object of my contribution will be precisely this idea of *Einstellung*, with the aim of highlighting its implications and potential.

**KEYWORDS:** *Once*, Pictures, Stories, Phototext, Disposition.

Nel *Discorso tenuto ai Münchner Kammerspiele*, il 10 novembre 1991, Wenders (1992, 134-141) fa alcune interessanti considerazioni sulla pericolosa deriva a cui sta andando incontro il mondo delle immagini, deriva che conduce a un parossistico accrescimento dell’autonomia delle immagini stesse:

se il mondo delle immagini sta andando a rotoli e se le immagini si stanno ormai autonomizzando sempre più dal progresso e dalla tecnica, tant’è che non sono già più controllabili e lo saranno sempre di meno, esiste comunque un’altra cultura, una

controcultura nella quale nulla è cambiato e nulla cambierà: la narrazione scritta di storie, la letteratura, la lettura, la *parola*. Io non credo a molte cose della Bibbia, ma credo comunque profondamente nella frase: "in principio c'era la parola". E non ritengo che un giorno si dirà "E alla fine ci fu l'immagine". La parola rimarrà. Ovviamente anche con la parola si possono fare guasti; ma oltre agli slogan pubblicitari, alle parole vuote e ai giornali scandalistici esisteranno sempre gli scrittori [...]. Anche in questo paese, in Germania, la narrazione non ha mai conosciuto soste. Diversamente dall'America, le immagini da noi non sono portatrici di identità. Neppure l'immagine più toccante della politica tedesca postbellica, l'inginocchiamento di Willy Brandt davanti al monumento del ghetto di Varsavia, ha tenuto nel tempo, ha illuminato. Le immagini da noi sono cadute per sempre in discredito. Ma per contro in Germania, da sempre, la scrittura ha grande efficacia. C'è qualcosa di vero quando si dice che siamo un popolo di poeti e pensatori. (Wenders 1992, 140-141).

La lunga citazione offre più di uno spunto per chi voglia lavorare sui fototesti di Wim Wenders, in particolare poi su una raccolta come quella proposta in *Einmal*, un'opera in cui il problema del rapporto tra testo e immagine viene tematizzato a più riprese e più livelli.<sup>1</sup> Il volume è stato pubblicato per la prima volta in lingua italiana nel 1993, presso l'editore Socrates, con il titolo *Una volta* ed esce solo l'anno dopo in Germania, per il Verlag der Autoren. Come tiene a specificare lo stesso autore, il riferimento a uno scenario fiabesco, che è inevitabilmente evocato dal titolo della raccolta nonché dall'*incipit* dei testi "in versi",<sup>2</sup> più o meno brevi, affiancati a ogni immagine, o serie di immagini correlate, più che un rimando alle fiabe, un genere che Wenders non ha mai amato particolarmente, è un tentativo di evocare tutto quel patrimonio immaginifico che alle fiabe di solito si associa: il mondo dell'infanzia, e soprattutto, il mondo visto attraverso la percezione infantile, che vive del momento, "senza curarsi granché di passato e futuro".<sup>3</sup> Al di là della fascinazione provata da Wenders per l'infanzia, fascinazione attestata dalle tante figure di bambini

<sup>1</sup> Sul rapporto ambivalente di Wenders con le immagini, rapporto che gli eventi della storia tedesca del Novecento, caratterizzati da una profonda irresponsabilità nei confronti delle immagini e della lingua, hanno segnato in modo irreversibile, alimentando nel regista un sentimento di sospetto, quando non di sostanziale sfiducia, si veda Wenders 1977.

<sup>2</sup> Nello scritto "Ich schreibe, also denke ich" che fa da prefazione alla raccolta di foto/iconotesti intitolata "Die Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler" Wim Wenders parla della funzione della scrittura nei processi logico-cognitivi, poiché questa offre a chi scrive la possibilità di "guardare il pensiero durante la scrittura" (Wenders 2015, trad.it. Wenders 2017) e spiega l'utilità del verso in questo procedimento: "La mia strana forma in versi, che qui vedete,/ mi aiuta molto in questo./ Crea motivi o "blocchi di pensieri visibili",/ comunque una struttura/ in cui una sorta di grammatica dell'immagine mi aiuta/ a tenere d'occhio la grammatica del pensiero" (14).

<sup>3</sup> *Viaggio tra immagini, parole e città*, in Wenders 2015a, 10.

che compaiono nei suoi film (un esempio per tutti, la banda di piccoli registi in *Lisbon Story*), il riferimento all'infanzia ha anche un'altra motivazione; Wenders parla infatti di un'intrinseca affinità esistente tra lo sguardo del bambino e quello del fotografo. Si tratta di un'affinità forse più auspicata che effettiva, ma è al recupero o conseguimento di una tale affinità che il fotografo deve puntare, poiché la capacità di appropriarsi dello sguardo infantile è una delle condizioni fondamentali per la buona riuscita di ogni singola riproduzione fotografica. La scelta del titolo potrebbe essere letta allora quasi alla stregua di una poetica dichiarazione di intenti. Inoltre, continua Wenders, il fotografo deve avere "la capacità di vivere per il momento e dentro il momento", a differenza del regista, figura a lui pure per tanti versi affine, che deve invece preoccuparsi anche "dell'insieme, della struttura generale, di quel che viene prima e dopo" (Wenders 2015a, 11). Al fotografo, ancora una volta vicino in questo al bambino, non è richiesta alcuna pianificazione, non gli appartiene la preoccupazione per ciò che sarà tra giorni, settimane o mesi:

Così, quando ho cercato un titolo per questo libro, che è anche un libro di fotografie, ho pensato che *Una volta* avrebbe potuto rendere subito l'idea di quello che mi piace del fotografare: il fatto che sia un'azione priva di conseguenze, che avviene in un singolo istante e all'interno di una certa relazione tra l'occhio e la macchina fotografica. Ciò che accade in quell'attimo è in parte intuizione, e l'intuizione è qualcosa d'importante, che nasce da una certa comunione con l'oggetto del fotografare, perché se così non fosse non ci preoccuperemmo di fare proprio quella fotografia. (Wenders 2015a, 11).

L'impulso che induce Wenders a raccontare le immagini contenute nella sua raccolta nasce proprio dal tentativo di recuperare, a livello verbale, come narrazione dunque, quella comunione tra lo sguardo del fotografo e l'oggetto catturato dallo scatto a cui si accenna nel passo appena citato. Ogni storia descrive un singolo episodio, non c'è alcuna struttura drammaturgica. Non vi è neanche una pretesa argomentativa e ancor meno dimostrativa: i brevi testi che si alternano alle fotografie non sembrano nemmeno articolarsi in un insieme. In apparenza si presentano finanche privi di un filo conduttore che ne guidi e orchestri la composizione, sebbene poi, percorrendoli a ritroso, una trama che legghi le singole composizioni emerge agli occhi di chi sfoglia le pagine del volume, si sofferma sulle fotografie e si ferma a leggere i testi che le introducono e accompagnano. Difficilmente ci si potrà infatti sottrarre alla sensazione di trovarsi di fronte a una sorta di 'viaggio sentimentale' nella vita del regista, fotografo e viaggiatore Wenders, quasi un diario di viaggio, per quanto caotico e privo di un andamento diacronico, a cui l'autore affida aneddoti, impressioni e fatti curiosi. La macchina fotografica svolge in tutto questo

un importante funzione di supporto, poiché – come è stato notato – trova un impiego analogo a quello delle pagine bianche di un taccuino o, per l'appunto, di un diario, su cui annotare "ciò che salta all'occhio e ciò che si vuole ricordare" (Wisner 2015, 13).

Wenders insiste inoltre sul carattere prevalentemente ludico e giocoso del lavoro di stesura di questo volume, in modo forse un po' tendenzioso, quasi a voler ridurre l'entità delle parti artisticamente più costruite e meditate in favore di una maggiore immediatezza espressiva:

C'è stato più divertimento che lavoro: ho seguito ogni volta un impulso, non un'idea. All'inizio pensavo che le storie dovessero essere riferite sempre alle fotografie, ma poi, via via, mi sono reso conto che guardando le foto mi veniva sempre in mente una storia diversa. Così mi sono detto: perché mai una storia deve appartenere a una foto? È una schiavitù. La storia può essere anche completamente differente, anzi, forse è persino meglio che non ci sia alcun collegamento, perché può capitare, quando si scatta una foto, che la ragione di quella certa immagine non sia affatto lì, in quel momento. (Beat 2015, 12).

Liberarsi dalla schiavitù dell'immagine emancipando il racconto da ciò che questa rappresenta, il narratore-fotografo di *Einmal* è mosso qui da un movimento analogo a quello che guida il regista Wenders; entrambi si lasciano ispirare "dall'idea di una situazione" per mettersi "alla ricerca di una storia". In tutti e due i casi si tratta di "conquistare una trama, rendendo visibile qualcosa che inizialmente [è] implicito, latente", qualcosa che è presente solo nelle intenzioni di chi osserva la scena e la ferma nell'istantanea, secondo un procedimento che Wenders chiama "il metodo del *day-dreaming*, sognare a occhi aperti" (Russo 1997, 109).

Si è detto che "ben più che racconti poetici, gli scatti di Wenders sono soprattutto racconti in potenza, o catalizzatori di racconti" (Wisner 2015, 16). Uno degli elementi che contribuisce a incrementare il potenziale narrativo dell'immagine fotografica, svolgendo appunto la funzione di un catalizzatore, è quella quasi fisiologica discrepanza che secondo Wenders esiste tra l'immagine così come la vede il fotografo e la resa di questa immagine così come viene catturata dalla fotografia. Anche in questo caso si tratta di un pensiero ben presente al fotografo come al regista Wenders, un pensiero tematizzato in più di un'occasione nei suoi film, in tutte o quasi tutte le circostanze in cui compaiono tra i personaggi figure di fotografi. Si pensi, per citare un caso tra i tanti, al commento di Philip Winter, il protagonista di *Alice nelle città*, in una delle prime scene del film, quando guarda la foto appena scattata con la sua polaroid a un ragazzino in bicicletta, e al suo rammarico, per l'appunto, per l'incapacità della fotografia che ha tra le mani di restituire ciò che l'occhio ha visto tramite



l’obiettivo della macchina fotografica, al momento di scattare la foto: “mai uguale a quello che si vede”!

Le storie che Wenders racconta in *Einmal* nascono proprio dalla volontà di colmare una tale discrepanza; l’“irriducibilità della differenza”<sup>4</sup> prima di giocare nella “lotta” tra testo e immagine, si consuma nell’antagonismo tra immagine che si offre agli occhi del fotografo e la sua traduzione in fotografia. Inoltre, anche in quei casi in cui il racconto nasce come descrizione di un’immagine o di una serie di immagini, ciò che poi in realtà il testo descrive ha nella maggior parte dei casi una connessione estremamente flebile con l’immagine riprodotta dalla fotografia (elemento questo, è appena il caso di dirlo, tutt’altro che desueto nell’*ékphrasis*).<sup>5</sup> Molto più spesso le foto costituiscono l’antefatto o un successivo sviluppo della situazione descritta dal racconto, sicché la narrazione prende forma e si dipana arricchendosi di elementi che l’immagine non attesta in alcun modo. La narrazione finisce così per svolgere una funzione di integrazione o completamento dell’immagine stessa, che viene contestualizzata e vincolata alle parole del narratore. Valga come esempio di questo tipico modo di procedere di Wenders il fototesto dedicato a Pittsburgh, in cui si parla dell’odore di Oberhausen, il paese dell’infanzia di Wenders: “Una volta/ mi trovavo a Pittsburgh, in Pennsylvania,/ lì c’era proprio lo stesso odore / di Oberhausen, nel territorio della Ruhr, /dove sono cresciuto” (Wenders 2015a, 284 ss.). La voce narrante sposta inoltre di continuo l’attenzione del lettore dalla situazione particolare rappresentata nella fotografia al ‘movente’ che ha indotto il fotografo (che è sempre anche il narratore) a immortalare; un’operazione che non si spiega soltanto con il tentativo di mettere il lettore che guarda le immagini nelle condizioni di gettare uno sguardo attraverso l’obiettivo che le ha inquadrato, un po’ come avviene con quei cannocchiali posizionati a uso dei turisti di fronte a paesaggi che levano il fiato. C’è dell’altro, e per comprendere appieno il gesto del narratore Wenders è necessario partire da un assunto più volte dichiarato dal fotografo e regista, un assunto in base al quale ci sarebbe una fondamentale indipendenza tra le ragioni che spingono il fotografo ad appropriarsi mediante lo scatto dell’immagine vista tramite l’obiettivo e

<sup>4</sup> Citando A. Montandon («irréductibilité d’une différence», 1990, 6), Cometa osserva che il fototesto mette in scena tale irriducibilità, “creando una tensione tra i due media [...] a cui nessuno dei due *media* può, neanche per un momento, sottrarsi” (Cometa 2016, 69-115: 74).

<sup>5</sup> Come studi di riferimento sull’*ékphrasis* e in generale sul rapporto tra letteratura e immagine, si vedano, per citarne solo alcuni, Brosch 2004 (in particolare il contributo della stessa Brosch, *Die “gute” Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation*, 61-78); Cometa 2012; Mitchell 2017.

l’oggetto che questi sta guardando, e ciò anche a prescindere da quella che sarà la sua resa fotografica: “il motivo per cui ho scattato quella certa foto potrebbe trovarsi altrove rispetto a quella situazione particolare” (Wenders 2015a, 13).

La storia ‘narrata’ dalla fotografia, la storia che la accompagna, “non è necessariamente la storia più importante”, ma è l’“altrove” che Wenders vuole in qualche modo recuperare nel momento in cui consegna ad altri le proprie immagini, quasi a voler guidare e indirizzare lo sguardo del suo pubblico, fissando dei limiti ben precisi al gioco ermeneutico delle differenti interpretazioni. Non solo, in virtù di tale indipendenza, il narratore potrà decidere di lavorare “in modo spontaneo”, arrivando a scegliere per ogni fotografia “la prima storia che gli viene in mente, così da poter aspettare e vedere dove [lo] porta [...] tutto questo” (Wenders 2015 a, 13). E si può dare anche il caso che la foto accostata al racconto sia una foto sostitutiva, perché – banalmente – quella originale non si trova più, come succede alla foto scattata a Oshima nel corridoio dell’aeroporto di Mosca: “Nel corridoio, / gli scattai una foto / poco prima che risalisse in aereo / Ma non riesco a ritrovare quella dannata foto. / Ho trovato però una polaroid/ scattata qualche tempo prima sul set, / quando andai a trovarlo a Kyoto / mentre girava / *L’impero dei sensi*” (Wenders 2015a, 80-81). Si tratta di un dettaglio che difficilmente sarebbe saltato all’occhio del lettore, ma Wenders vuole raccontare al suo pubblico ogni retroscena, e a un tal fine impiega i suoi fototesti.

Al di là dell’interscambiabilità delle differenti immagini in caso di bisogno, il narratore tende a privilegiare tra le tante tipologie di foto quelle che si prestano al meglio a promuovere la narrazione;<sup>6</sup> alla categoria appartengono ad esempio le immagini “vuote”, belle perché vuote come osserva la piccola Alice, protagonista del film *Alice nelle città*, commentando una delle foto del suo compagno di viaggio: “è una bella foto, è così vuota”.<sup>7</sup> Sono proprio queste foto “spoglie”, quelle che raccontano di più, perché lasciano spazio allo sguardo e all’immaginazione:

Quando c’è troppo da vedere, quando un’immagine è troppo piena o quando le immagini sono troppe non si vede più niente. Dal troppo si passa molto spesso al nulla, come certo sapete. E conoscete anche un altro effetto: quando un’immagine è spoglia, povera, può risultare talmente espressiva da soddisfare interamente l’osservatore, e così dal vuoto si passa alla pienezza. (Wenders 1992, 90).

<sup>6</sup> Sulla capacità dei luoghi di rendersi “visibili” e parlare agli occhi del fotografo si veda “Die Orte sprechen mit mir”, intervista a Wim Wenders di Christine Meixner del 10 ottobre 2015 per “Der Tagesspiegel”, <https://www.tagesspiegel.de/wim-wenders.../12431982.html>.

<sup>7</sup> Cfr. il film di Wim Wenders, *Alice in den Städten*, al minuto 44:36.

Di questa oscillazione dialettica tra pieno e vuoto si avvale in modo strategico il racconto, che spesso si 'insinua' tra le immagini per catturarle all'interno di un fototesto. Può valere come esempio l'immagine che ritrae un piccolo guardiano di oche. La fotografia è stata scattata a Bali nel 1978, ma il testo che Wenders le affianca prende solo le mosse dalla scena rappresentata, per svilupparsi nel racconto di un viaggio successivo, fatto dal regista alcuni anni dopo, nella stessa Bali. La narrazione si articola tra congetture su quello che potrebbe essere diventato il bambino di un tempo e descrizioni di ciò che si offre alla vista del nuovo visitatore:

Una volta/ incontrai questo ragazzo/ che badava alle sue oche./ Fu a Bali/ sulla strada per Ubud,/ nel 1978./ Tornai a Ubud in macchina 12 anni dopo,/ nel 1990,/ percorrendo la stessa strada./ Ripensai a lui/ e ricordai i suoi piedi nudi/ e il suo cappello./ Forse era uno degli uomini/ che adesso vedevo seduti sulla soglia di una porta/ con in mano un gallo per il combattimento della sera./ O forse uno di quelli/ in piedi laggiù nei campi di riso./ O forse ancora uno dei facchini all'aeroporto/ che vidi il giorno successivo/ quando lasciai l'isola./ Era ancora un paradiso/ all'epoca della mia prima visita./ Ma nel frattempo era praticamente andata in malora./ Non feci una sola fotografia la seconda volta./ "Il paradiso del surfista". Solo il profumo era ancora lo stesso,/ e c'era ancora qualcuno/ che ti sorrideva/ mentre passavi./ Non esistono al mondo sorrisi paragonabili/ a quei dolci sorrisi di Bali. (Wenders 2015a, 170).

Ben poco di ciò che racconta Wenders è nella foto. C'è il bambino che guarda le oche, in un certo senso il protagonista della vicenda, c'è il contesto, lo scenario in cui ambientare la vicenda, che è per l'appunto uno spazio 'spoglio' da riempire a piacere. Tutto il resto è assente; nel suo racconto Wenders parla di un altro tempo e in fondo, visti i cambiamenti intercorsi, di un altro luogo. Ma il nuovo luogo che Wenders descrive, quello che ha visto durante il secondo viaggio, non è riuscito a "parlare" al fotografo, non lo ha "chiamato", per usare un'espressione usata altrove da Wenders, e così il fotografo sfrutta quel 'vuoto' fecondo dell'immagine di dodici anni prima come canovaccio per il racconto della foto che non è riuscito a fare ma solo a descrivere dodici anni dopo. A creare un collegamento tra l'immagine fermata nello scatto e quella solo vista intervengono le incursioni del fotografo tra presente e passato, il riferimento al profumo che si è conservato inalterato e ai "dolci sorrisi di Bali". Il testo racconta e associa i due momenti e i due luoghi, adornando l'immagine "povera" e "spoglia" e consegnandola in questa nuova veste allo sguardo del lettore. Si tratta, ancora una volta, di un espediente narrativo che conosce bene e adopera con una certa frequenza anche il regista Wim Wenders, consapevole di come "solo i film che lasciano spazi vuoti tra le

immagini raccontano una storia" (Russo 1997, 55); e ci sarebbe da ricordare a questo punto, tanto per fare un esempio, le tante 'istantanee' che si animano, articolandosi in una trama, ne *Il cielo sopra Berlino*.

"Non mi sono mai considerato un vero narratore. Mi sono sempre visto come qualcuno che si preoccupa di immagini, che siano quadri, disegni o fotografie. E siccome era questo che mi interessava, all'inizio pensavo che avrei fatto il pittore" (Wenders 2015a, 17). Wenders sostiene di essere diventato narratore 'suo malgrado', e di aver dovuto, perché ciò fosse possibile, superare una certa "sfiducia nelle storie" (Wenders 2015a, 18), una riluttanza, la sua, dovuta alla percezione dell'intrinseca falsità insita in ciascuna storia: "Mi pareva che introducessero immediatamente un elemento di bugia, come un'assenza di verità, mentre invece la singola immagine possiede in sé tutta la verità necessaria, che va subito persa non appena quella stessa immagine viene inserita nel contesto" (Wenders 2015a, 18-19). Un'affermazione di senso completamente opposto rispetto a quella citata all'inizio, dove la parola e la narrazione dovevano servire proprio a emendare la fallacia delle immagini. È una delle tante occasioni in cui Wenders si contraddice, ma anziché stigmatizzare questa tendenza alla contraddizione, che il regista condivide con una nutrita schiera di illustri compatrioti dei secoli passati, sarà più fruttuoso indagare il potenziale dialettico di questa 'prontezza a contraddirsi', e individuare al suo interno i tratti salienti dell'ondivago atteggiamento di Wenders, diviso tra narrazione e immagine, il suo bisogno di 'relativizzarne' e 'ridimensionarne' la portata, come se il loro grado di attendibilità fosse subordinato all'instaurarsi di un difficile equilibrio di interazione, integrazione ma anche reciproca limitazione.

Uno dei film in cui il problematico rapporto tra narrazione e immagine è tematizzato e scandagliato in tutte le sue complesse implicazioni è *Lo stato delle cose*, un film che nasce per dimostrare l'impossibilità di continuare a raccontare storie, ma che si conclude su posizioni dialetticamente opposte, segnando in un certo senso un'inversione di tendenza nell'immaginario artistico di Wenders: "appena fu terminato [afferma Wenders], io non credevo più alla tesi che lo aveva fatto nascere, e cominciai a pensare di dover cercare di credere in una storia. Fu così che nacque *Paris, Texas*" (Wenders 2015a, 19).

Quella "cronica incertezza" che caratterizza come costante il lavoro di Wenders regista, scisso nel profondo tra "l'incapacità di credere alle storie perché considerate manipolazione e forzatura delle immagini in una struttura a loro fondamentalmente estranea, e d'altra parte l'impossibilità di rinunciare radicalmente alla narrazione" (Russo 1997, 114), è la stessa incertezza che accompagna il lavoro del fotografo Wenders, che estende

ora il suo scetticismo alle immagini fotografate e avverte la necessità di compensare la loro fallacia e la loro vulnerabilità manipolatoria incastonandole nella narrazione, al fine di conservarne l'originaria integrità. Si potrebbe anzi ipotizzare che l'approdo al fototesto sia proprio un tentativo compiuto da Wenders al fine di superare tale duplice incertezza, la ricerca di un possibile raccordo tra le due istanze. D'altra parte, Wenders ha in più di una circostanza ribadito che il racconto in una raccolta di fotografie nasce quasi senza la necessità di un deciso intervento autoriale,<sup>8</sup> si potrebbe addirittura dire, malgrado le intenzioni dell'autore: "è una cosa, voglio dire, che non si riesce ad evitare: appena accosti due quadri, se soltanto accosti due immagini l'una all'altra, l'effetto è quello dell'inizio di un racconto" (Wenders 2015a, 18).

"Non penso ci sia una prospettiva giusta o sbagliata [dalla quale guardare alle immagini]. Non credo neppure che un'immagine possa esistere per proprio conto. Penso piuttosto che ogni immagine (e lo stesso discorso vale tanto per le fotografie quanto per i film) cominci realmente a esistere solo quando qualcuno la sta guardando" (Wenders 2015a, 21). Infatti, afferma ancora Wim Wenders, "io, ancora oggi, vedo molti film, e mi piace, guardando, sentire che gli occhi e la mente possono vagare, che in qualche modo si può vivere all'interno di un'immagine, scoprirvi se stessi, vederci dentro quello che si vuol vedere" (Wenders 2015a, 21). Nel raccontare le sue storie il cinema compie per certi versi un atto arbitrario di limitazione della libertà percettiva dello spettatore che guarda e ascolta:

esistono ovviamente anche film che lasciano molta libertà allo spettatore, la libertà di ricostruire da sé il proprio film, o di vedere un certo film. [...] Non devono prescrivere niente, bensì stimolare la sensibilità visiva dello spettatore, allargare la visuale, come nella vita. Riuscire in questo non è facile, perché nel momento in cui si racconta una storia si seleziona una porzione di visualità. (Wenders 1992, 90).

Selezionare una porzione di visualità è d'altra parte esattamente ciò che fa il fotografo nel momento in cui punta l'obiettivo della propria macchina fotografica, un gesto 'violento',<sup>9</sup> o quantomeno un "delicato atto di violenza" (Wenders 2015a, 16). All'origine del fototesto ci sarebbe dunque una plurima volontà di imposizione a opera di chi scrive e di chi racconta, nonché nello specifico di *Einmal* di chi fotografa, ai 'danni' di chi guarda,

<sup>8</sup> Anche se non in riferimento a Wim Wenders, è utile, ai fini del discorso che si sta portando avanti, Eggeling 2003. Si veda anche Mahne 2007. Hillenbach 2012 nota come il potenziale narrativo di una foto sia anche "nella sua capacità evocativa, nella misura in cui cioè è in grado di suggerire/evocare storie in chi la osserva" (75).

<sup>9</sup> "L'aggressione è implicita in ogni uso della macchina fotografica", in Sontag 2004 [1977], 7.

legge e ascolta. E tuttavia questa imposizione non è solo un gesto arbitrario di autoaffermazione autoriale: raccontare storie, dipingere e fotografare vengono considerati da Wenders, alla stessa stregua, modi “per aiutare le persone ad affrontare il mondo”, poiché senza di loro “il mondo ci apparirebbe come un caos”. L’andamento di una storia, il fatto che essa abbia un inizio e una fine, come la cornice di un quadro e l’obiettivo della macchina fotografica, sono elementi capaci di dare un senso,<sup>10</sup> di creare un ordine tra le cose: “ciò che figura dentro una cornice viene tolto dal caos e acquista un senso” (Wenders 2015a, 23). La fotografia come tentativo di sottrarre la realtà al caos e di conferirle senso. Ma la fotografia è anche, a un suo grado zero, puro “inventario di ciò che è veritiero e reale”, la percezione e conseguente resa documentaria di ciò che esiste, ossia, con le parole di Wenders, “per me si tratta dell’atto di ‘guardare’, quell’atteggiamento originario della fotografia, in cui tutto ruota intorno alla verità” (Wenders 2015b, 244). Un assunto, questo appena enunciato, che ha come implicita conseguenza la richiesta di un atto di fiducia assoluto da parte dell’osservatore, che deve credere senza riserva alcuna al fatto che “le cose sono proprio così, come le mostrano le immagini”, e ancora “che le cose esistono” (Wenders 2015b, 245). L’osservatore deve quindi confidare nell’autenticità delle immagini, nel fatto che non riproducono altro se non una porzione di realtà, così come in quella data circostanza si è palesata, perché la fotografia è innanzitutto “difesa di ciò che è reale” (Wenders 2015b, 245). “Quando sono io a raccontare una storia, quando faccio cinema cioè, desidero che lo spettatore possa andare oltre la narrazione continuando a sognare [...]. Ma quando sono io per primo colui che ascolta una storia, e cioè quando vesto i panni del fotografo, desidero condurre chi osserva esattamente dove mi ero acquattato. Deve potermi stare vicino e ascoltare le storie che un certo luogo, tramite la mia mediazione, è disposto a narrare” (Wenders 2003, 94). In un’ottica del genere il fotografo non è più l’artefice, il creatore della fotografia (*Macher*), ma un mero esecutore, una sorta di testimone chiamato dagli eventi a testimoniare l’esistenza di una data realtà, a trasmettere ciò che luoghi e persone intendono comunicargli, e la fotografia è dunque una sorta di estratto della testimonianza data. “A un certo punto” – considera Wenders – mi sono reso conto che per fare una certa foto o una serie di fotografie ero stato evocato da un dato luogo o situazione” (Wenders 2005, 144). Una posizione ‘dimessa’, quella

<sup>10</sup> Schmidt 2017: “La macchina fotografica funziona come una sorta di tachigrafo che ‘trattiene’ le storie dei luoghi per poi tramandarle” (34). Si veda sull’argomento quanto scrive Michele Cometa: “La narrazione è ciò che seleziona, integra e ordina questo flusso di eventi ed esperienze che accadono nel tempo” (2017, 120).

rivendicata per sé in questa circostanza dal fotografo, che si presenta come una figura secondaria, quasi un 'servitore' o 'intermediario', al servizio di luoghi e circostanze, in un ruolo alquanto differente da quello caratterizzato dalla forte dimensione autoriale implicita nel concetto di *Einstellung*, quell'idea di "disposizione" in cui in altre occasioni Wenders ha ritenuto di poter individuare l'essenza stessa della fotografia.<sup>11</sup> Una posizione – questa di una specie di grado zero della fotografia – che tuttavia proprio Wenders relativizza nel giro di un paio di frasi, quando si richiama al paradosso – uno dei tanti, poiché "molto nella fotografia è paradosso" (Wenders 2005, 152) – che determina l'ambivalente rapporto del fotografo con la realtà; rapporto in cui qualsiasi tentativo di regredire dinanzi alla realtà stessa, qualsiasi rinuncia a prendere posizione, si traduce poi nella foto, che è di contro espressione di una ben precisa presa di posizione. Al di là di ogni intento puramente documentario, ciò che si vede attraverso l'obiettivo della macchina è infatti espressione di ciò che "si vuole vedere" (Wenders 2005, 152).

Si è appena accennato, sia pure incidentalmente, al concetto di "disposizione" (*Einstellung*); in quella sorta di proemio che apre il volume *Einmal*, Wenders ne parla in maniera dettagliata, e spiega come questa sia un altro di quei tratti che accomunano l'operato del fotografo e quello del regista:

"To shoot pictures..."/ Quello del fotografare è un atto nel *tempo*,/ nel quale qualcosa viene strappato al suo momento/ e trasferito in una diversa forma di continuità./ Si pensa sempre/ che ciò che viene strappato al tempo/ Si trovi *davanti* alla macchina fotografica./ Ma non è del tutto vero./ Fotografare è infatti/ un atto bidirezionale:/ in avanti/ e all'indietro./ Certo, si procede anche "all'indietro"./ Come il cacciatore appoggia il suo fucile,/ mira alla selvaggina davanti a lui,/ preme il grilletto,/ e quando parte il proiettile/ viene spinto indietro dal contraccolpo,/ così anche il fotografo viene risospinto/ verso se stesso/ premendo il dispositivo dello scatto./ Una fotografia è sempre un'immagine duplice:/ mostra il suo oggetto/ e – più o meno visibile – / "dietro",/ il "controsatto":/ l'immagine di colui che fotografa/ al momento della ripresa. (Wenders 2015a, 48).

La *Einstellung* è la disposizione del fotografo a guardare in un certo modo l'oggetto che si accinge a fotografare, è quella ulteriore attribuzione di senso a partire dalla percezione individuale che il fotografo ha di luoghi, circostanze e persone, ed è ciò che crea quella comunione tra il fotografo e l'oggetto del fotografare ricordata in precedenza da Wenders. La *Einstellung* è anche responsabile di quella discrepanza tra realtà 'oggettiva' e realtà soggettivamente percepita, e non è consegnata in automatico

<sup>11</sup> In riferimento alle oscillazioni della fotografia tra il suo carattere "iconico" e "indicale", si vedano le osservazioni di Marra 2014, 66 ss.

all'immagine con la fotografia, ma deve casomai essere comunicata a chi guarda la foto. In un'ottica del genere si può senz'altro affermare che la “disposizione” rappresenti il raccordo narrativo, il potenziale epico, di ogni immagine ripresa da una foto o videocamera. Il termine, che rimanda a uno stato mentale oltre che fisico, possiede un doppio significato, poiché significa sia il movimento necessario a raggiungere una certa disposizione che lo stato di ‘quiete’, quello della disposizione raggiunta. Duplicità che si reitera anche nella doppia valenza, morale ed estetica del termine; essa rimanderebbe infatti a un “atteggiamento morale”, ossia l'idea di un posizionamento anche ‘ideologico’ rispetto alla realtà che si guarda, ma anche a un “concetto formale, una certa intenzione estetica” (Russo 1997, 60).

Alla luce di quanto detto finora, tornando al già citato “mai uguale a quello che si vede”, la frase pronunciata da Philip Winter in una delle prime scene di *Alice nelle città*, si può allora ipotizzare, che a esservi problematizzato è ben più che “lo scarto tra visione naturale e visione meccanica” (Russo 1997, 104-105). Lo scarto è innanzitutto quello determinato dalla *Disposizione* del fotografo, che è componente personalissima e non riproducibile se non con un grande margine di approssimazione dalla riproduzione fotografica. Per cui non è tanto un problema di resa insufficiente della “visione meccanica” rispetto a quella “naturale”, ma di difficoltà di tradurre lo sguardo soggettivo del fotografo in un'immagine ‘oggettiva’, accettare o fronteggiare quella pluralità di interpretazioni, che non coincidono necessariamente con la *Einstellung* di chi ha realizzato l'immagine. È questo scarto e questa approssimazione che il testo di ‘accompagnamento’ dei fototesti di Wenders cercano di colmare,<sup>12</sup> per una sorta di volontà chiarificatrice, ma ancor di più, perché una cornice narrativa all'occorrenza può anche proteggere le fotografie, se riesce a dare piena voce alle storie che queste racchiudono. È l'operazione che Wenders consiglia di fare al fotografo Sebastião Salgado, durante i lavori per le riprese del film documentario *Il sale della terra*: “così le fotografie che il film mostra sarebbero state contestualizzate e sarebbero state protette”.<sup>13</sup> Lo schermo cinematografico, ma anche il semplice gesto di mostrare una foto a un qualsiasi osservatore, rappresenta in parte un'insidia e una minaccia per la foto mostrata, che nel momento in cui è

<sup>12</sup> L'idea della fotografia come atto nel tempo, che ‘strappa’ e sottrae l'oggetto che ritrae al momento a cui appartiene per trasferirlo in una diversa forma di continuità è un'idea che meriterebbe senz'altro ulteriori approfondimenti, viste anche le sue feconde intersezioni con il contesto cinematografico. In relazione al problema del tempo nel cinema di Wim Wenders si veda il saggio di Curi 2007.

<sup>13</sup> Intervista con Wim Wenders, Festival di Roma, 16-25 ottobre 2014.



decontestualizzata dallo sguardo di chi la osserva perde il suo legame originario con la *Disposizione* di chi l'ha prodotta e si apre al novero delle infinite interpretazioni e degli altrettanto infiniti fraintendimenti.

Contestualizzare e proteggere è in fondo il gesto che il narratore di *Einmal* compie, in ciascuno dei fototesti della raccolta. Si tratta di proteggere le singole istantanee, ma ancora di più il vissuto di chi le ha prodotte, perché in fondo ogni singola immagine e ogni singola storia che si racconta in questa raccolta offre un piccolo spaccato di vita del regista:

Una volta / sono andato a trovare il mio amico Peter Handke/ a New York. /Stava scrivendo / il romanzo *Lento ritorno a casa*./ In quel periodo viveva/ in un albergo sul versante est di Central Park,/ ritirato come un monaco./ Anche la mia breve presenza lo ha, credo, più che altro irritato./ Ho fatto una foto alla sua scrivania,/ una della nostra passeggiata, "sparata" dal fianco,/ e un'altra della sua figura che si allontanava,/ dopo che ci eravamo separati./ Solo più tardi, quando ho letto *Lento ritorno a casa*,/ ho capito quell'oppressione/ che nel voltarmi indietro/avevo colto sulle sue spalle. (Wenders 2015a, 172).

È quello citato uno dei tanti brevi scritti in cui Wenders cerca di riappropriarsi dell'immagine fotografica che ha consegnato al lettore, restituendole la carica emotiva della situazione in cui è stata scattata, e ciò in una sorta di operazione di svelamento, in cui si verbalizza e dichiara il 'movente', la ragione che ha spinto l'occhio che ha guardato la scena a catturarla in un'istantanea. Nella prima delle tre foto della sequenza che Wenders associa ai versi appena citati si vede un angolo di una stanza interamente occupato da una scrivania; l'inquadratura 'spoglia' letteralmente la scena da qualsiasi dettaglio che possa distogliere l'attenzione di chi guarda la foto dalla scrivania, che viene presentata come l'oggetto principale della composizione, mentre tutti gli altri elementi di arredo, una lampada, un quadro, una poltrona sono tagliati fuori dall'immagine, lasciati appena intuire. Chi guarda la fotografia non può in alcun modo sapere che quella scrivania è di Peter Handke, se non perché è Wenders a dichiararlo. Lo stesso Handke è appena riconoscibile nell'istantanea successiva, una foto che sembrerebbe scattata quasi 'di nascosto', dal basso, e che a stento riesce a catturare metà del profilo dell'amico scrittore. La terza e ultima foto della serie si è finalmente appropriata dell'intera figura di Handke, che volta le spalle al fotografo dopo averne preso congedo e lo lascia finalmente lavorare 'indisturbato'.

La "disposizione" / è [...] anche un concetto nella fotografia/ o nel film, / e definisce l'immagine e il suo taglio, / ma anche/ il modo in cui si dispone la macchina fotografica/ rispetto ai valori della luce e dei tempi, / con i quali l'operatore poi si dispone alla "ripresa"./ Naturalmente non è un caso/ che la stessa parola definisca tanto l'atteggiamento/ quanto l'immagine prodotta mediante lo stesso./ Ogni

“disposizione” (e quindi ogni immagine)/ riflette la “disposizione” di colui/ che ha “ripreso” questa immagine./ Al contraccollo del cacciatore/ corrisponde nella fotografia/ il ritratto, più o meno visibile,/ di colui che fotografa. Non vengono fissati i tratti/ del volto,/ bensì il suo *atteggiamento*, la sua disposizione verso ciò che gli stava davanti./ La macchina fotografica è dunque un occhio/ che può guardare nel contempo/ davanti e dietro di sé. Davanti scatta una fotografia,/ dietro traccia una silhouette/ dell’animo del fotografo:/ ovvero coglie attraverso il suo occhio/ ciò che lo motiva. (Wenders 2015a, 49-50).

Descrivere questa silhouette, tracciare il ritratto di colui che fotografa, raccontarne in modo cursorio pensieri, sensazioni, e ricordi, frammenti di vita, il lavoro, i viaggi e gli incontri. È questo ciò che prova a fare Wenders con i suoi fototesti, assemblando una autobiografia illustrata, a uso di chi voglia guardarci dentro.

**BIBLIOGRAFIA**

- BROSCH, R. (hrsg.). 2004. *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Verlag dr. Wolfgang Weist.
- COMETA, M. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- COMETA, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario." In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, 69-115. Macerata: Quodlibet.
- COMETA, M. 2017. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina.
- CURI, U. 2007. "La rivincita di Crono." In *Wim Wenders*, a cura di S. Francia di Celle, 214-229. Milano: Editrice Il Castoro.
- EGGELING, G. 2003. *Mediengeprägtes Erzählen. Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- HILLENBACH, A.K. 2012. *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: TranscriptVerlag.
- MAHNE, N. 2007. *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- MARRA, C. 2014. *Fotografia e arti visive*. Roma: Carocci.
- MITCHELL, W.J.T. 2017. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Trad. di V. Cammarata e M. Cometa. Milano: Raffaello Cortina.
- MONTANDON, A. (ed.) 1990. *Iconotextes*, Paris: Orphrys.
- SCHMIDT, L. 2017. "Die Verflüssigung des Raumes. Mediale Transformationsprozesse im Werk vom Wim Wenders." In *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*. Hrsg. von C. Benthien, G. Klein, 27-38. Paderborn: Wilhelm Finck.
- SONTAG, S. 2004 [1977]. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Trad. it. di E. Capriolo, Torino: Einaudi.
- RUSSO, M. 1997. *Wim Wenders. Percezione visiva e conoscenza*. Genova: Le Mani-Microart's Edizioni.
- WENDERS, W. 1977. "That's Entertainment: Hitler eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film Hitler—eine Karriere." *Die Zeit* 33.
- . 1992. *The Act of Seeing*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren. Trad. di R. Menin, con la coll. di C. Durastanti. *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 134-141. Milano: Ubulibri.
- . 2003. "Was Bilder heute bewirken." In *A Sense of Place: Texte und Interviews*, ed. by D. Bickermann. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2005.
- . 2005. *Die Angst des Photographen vor der falschen Bewegung. Ein Gespräch mit Wim Wenders von Heinz-Norbert Jocks*. In *Die Genres der Fotografie I*, Bd. 175, <https://kunstforum.de>, 129-153.
- . 2015a. *Una volta*. Roma: Contrasto.
- . 2015b. "Nicht ausser 8 lassen was es alles gibt." In *4 Real and True 2*, ed. by B. Wismer, W. Wenders, 229-245. Museum Kunstpalast: Düsseldorf.
- . 2015c. *Die Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. Trad. di D. Idra, *Pixel di Cézanne e altri sguardi su artisti*, Roma: Contrasto, 2017.
- WISMER, B., 2015. *Wim Wenders. Photograph*. In *4 Real and True 2*, ed. by B. Wismer, W. Wenders. Museum Kunstpalast: Düsseldorf.
- WISMER, B., WENDERS, W. (eds.). 2015. *4 Real and True 2*. Museum Kunstpalast: Düsseldorf.

**FILMOGRAFIA**

*Alice in den Städten* (*Alice nelle città*, Germania Ovest 1974), dir. W. Wenders.

*Der Stand der Dinge* (*Lo stato delle cose*, Francia 1982), dir. W. Wenders.

*Lisbon Story* (Lisbona 1994), dir. W. Wenders.

*The Salt of the Earth* (*Il sale della terra*, Brasile-Italia-Francia 2014), dir. J.R. Salgado, W. Wenders.

ELISA CARANDINA

## "These Aren't the Right Pictures"

*Framing Strategies in Rutu Modan's Ha-nekes (2013)*

**ABSTRACT:** The tension between referentiality and fictionality, or fictionalization, has historically been at the center of a debate concerning the function and, more importantly maybe, the reception, of three tools: the paratext, the photographic medium, and the literary genre of the graphic novel. In different contexts and from different points of view, these three elements have aroused reactions and questions about the definition of the boundaries between reality and fiction on one side, and renewed the longstanding debate over the ability of mimetic arts of being a truthful way of knowledge, on the other. By using the idea of framing as a way to define the borders between, at the same time, text and context, reality and fiction, what is seen and what is shown, the paper aims at analyzing the strategies employed in Rutu Modan's graphic novel *Ha-nekes* (2013) in addressing these polarities. Some of the implications in the use of the notion of framing will be especially developed in relation to what Jan Baetens and Hugo Frey defined as "the ability of the graphic novel to work on the borderlines of first-person narrative, history-from-below, and oral history as well as to introduce fiction with historical meaning (and vice versa)" and Marianne Hirsch's definition and use of "postmemory."

**KEYWORDS:** Rutu Modan, Paratext, Graphic Novel, Framing, Postmemory.

Ce retour malgré tout, malgré le fait qu'il n'y a  
plus rien, plus rien à voir.  
Georges Didi-Huberman, *Le Lieu Malgré Tout*

Words do have edges. So do you.  
Anne Carson, *Eros the Bittersweet: An Essay*

### Introduction

In his analysis of Claude Lanzmann's *Shoah*, Georges Didi-Huberman describes the main dynamic of the documentary as a return to a place where everything has been destroyed and, at the same time, everything is still there. The director filmed this paradox as a topographer, succeeding in representing loss and destruction by showing to the audience the stillness of these destroyed places (Didi-Huberman 1995).

Lanzmann's documentary and Rutu Modan's graphic novel *Ha-nekes, The Property* (Modan 2013a, 2013b), share the same attention to places and to the spatial interpretation given to the return dynamic.<sup>1</sup> In both cases the importance granted to space goes far beyond the use of places as settings. The reality of these places and their human and ethical impossibility call into question the limits and the risks of representation. Also, literally in the meaning of making them present anew.

This perspective becomes even more clear if we consider the fact that both Modan's graphic novel and Lanzmann's documentary fall within the category that the filmmaker himself describes as "fiction de reel," a fiction based on real events<sup>2</sup>. The director's definition could indeed be paired with the description that Rutu Modan herself gave of her graphic novel: her grandmothers' journey to Poland that never took place.

Rutu Modan, illustrator and comic book artist, published *Ha-nekes, The Property*, in 2013 both in Hebrew and in English. The fiction is based on real events, historical as well as autobiographical, according to what Jan Baetens and Hugo Frey (Baetens and Frey 2015) define as "the ability of the graphic novel to work on the borderlines of first-person narrative, history-from-below, and oral history, as well as to introduce fiction with historical meaning (and vice versa)."

The book describes the first journey to Warsaw that Regina and her granddaughter, Mika, undertake, apparently to deal with a property issue, as the title suggests. Under these appearances, there is another story that the grandmother never shared with her family: Regina, after the death of her son, Mika's father, decides to go back to Warsaw for the first time after the war to inform the real father, Roman, of the son's death. Before the war, Regina and Roman were a couple and they planned to leave the country and start a new life and a new family in Sweden. When the war sparked off, the couple was separated against their will: Regina, pregnant of Roman's child, continued her life in Palestine, Roman in Poland.

### Paratextual Frames

Given the relevance of the spatial dimension and dynamics in Modan's exploration of the limits of representation—especially with respect to the spatializing of narrative as representation of time as space that might be

---

<sup>1</sup> I am not implying an equivalence between the two media. For a discussion about this topic see Roy Cook, "Why Comics Are Not Films: Metacomics and Medium-Specific Conventions," in Meskin-Cook 2012.

<sup>2</sup> See Cuau 1990, 15.

considered a characteristic of the graphic novel's medium<sup>3</sup>—the liminality that will be approached is the one related to the edges and contours of the text, to its frames considered as a multidirectional space shaping the text and the audience's approach to it. It is then from these borders that the issue of representation will be investigated and, in order to account for these multilayered spaces, the practice of framing will be used as a unifying concept. Between the materiality of the frames and the possibilities offered by the multidisciplinary and interdisciplinarity of the "framing" practice,<sup>4</sup> this notion will be literally developed with respect to the three major meanings of the verb according to the Oxford Dictionary of English: place (a picture or photograph) in a frame; formulate (a concept, plan, or system); produce false evidence against (an innocent person) so that they appear guilty. The first meaning involves the frame as a structure that surrounds something and it will be doubly used with reference to the panels and to the paratext, considering then the materiality of these two spatial dimensions in relation to the peculiarity of the graphic novel medium.<sup>5</sup> The use of the paratextual frames as a threshold allows also to explore how the notion of framing involves the audience in the two other senses of this term. By suggesting a way to approach the text, the paratextual elements configure the text, as stated by Jansen (Jansen 2014): "Paratextual thinking thus suggests itself as a dynamic, indeed multidirectional, approach to both the ways in which a work frames its meanings through the lens of its paratexts and the complexities behind our own interpretative strategy" (2). Secondly, the liminality of the paratext could be read as a signal that plays a major role in the tricky dynamic performed by the text at the expense of its readers in order to frame them, namely, making them guilty, so to speak, of finding themselves within a fictional world that plays them about the "nature" of the experience they are living.

The use of paratextual elements as a way of framing the text could be approached combining the conceptual framing notion with Gerard Genette's definition of the paratext. According to Werner Wolf (Wolf 2006), "Over the past few decades it has become a received notion that there is no human signifying act, no meaningful perception, cognition and communication without 'frames'" (1). Frames, in the sense of 'cognitive frames' could be defined as

---

<sup>3</sup> See Baetens and Frey 2015, chapter 7; Chute-DeKoven 2006: 769; McCloud 1993. For a different approach see the survey in Hescher 2016, chapter 3; Cohn 2010; Cohn 2013.

<sup>4</sup> Bal and Marx-MacDonald 2002; Culler 1988; Frojmovic 2007; Groensteen 2007, 40-43.

<sup>5</sup> In the present contribution the paratext will not be taken into consideration in the context of a digital medium nor from the point of view of the translations practices and politics.

culturally formed metaconcepts, most of which possess a certain stability even if modified or new frames can emerge in certain circumstances; these metaconcepts enable us to interpret both reality and artefacts and hence other concepts that can be applied in perception, experience and communication. Frames are, therefore, basic orientational aids that help us to navigate through our experiential universe, inform our cognitive activities and generally function as preconditions of interpretation. As such, frames also control the framed. Similarly to the physical frames surrounding paintings, frames, for instance, help to select (or construct) phenomena as forming a meaningful whole and therefore create coherent areas on our mental maps. (5).

From this perspective, the paratextual frames are the only elements that signal the readers their entrance into the realm of fiction, because, as stated by Umberto Eco (1994) if “an incontrovertible signal of fictionality does not exist [...] elements of paratext can supervene. In such a case, what very often occurs is that one does not decide to enter a fictional world; one happens to find oneself within that world. After a while, one becomes aware of this and decides that what is happening is a dream.” The readers fall into what Eco defined as “artificial narrative” without being fully aware of it and then only paratextual signals allow them to recognize this world: “We usually recognize artificial narrative thanks to the para-text—that is, the external messages that surround a text. A typical paratextual signal for fictional narrative is the designation ‘A Novel’ on the book’s cover.” This back-and-forth movement could usefully problematize what has been considered one of the limits of Genette’s paratext (Genette 1997b), namely, its mono-directionality. The space defined as “an airlock that helps the reader pass without too much respiratory difficulty from one world to the other” (408) becomes then a passageway without losing its peculiarity as a threshold that has, among the other functions, the one of “présenter” the text, in the double meaning of introducing the text to the readers and of making it present, assure its presence, its existence in the world.<sup>6</sup> According to this definition the paratext itself is a combination of the peritext, within the text, and the epitext, outside the text, implying that it is liminality that both defines the paratext and is defined by it. Even if this liminality is not exclusively associated with the distinction between referentiality and fictionality and, more recently, it has been redefined in terms of media and functions,<sup>7</sup> the paratext as a border between text and context can be considered the first signal of the existence of the literary text, the first attempt to separate it from

<sup>6</sup> Genette 1982; Genette 1997a; Genette 1987; Genette 1997b. See also Birke-Christ 2013; Calle-Gruber-Zawisza 2000; Ciotti-Lin 2016; Dauven *et al.* 2004; Jansen 2014; Maclean 1991; Marot 2010; Matthews-Moody 2007; Smith-Wilson 2011; Stein 2013; Wolf-Bernhart 2006.

<sup>7</sup> See Alexander-Lange-Pillinger 2010; Birke-Christ 2013; Ciotti-Lin 2016; Smith-Wilson 2011.



the context. However, the decision of considering this separation as a dynamic process works also precisely against the notion of "context," enabling instead the framing practice as a way to describe, in Bal's words, "what happens before the spectacle is presented" (Bal and Marx-MacDonald 2002, 137).

### Rutu Modan's Textual and Visual Paratext

This moment that precedes spatially and temporally the spectacle is first of all made of the epitext that provides the information about Rutu Modan's family history: the fact that she is of Polish descent on both sides of her family and that this graphic novel was an occasion to imagine the travel to Poland that Modan's grandmothers never did, as previously mentioned.

The peritext reinforces this autobiographical dimension. Verbally it is composed of three elements: the dedication, the exergue, and the modified version of the classic disclaimer at the end of the book. The book is dedicated "To my mother Michali" and the exergue reinforces the family dimension by stating that "with family you don't have to tell the whole truth and it's not considered lying," a quote attributed to Modan's mother. These elements belong to the paratext while referring to the epitext dimension, using then referentiality as the key to the autobiographical familiar dimension and, at the same time, problematizing it with the content of the quote. Moreover, instead of the classic "All characters appearing are fictitious," Modan uses a slightly modified formula, here in the English translation of Jessica Cohen, "the characters in this book (the Polish ones, anyway) are fictitious. Any similarity to real persons, living or dead, is coincidental and not intended by the authors."

As the Lynda Barry's questions that open her "autofictionalography": "is it autobiography if parts of it are not true?", "is it fiction if parts of it are?" (Barry 2002),<sup>8</sup> *The Property's* textual paratext evokes the vast debate concerning the possibility of representation of facts and fiction in the graphic novel and especially in graphic memoir, the "problem of taxonomy," according to the discussion about the appropriate section, fiction or non-fiction, in which Art Spiegelman's *Maus II* should have been listed.<sup>9</sup>

The use of a textual paratext that is both factual and fictional (Hescher 2016), and the content of the exergue frame the graphic novel on the border

<sup>8</sup> Regarding the autobiographical memoirs within the comics and the tension between facts and fiction see Baetens-Frey 2015; Chaney 2011; Chute 2010; Gardner 2008; Hatfield 2005; Hescher 2016, §3.2.2; Morris 2002; Pedri 2013; Stein-Thon 2013.

<sup>9</sup> See Spiegelman 1991.

between reality and fiction with respect to family story and history, as a *fiction de réel*. As stated by Pedri, precisely about the graphic memoir: "To highlight the union of fact and fiction in graphic memoir is to suggest that fact and truth telling have little to do with reference. Instead, here they rest, at least in part, in openly confronting that the real, the remembered, and the subjective share center stage with fictional creativity" (2013, 133). However, Modan pushes this logic a little bit further because if the fictionality of the literary work can be read precisely as a way to fill an omission in order to make the narrative whole, this use of the verbal paratext not only reassures the audience of the graphic novel's "authenticity" precisely by stating its limits but states that fiction is not a way to fill the referentiality gap, but to represent this void, to make it present anew.

The claim of a fictionalization as a way to depict the loss is even more clear in the pictorial paratext. Visually the paratext is represented by a Swedish landscape whose intense colors are used in the graphic novel—in addition to the sepia of some other pages—exclusively to depict episodes from the past, as the readers will discover later. This palette is indeed the one used in the second chapter for the section devoted to Regina and Roman plans about their future. The couple is depicted rowing a boat on the Wistula river in May of 1939, as stated at the top of the first panel of this sequence. They are discussing their imminent move to Sweden, with all of their hopes and worries, when the intervention of two officers abruptly interrupts the conversation and puts an end to their shared future. The notion of a future never realized is also thematically linked to the fact that Regina in this sequence is pregnant and, as above mentioned, the reason of her travel to Warsaw is precisely to inform Roman of the death of their son, a son that he never met.

Moreover, even if the readers will discover this aspect only later, what is used as the visual paratext is the graphic representation of a picture, a drawn photograph of the country where Regina and Roman planned to start their life together. More precisely it is not just a picture of Sweden but a photo of the country shown at the Fotoplastikon in Warsaw. The very same drawn photograph is also used as the back cover of the book. The triple presence of this image, at the beginning, in the middle—chapter three—and at the end of the text creates a spatial as well as temporal dynamic on a narrative as well as on a meta-narrative level of the text that is important to retrace in order to describe the photographic image's fictionality implications.

According to the plot, the Fotoplastikon is the place where Regina and Roman agreed to meet after their first encounter at the apartment where Regina lived and that now is Roman's apartment. The Fotoplastikon, mentioned by Roman's daughter, is defined by her as the only place that is

still in the same place, managed by the same family and then suggested as an interesting venue for Regina as a tourist. Stillness as authenticity is then the main characteristic attributed to the Fotoplastikon. On a narrative level, the archival guarantee of preservation of the past through its pictures goes with the association between photographic medium and authenticity. As stated by Roy Cook, "even if photographs are not genuinely objective in the sense they are typically taken to be (by both everyday audiences and by some scholars such as Bazin), they are, in fact, *typically* taken (by both scholars and everyday viewers) to be objective—that is, they have what I shall call *objective purport* (2015, 16).<sup>10</sup>

In Modan's, *The Property*, this presumed "authenticity" of the photographic medium is associated with the Fotoplastikon. The first image of the Fotoplastikon in the third chapter already states that the gaze on the past cannot be detached from the notion of absence and loss: the Fotoplastikon is placed in an empty room where no one is looking at the photos of the past. Moreover, the access to these photos is possible only through a very rigid structure that cannot be ignored: the body must freeze in a very specific position and the eyes must see through the lens that frames the vision and the photos. The fence and the frames separating the photos from the viewers separate also one viewer from another stressing the unavoidable loneliness of the subject looking at them and at the past. The impossibility of sharing the gaze and the memories is visually represented by the gesture addressed by Regina to Roman in the Fotoplastikon room, a shared secret code whose meaning was "we are together," that now is no longer understandable for him. Moreover Regina and Roman verbally disagree about some details, for example the presence of the cinema on Grzybowska that for Regina is the place where they used to go together while, according to Roman, "There was no cinema on Grzybowska."

This approach is constructed by the visual setting of the page devoted to Regina and Roman looking at the Fotoplastikon pictures and exchanging the above-mentioned dialogue. The page shows indeed a discontinuity from the main pattern shape of the panels employed in the graphic novel. The panel structure in *The Property* corresponds to what has been defined by Benoît Peeters (1998); the rhetorical use of the panel/page structure. This use is characterized by the fact the "panel and the page are no longer autonomous elements; they are subordinated to a narrative which their primary function is to serve" (Baetens-Frey, 2015). The same mode used for instance by Hergé. In the page devoted to the Fotoplastikon, the panels are no longer boxes but their contours assume the shape of the lens through which is mandatory to

---

<sup>10</sup> See also Cook 2012, 131.

look at the pictures of the Fotoplastikon. In each row, next to the three boxes picturing Regina, then Roman and then again Regina sitting and looking at the pictures, the graphic representation of the photographs that they are looking at is drawn contoured by the Fotoplastikon lens. The lens that frame the pictures graphically represented on the page visually and virtually put the reader in the same position of the two characters while confirming the unsharable nature of the gaze and the non univocity nor authenticity of the photographic medium rendered via the cartoon medium. The invincible opposition between these two versions of the past suggests indeed the non univocity nor authenticity of the past represented by the photographs that don't look as the appropriate medium to collect reliable information about it. Both the photographs and the past are the object of the partial gaze of the subject and precisely for this reason they can be part of a narrative, not in virtue of their alleged objectivity, authenticity, or authority. It is thus subjectivity that gives authenticity to the narrative, because the whole graphic novel is framed as the omitted fictional part of the truth that doesn't allow to qualify as lie and that is the most appropriated way to represent not wholeness but the irretrievable lack of it.

The key to this only apparent incongruence is the fact that the pictures framed in the Fotoplastikon are not what Regina expected, as she immediately states: "These aren't the right pictures." "Back then they used to show slides from all over the world. Like Sweden..." Regina comments and Roman replies "And now they show what Warsaw used to look like." What is "wrong" on the narrative level is then that instead of the photos that Regina used to look at before the war, the Fotoplastikon now shows only photos of the old Warsaw, photos of the past, of what has been. However, as stated by Didi-Huberman, this is the paradox of a return to a place where everything has been destroyed and everything is still there. What used to be a window on the world and the future is now a window on the past. Regina's disappointment for the wrong pictures gives a whole new meaning to Marianne Hirsch's statement that "Photography is precisely the medium connecting memory and post-memory" (1992, 9).<sup>11</sup> If in *Maus* the photographs represent what no longer is, what has been and what has been violently destroyed, in Modan's *The Property*, their use only graphically evokes Spiegelman's reproduction of some well-known pictures, as for example the one of the liberated prisoners in Buchenwald. In terms of their

---

<sup>11</sup> On comics and photography see Amihay 2015; Banner 2000; Cook 2012; Cook 2015; Cvetkovich 2008; El Refaie 2012; Groensteen 2007, 40-43; Hirsch 1992; Hirsch 1997; Hirsch 2011; Horstkotte-Pedri 2008; Lefèvre 2012; Miller 2007; Pedri 2011; Pedri 2013; Pedri 2014; Pedri 2015; Pedri-Petit 2013, part IX, devoted to comics; Postema 2013; Postema 2015; Postema 2007; Smolderen 2014, 119-135; Watson, Julia 2008; Wolk 2007.

functions «the right pictures» aren't the ones of the old Warsaw, namely what no longer is, but the ones that could represent another form of loss: the loss of the future. The right pictures are the ones that belong to this other archive, the impossible archive of the future, of the lost future. Consistently, after having specifically asked for them and then having the possibility to look at them Regina runs away: the view of the lost future in the postcard of Sweden is unbearable. Being the picture right, to look at it is impossible. This photograph drawn is unframed through the lens of the Fotoplastikon because no one is looking at it but is framing the text. Thus it emphasizes the fact that "is in the space between existing visual images and familiar storylines where we make meaning of our individual lives" (130), as Jennifer Lemberg (2008) states about Bechdel's *Fun's Home*, a graphic novel that shares with Modan's work not only the drawing of photographs but also the post-memory perspective. As in Bechdel, "what remains unspeakable in her family and unrepresented in her diary can be at least partially represented through images" (133) with the main difference Modan's *The Property* cannot be considered a graphic memoir.

### The Archive of the Lost Future

This Swedish landscape is then a postcard from the past that is a reminder of a future never realized. The notion of a possibility that never becomes reality is represented through the graphic reproduction of a picture that frames the book. There is nothing in the graphic version of this picture that could connect it to the war or to the Shoah, nor to a family history. As stated by Hirsch "The horror of looking is not necessarily in the image but in the story we provide to fill in what is left out of the image" (1992, 7). Literally, what is left out is the image on *The Property's* cover: Regina and Mika in the Powązki cemetery on Zaduszki, All Souls' Day, as the candles and the numerous people suggest. The image covers the front and the last page of the book with its dark blue lighted up only by the colored cemetery lamps. The place that will be described later in the book by Regina as the only one "that still looks like I remember it," associated with the title *Ha-nekes*, "property" but also "asset," "something of value," introduce the reader to the notion of loss and memory. In a sharp chromatic and emotional contrast to this image, the reader will find in the next page the bright colors of a pleasant and deserted Swedish landscape, as attested by the presence of the flag. A lake is surrounded by mountains covered with snow, houses and green and pink trees. However, in this literally postcard-like landscape, it's another absence that strikes the readers, namely the human absence. This

parenthesis is thus closed by the presence of more cemetery lamps under the page where the title of the graphic novel is reproduced and that comes before the dedication and the exergue. Precisely as in the Fotoplastikon sequence, on the plot level as well as on the peritext level, this drawn photograph as fiction is framed by the "facts," the very same facts that transformed this postcard into a souvenir of something that could have been but never had. In Sontag's words "to photograph is to frame, and to frame is to exclude" (2003, 46). In Modan's *The Property*, the framing technique serves doubly the notion of exclusion, first as a way to orient the gaze of the readers and, secondly, as a way to represent the loss as a possibility that will never become reality.

The paratext then powerfully evokes a family history of loss by giving a visual definition of what has not been. Without any contradiction, the lost future in Sweden used as a preface and as a postface to the graphic novel, is also a claim to the fictional nature of this form of life writing that could be defined as a possibility that never found a place in the referential reality as well as in the reality of the plot. Thus, the combination of epitext and peritext allows a possibility lost in one dimension to be found in another, in a way that doesn't compensate or give any comfort but, on the contrary, that is a lucid technique to define as clearly as possible the notion of loss by framing the past, the pictures of the past and the way of looking at them.

## REFERENCES

- ALEXANDER, P.S., LANGE, A., PILLINGER, R. (eds.). 2010. *In the Second Degree: Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and Its Reflections in Medieval Literature*. Leiden-Boston: Brill.
- AMIHAY, O. 2015. "Red Diapers, Pink Stories. Color Photography and Self-Outing in Jewish Women's Comics." *Image & Narrative* 16/2: 42-64.
- BAETENS, J., FREY, H. 2015. *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- BAL, M., MARX-MACDONALD, S. 2002. "Framing." In *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, 133-173. Toronto: University of Toronto Press.
- BANNER, G. 2000. *Holocaust Literature: Schulz, Levi, Spiegelman and the Memory of the Offence*. London-Portland (Oreg.): Vallentine Mitchell.
- BARRY, L. 2002. *One Hundred Demons*. Seattle-[Berkeley (Cal.)]: Sasquatch Books.
- BIRKE, D., CHRIST, B. 2013. "Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field." *Narrative* 21/1: 65-87.
- CALLE-GRUBER, M., ZAWISZA, E. 2000. *Paratextes: Études Aux Bords Du Texte*. Paris: Harmattan.
- CHANEY, M.A. (ed.). 2011. *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic*

- Novels*. Madison (Wis.): The University of Wisconsin Press.
- CHUTE, H.L. 2010. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- CHUTE, H.L., DEKOVEN, M. 2006. "Introduction: Graphic Narrative." *MFS Modern Fiction Studies* 52/4: 767-82.
- CIOTTI, G., LIN, H. (eds.) 2016. *Tracing Manuscripts in Time and Space Through Paratexts*. Berlin: de Gruyter.
- COHN, N. 2010. "The Limits of Time and Transitions: Challenges to Theories of Sequential Image Comprehension." *Studies in Comics* 1: 127-147.
- COHN, N. 2013. *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London-New York: Bloomsbury Academic.
- COOK, R. 2015. "Judging a Comic Book By Its Cover. Marvel Comics, Photo-Covers, and the Objectivity of Photography." *Image & Narrative* 16/2: 14-27.
- COOK, R.T. 2012. "Drawings of Photographs in Comics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70/1: 129-138.
- CUAU, B. 1990. "Dans le Cinéma une Langue Étrangère." In *Au Sujet De Shoah: Le Film De Claude Lanzmann*, 15-24. [Paris]: Belin.
- CULLER, J. 1988. *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Oxford-New York: Blackwell.
- CVETKOVICH, A. 2008. "Drawing the Archive in Alison Bechdel's *Fun Home*." *Women's Studies Quarterly* 36 (1/2, Witness): 111-128.
- DAUVEN, C., DEN HENGST, D., KOOPMANS, J., KUITERT, L. (eds.). 2004. *Paratext: The Fuzzy Edges of Literature*. Amsterdam: University of Amsterdam.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1995. "Le Lieu Malgré Tout." *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 46: 36-44.
- ECO, U. 1994. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- EL REFAIE, E. 2012. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi.
- FROJMOVIC, E. 2007. "Framing. The Resisting Viewer in a Medieval Jewish Image of the Circumcision Ritual." In *Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis*, ed. by G. Pollock, 11-22. London-New York: I.B. Tauris.
- GARDNER, J. 2008. "Autography's Biography, 1972-2007." *Biography* 31/1: 1-26.
- GENETTE, G. 1982. *Palimpsestes: La Littérature Au Second Degré*. Paris: Seuil.
- . 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.
- . 1997a. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln (Nebr.): University of Nebraska Press.
- . 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- GROENSTEEN, T. 1999. *Système De La Bande Dessinée*. Paris: PUF.
- . 2007. *The System of Comics*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi.
- HATFIELD, C. 2005. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi.
- HESCHER, A. 2016. *Reading Graphic Novels: Genre and Narration*. Berlin: de Gruyter.
- HIRSCH, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- . 2011. "Mourning and Postmemory." In *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, ed. by M.A. Chaney, 17-44. Madison (Wis.): The University of Wisconsin Press.

- . 1992. "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory." *Discourse* 15/2 (Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity): 3-29.
- HORSTKOTTE, S., PEDRI, N., 2008. "Introduction: Photographic Interventions." *Poetics Today* 29/1: 1-29.
- JANSEN, L. (ed.) 2014. *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEFÈVRE, P. 2012. "Mise en Scène and Framing: Visual Storytelling in Lone Wolf and Cub." In *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, ed. by M.J. Smith and R. Duncan, 71-83. New York: Routledge.
- LEMBERG, J. 2008. "Closing the Gap in Alison Bechdel's." *Women's Studies Quarterly* 36 (1/2, Witness): 129-140.
- MACLEAN, M. 1991. "Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral." *New Literary History* 22/2 (Probings: Art, Criticism, Genre): 273-279.
- MAROT, P. (ed.). 2010. *Les Textes Liminaires*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- MATTHEWS, N., MOODY, N. (eds.). 2007. *Judging a Book by Its Cover: Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*. Aldershot-Burlington (VT): Ashgate.
- MCCLOUD, S. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton (MA): Tundra.
- MESKIN, A, COOK, R.T. (eds.). 2012. *The Art of Comics: A Philosophical Approach*. Malden (MA): Wiley-Blackwell.
- MILLER, A. 2007. *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Bristol-Chicago: Intellect.
- MODAN, R. 2013a. *Ha-Nekes*. Tel Aviv: Am Oved.
- . 2013b. *The Property*. Richmond (BC)-New York: Drawn & Quarterly.
- MORRIS, L. 2002. "Postmemory, Postmemoir." In *Unlikely History: The Changing German-Jewish Symbiosis, 1945-2000*, ed. by L. Morris and J. Zipes, 291-306. New York: Palgrave.
- NYBERG, A.-K. 1998. *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi.
- PEDRI, N. 2011. "When Photographs Aren't Quite Enough: Reflections on Photography and Cartooning in *Le Photographe*." *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 6/1.
- . 2013. "Graphic Memoir: Neither Fact nor Fiction." In *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, ed. by D. Stein and J.-N. Thon, 127-153. Berlin: de Gruyter.
- . 2014. "Cartooning Ex-Posing Photography in Graphic Memoir." *Literature & Aesthetics* 22/2: 248-266.
- . 2015. "Thinking About Photography in Comics." *Image & Narrative* 16/2: 1-13.
- PEDRI, N., PETIT, L. (eds.). 2013. *Picturing the Language of Images*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- PEETERS, B. "Four Conceptions of the Page." *Image Text* 3/3.
- . 1998. *Lire La Bande Dessinée*. Paris: Flammarion.
- POSTEMA, B. 2007. "Draw a Thousand Words: Signification and Narration in Comics Images." *International Journal of Comic Art* 9/1: 487-501.
- . 2013. *Narrative Structure in Comics Making Sense of Fragments*. Rochester (NY): RIT.
- . 2015. "Establishing Relations. Photography in Wordless Comics." *Image & Narrative* 16/2: 84-95.
- SMITH, H., WILSON, L. (eds.) 2011. *Renaissance Paratexts*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- SMOLDEREN, T. 2014. *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi.
- SONTAG, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.



- SPIEGELMAN, A. 1991. "A Problem of Taxonomy." *The New York Times* 12/29/1991.
- STEIN, D. 2013. "Superhero Comics and the Authorizing Functions of the Comic Book Paratext." In *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, ed. by D. Stein and J.-N. Thon, 155-189. Berlin: de Gruyter.
- STEIN, D., THON, J.-N. (eds.) 2013. *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin: de Gruyter.
- WATSON, J. 2008. "Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*." *Biography* 31/1: 27-58.
- WOLF, W. 2006. "Introduction: Frames, Framing and Framing Borders." In *Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. by W. Wolf and W. Bernhart, Amsterdam-New York (NY): Rodopi.
- WOLF, W., BERNHART, W. (eds.). 2006. *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam-New York (NY): Rodopi.
- WOLK, D. 2007. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge (Mass.): Da Capo Press.



*CoSMo*  
*Comparative Studies*  
*in Modernism*

[http://www.ojs.unito.it/index.php/  
COSMO/cosmo@unito.it](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/cosmo@unito.it)



Centro  
Studi  
Arti della  
Modernità

© 2012

<http://centroartidellamodernita.it/>

