# Fototesto

## trauma e soggettività collettive

a cura di
Elisa Bricco
Marie Gaboriaud




GENOVA UNIVERSITY PRESS

*Collana diretta da*

Gualtiero Volpe
*(Università di Genova)*

*Comitato scientifico*

Enrica Bistagnino
*(Università di Genova)*

Elisa Bricco
*(Università di Genova)*

Antonio Di Biagio
*(Università di Genova)*

Maria Linda Falcidieno
*(Università di Genova)*

Nadia Rania
*(Università di Genova)*

# Fototesto
## trauma e soggettività collettive

**a cura di**
**Elisa Bricco**
**Marie Gaboriaud**

GENOVA
UNIVERSITY
PRESS

GENOVA UNIVERSITY PRESS
*è il marchio editoriale dell'Università di Genova*
Università di Genova

GUP 15 YEARS TOGETHER

Volume realizzato con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca, PRIN 2020 *Fototesti: retoriche, poetiche e aspetti cognitivi*.

Tutte le risorse online sono state consultate nel maggio 2026.

I contributi qui pubblicati sono stati sottoposti a double blind peer review dal Comitato Scientifico del Convegno.

© 2026 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.

Alcuni diritti sono riservati

ISBN 978-88-3618-368-5
e-ISBN (pdf) 978-88-3618-369-2

Pubblicato ad agosto 2026

Realizzazione Editoriale
**GENOVA UNIVERSITY PRESS**
Via Balbi 5, 16126 Genova
Tel. 010 20951558
e-mail: gup@unige.it
https://gup.unige.it

Stampato presso
Settore graphic design e centro stampa
dell'Università di Genova

SOMMARIO

Il fototesto per affrontare il trauma: dalla riparazione alla resistenza 9
*Elisa Bricco e Marie Gaboriaud*

Building a phototext database: landscape and trauma in phototexts from Portugal and France 17
*Giorgia Casara and Marie Gaboriaud*

**Riparare i traumi e proteggere il presente: dalla frammentazione all'unità**

Invisibles traumas, archives et diaspora postcoloniale. Autour de phototextes de Leïla Sebbar, Bruno Boudjelal, Badr El Hammami et Carolle Benitah 43
*Magali Nachtergael*

C'era una volta la DDR. *Zonenkinder* di Jana Hensel 61
*Francesca Tucci*

Laurens et NDiaye. Reconstruction du sujet individuel et collectif dans deux *photobiographies* françaises contemporaines 79
*Michela La Grotteria*

Spelling photos: synergies between 'shots' and 'texts' in Antonella Anedda's *Salva con nome* 95
*Giancarlo Covella*

**Prendersi cura dei viventi: l'identità collettiva come mosaico**

Strategie di sopravvivenza in un mondo *abîmé*. *Une histoire du vertige* di Camille de Toledo 113
*Chiara Rolla*

Snapshots by proxy. Witnesses and Scriptors of Forgotten Genocides in the Twenty-First Century French–Language Fiction 137
*Silvia Riva*

Teju Cole's and Fazal Sheikh's Rhizomatic Phototext:
Hospitality and Migration 161
*Carmen Concilio*

Un oceano pieno di virgole: il lutto di Oleńka Carrasco.
Fototesto artistico ed espressione del trauma 181
*Elisa Bricco*

**Forme del resistere**

Contre la résilience: une esthétique de la résistance dans l'œuvre
de LaToya Ruby Frazier 203
*Julie Noirot*

«adesso quindi ho una vita. una vera». *really ground zero* di Kathrin Röggla
e il trauma della percezione 227
*Alessandra Goggio*

Émeric Lhuisset et les visages de l'Ukraine. La parole est à la défense 241
*Clément Paradis*

Davanti al proprio dolore, davanti al dolore degli altri. Autopatografia
e trauma della migrazione in Aleksandar Hemon 257
*Valeria Cammarata*

**Testimoniare il trauma**

Survivre aux traumas et à l'angoisse climatique au Nunavik
(Arctique québécois) 277
*Véronique Antomarchi*

# Il fototesto per affrontare il trauma: dalla riparazione alla resistenza

*Elisa Bricco e Marie Gaboriaud*

«Alors on pourrait dire, oui, l'art, c'est ce qui résiste»[1]. Nelle parole pronunciate da Gilles Deleuze si condensa una concezione della creazione artistica come atto di resistenza che costituisce il punto di partenza teorico delle riflessioni proposte in questo volume. Se non si può dire che ogni atto di resistenza è un'opera d'arte, e che ogni opera d'arte è esplicitamente un atto di resistenza, l'arte si definisce come ciò che resiste: all'oblio, alla semplificazione, alla normalizzazione del dolore.

Negli ultimi decenni, la letteratura e le pratiche artistiche contemporanee hanno mostrato un interesse crescente per forme ibride capaci di articolare, al di là dei confini disciplinari, le fratture della storia recente. Tra queste, il fototesto, inteso come spazio di coesistenza e tensione tra parola e immagine fotografica[2], si è affermato come uno dei dispositivi più fertili per interrogare il rapporto tra memoria, trauma e soggettività. I contributi raccolti in questo volume si collocano all'interno di tale orizzonte e ne mettono in luce la portata teorica, estetica ed etico-politica.

Gli articoli qui presentati attraversano contesti storici, geografici e culturali eterogenei, dalla Germania post-socialista alle diaspore postcoloniali, dai genocidi dimenticati alle crisi ecologiche, dai territori post-industriali ai conflitti contemporanei, ma trovano un punto di convergenza nella comune

---

[1] Deleuze G., «Qu'est-ce que l'acte de création?», conferenza del 17 marzo 1987, tenuta alla Femis. Versione rivista e tradotta da Charles J. Stivale, presente online: https://deleuze.cla.purdue.edu/wp-content/uploads/2021/10/1b-Deleuze-What-Is-A-Creative-Act-French.pdf. La citazione si trova nell'articolo di Julie Noirot, *infra*.

[2] Mitchell W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

consapevolezza della crisi delle forme tradizionali della testimonianza. Là dove l'esperienza diretta è venuta meno, l'archivio è lacunoso o violento, la memoria è frammentata o ereditata, la scrittura e l'immagine sono chiamate a reinventare i propri strumenti.

In questo senso, il fototesto emerge come una forma-limite: una pratica narrativa e visiva che prende atto dell'insufficienza del racconto lineare e della rappresentazione mimetica di fronte al trauma storico, sociale o ambientale. La fotografia si presenta spesso come una traccia opaca, un resto ambiguo, una superficie resistente all'interpretazione, e il testo non propone soluzioni definitive: il loro dialogo si sviluppa in una dinamica che può essere di attrito, di scarto, di risonanza e di intesa. È proprio nello spazio intermedio e instabile generato dal dialogo intermediale che il dispositivo fototestuale può dispiegare la propria capacità di resistere.

Un primo nodo teorico che attraversa l'insieme dei testi riguarda la trasformazione della figura del testimone. Venuta meno la centralità del testimone oculare, molti dei testi analizzati mettono in scena forme di testimonianza indiretta[3], mediata o postuma. Il soggetto narrante non è più colui che 'ha visto', ma colui che eredita, ricostruisce, immagina e ripercorre il trauma dell'altro. In questo contesto, la testimonianza si sposta dal piano della prova a quello dell'esperienza affettiva e relazionale, coinvolgendo la lettrice e il lettore come parte attiva del processo di significazione. La lettura stessa diventa una forma di partecipazione, una modalità di *witnessing* fondata sulla responsabilità dell'ascolto e dello sguardo.

Questa dinamica è strettamente legata alla riflessione sul trauma e sulla postmemoria[4]. In molti dei casi qui studiati, la memoria si fonda su racconti trasmessi, immagini d'archivio, documenti incompleti o assenti. Così, il trauma si manifesta come una struttura temporale instabile, che il fototesto cerca di mostrare. In alcuni casi, l'assenza di immagini, la loro ambiguità o il loro statuto problematico diventano elementi costitutivi della narrazione, rendendo visibile quel che non può più essere pienamente detto o mostrato.

Anche dal punto di vista formale, i contributi raccolti in questo volume condividono una concezione critica e non gerarchica del rapporto tra testo e immagine. Il racconto con le immagini è inteso come uno spazio di tensione in cui parola e fotografia si interrogano reciprocamente ed entrambi partecipano a un processo di

[3] Wieviorka A., *L'Ère du témoin*, Plon, Paris 1998.

[4] Hirsch M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

costruzione del senso che rimane aperto, instabile, spesso contraddittorio. Questa mancanza di stabilità costituisce una risorsa, poiché costringe chi legge a sostare nell'incertezza e a confrontarsi con la complessità dei processi memoriali.

Un altro elemento unificante del corpus dei testi presi in esame è la ridefinizione del soggetto autobiografico[5]. L''io' che emerge nei testi analizzati è frammentato, relazionale, spesso attraversato da voci e storie altrui. L'autobiografia, in questo contesto, si configura sempre più come una pratica del 'noi', in cui l'esperienza individuale diventa un punto di accesso a dinamiche generazionali, comunitarie, territoriali e nazionali. Di conseguenza, la soggettività si costruisce nel rapporto con l'altro, con i luoghi, con le eredità storiche e sociali.

Infine, il volume è attraversato da una forte attenzione alla dimensione etica e politica delle forme[6]. Mostrare il dolore, rendere visibile il trauma, dare parola a soggetti marginalizzati sono gesti che implicano sempre una responsabilità e molti degli autori e delle autrici qui discussi rispondono a questa consapevolezza adottando strategie di sottrazione, di rallentamento, di opacizzazione dello sguardo. Così, invece di proporre un'estetica della resilienza intesa come adattamento individuale, le proposte artistiche analizzate mettono in campo forme di resistenza che interrogano i regimi di visibilità dominanti e rifiutano la spettacolarizzazione della sofferenza.

In questa prospettiva, la produzione fototestuale si configura come una pratica critica del contemporaneo: un dispositivo capace di tenere insieme memoria e assenza, esperienza individuale e storia collettiva, estetica ed etica. I saggi raccolti in questo volume mostrano la pluralità di usi e di declinazioni di questa pratica, offrendo una mappa articolata delle sue potenzialità: li accomuna la convinzione che, di fronte alle fratture del presente, pensare e raccontare attraverso forme ibride non sia una scelta accessoria, ma una necessità.

Il volume si apre con la presentazione di uno strumento di ricerca: una banca dati dedicata ai fototesti contemporanei legati al trauma in area francese e portoghese. Il contributo 'Building a phototext database: landscape and trauma in phototexts from Portugal and France' discute le sfide metodologiche della costruzione del repertorio e propone una prima mappatura di un tema centrale del volume:

[5] Coglitore R., *Il fototesto autobiografico*, Carocci «Lingue e Letterature», Roma 2025.

[6] Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003 e S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003.

il trauma che investe territori e paesaggi, e la possibilità di leggerlo attraverso l'intersezione tra testo e immagine.

A partire da questo inquadramento, il volume si articola in tre movimenti principali, riparare, prendersi cura, resistere, che non vanno intesi come compartimenti stagni, ma come un continuum di posture estetiche e politiche. In molti casi, infatti, le opere fototestuali attraversano simultaneamente questi registri, oscillando tra ricostruzione e scarto, tra desiderio di sutura e consapevolezza dell'incompletezza.

La prima sezione mette in evidenza la funzione riparatrice del fototesto: il tentativo di dare forma a ciò che resta frammentato, in un gesto che protegge il presente dall'erosione della perdita. In «Invisibles traumas, archives et diaspora postcoloniale. Autour de phototextes», Magali Nachtergael introduce la questione dell'archivio e della sua ambivalenza: risorsa imprescindibile, ma spesso lacunosa, violenta o inaccessibile, soprattutto nei contesti diasporici. Attraverso un ampio corpus, il saggio mostra come il fototesto renda visibile un'enunciazione spezzata e plurale, e come questa frammentarietà possa configurarsi come gesto di cura nei confronti dei traumi propri e altrui.

La riparazione come pratica di protezione della memoria si declina in chiave generazionale nell'articolo di Francesca Tucci, «C'era una volta la DDR. *Zonenkinder* di Jana Hensel», che legge l'*Ostalgie* non solo come nostalgia, ma anche come costruzione di una contro-narrazione capace di salvare dall'oblio una quotidianità scomparsa. In *Zonenkinder*, la voce individuale si apre a una soggettività generazionale e le fotografie, spesso legate a oggetti e tracce materiali, contribuiscono a una poetica del dettaglio come forma di discreta resistenza alla cancellazione.

Lo stesso gesto di ricerca dell'assenza, ma con esiti volutamente incompiuti, attraversa il saggio di Michela La Grotteria, «Laurens et NDiaye. Reconstruction du sujet individuel et collectif dans deux photobiographies françaises contemporaines». Richiamando la nozione di 'fotobiografia', l'autrice mostra come la moltiplicazione delle immagini in *Cet absent-là* e *Autoportrait en vert* non conduca a una ricomposizione definitiva: la ricostruzione resta aperta, e proprio questa apertura diventa la forma più fedele al lutto e alla discontinuità.

Chiude la sezione il contributo di Giancarlo Covella, «Spelling photos: synergies between 'shots' and 'texts' in Antonella Anedda's *Salva con nome*», che mette al centro la fotografia come dispositivo memoriale ambiguo. In questo caso, il testo lavora tra le immagini come una cucitura capace di tenere insieme le ferite senza cancellarle. Il passaggio dal lutto personale a una dimensione collettiva, anche attraverso immagini anonime, mostra come il fototesto possa riparare senza pacificare, costruendo una distanza critica che è già una forma di responsabilità.

Se la cucitura è una metafora utile per pensare la riparazione, essa permette anche di comprendere la seconda sezione, dedicata alla funzione del fototesto come pratica di cura dei viventi: non soltanto memoria del passato, ma interrogazione del presente, dei suoi spaesamenti e delle sue vulnerabilità. In «Strategie di sopravvivenza in un mondo abîmé. *Une histoire du vertige* di Camille de Toledo», Chiara Rolla analizza un progetto che fa della crisi ambientale un'esperienza della vertigine: la riparazione diventa un processo esistenziale. Il fototesto assume qui la forma dell'inchiesta e della moltiplicazione dei racconti come tentativo, consapevolmente incompleto, di offrire strumenti di orientamento, sopravvivenza e senso.

Sempre in rapporto alla violenza politica e alle sue conseguenze, Silvia Riva, in «Snapshots by proxy. Witnesses and Scriptors of Forgotten Genocides in the Twenty-First Century French-Language Fiction», riflette sulla trasformazione del testimone e sulla mediatizzazione della memoria[7], delineando un campo in cui la testimonianza si sposta verso forme indirette e intermediali, e in cui emergono questioni di giustizia epistemica e di visibilità dei traumi 'periferici'. Qui la cura si lega anche alla possibilità di costruire comunità di lettura e di memoria oltre i confini nazionali e mediali.

Il saggio di Carmen Concilio, «Teju Cole's and Fazal Sheikh's Rhizomatic Phototext: Hospitality and Migration», approfondisce questo snodo attraverso la collaborazione tra scrittura e fotografia come gesto programmatico: la forma rizomatica del progetto diventa cornice per pensare migrazione e ospitalità come relazioni, responsabilità, legami.

In chiusura di sezione, Elisa Bricco, con «Un oceano pieno di virgole: il lutto di Oleńka Carrasco. Fototesto artistico ed espressione del trauma», propone un caso in cui esodo, esilio e diaspora si intrecciano con un lutto esistenziale e personale: la fotografia, qui, cura in modo ambivalente perché non restituisce la totalità del perduto, ma ne conserva tracce che restano parziali, disturbanti, necessarie.

Quando riparazione e cura non bastano, o risultano insufficienti a contrastare la persistenza della violenza, emergono con forza le forme del resistere della terza sezione. In «Contre la résilience: une esthétique de la résistance dans l'œuvre de LaToya Ruby Frazier», Julie Noirot mostra come i fototesti dell'artista trasformino la testimonianza familiare e territoriale in gesto politico: contro un'idea di resilienza che rischia di individualizzare e normalizzare il trauma, l'opera di Frazier insiste sulla responsabilità strutturale e sulla possibilità di nominare le cause, i contesti e i dispositivi di oppressione.

---

[7] Harvey R., *Witnesses. Beckett, Levi, Dante*, Stanford University Press, Redwood City 2010.

La resistenza può assumere anche la forma della dissonanza e della contro-archiviazione, come mostra Alessandra Goggio in «'adesso quindi ho una vita. una vera'. *really ground zero* di Kathrin Röggla e il trauma della percezione», dedicato al trauma mediatico per eccellenza, quello dell'11 settembre 2001. Opponendosi alla retorica dello spettacolare, Röggla lavora su un dispositivo che problematizza l'immagine-icona e produce una memoria non conciliata, capace di mettere in crisi la percezione stessa del reale.

Le convenzioni del fotogiornalismo sono interrogate anche nel saggio di Clément Paradis, «Émeric Lhuisset et les visages de l'Ukraine. La parole est à la défense», che analizza due libri costruiti su protocolli rigorosi di ritrattistica e scrittura. Qui la resistenza riguarda anche la temporalità della ricezione: il libro impone una lettura lenta e un impegno dello sguardo che contrasta con il flusso rapido e spesso anestetizzante delle immagini mediatiche.

Infine, Valeria Cammarata, in «Davanti al proprio dolore, davanti al dolore degli altri. Autopatografia e trauma della migrazione in Aleksandar Hemon», mostra come l'archivio possa essere rovesciato: non deposito di prove, ma motore di movimento. In *The Lazarus Project* le tracce del passato sono rimesse in circolo in una struttura dissonante che invita chi legge ad abitare l'incompletezza e a riconoscere nel trauma una materia che non si chiude.

Il volume si conclude con un contributo che riporta la riflessione sul fototesto a una dimensione di pratica condivisa e sperimentale: «Survivre aux traumas et à l'angoisse climatique au Nunavik (Arctique québécois)» di Véronique Antomarchi presenta un'esperienza sul campo che fa del fototesto uno strumento di educazione popolare e di elaborazione collettiva, mettendo alla prova la capacità della fotografia di aprire spazi di parola, trasmissione e consapevolezza, fuori dall'oggetto-libro.

Nel loro insieme, i saggi di questo volume mostrano come il fototesto sia una forma intrinsecamente sovversiva quando si confronta con la lettura e la riscrittura dei traumi familiari, storici o ambientali: mette in crisi un'idea compatta di identità, che si rivela invece frammentaria e relazionale; concepisce la memoria come processo dinamico, negoziato tra individuo e collettività, e produce una contro-temporalità della lettura, fondata sulla lentezza e sulla distanza critica, soprattutto quando il trauma è stato catturato e consumato dai media della spettacolarizzazione. Questa sovversione si dispiega lungo percorsi che vanno dalla riparazione alla resistenza, dalla cura del passato alla cura dei viventi, dallo spaesamento alla produzione consapevole di contro-discorsi. In questo cammino, che attraversa archivi lacunosi, paesaggi feriti, memorie diasporiche, lutti individuali

e violenze collettive, il fototesto non emerge mai come soluzione, né come strumento di pacificazione del trauma, ma la sua forza risiede nella capacità di abitare l'incompiuto, di rendere visibili le fratture senza ricomporle artificialmente e di mantenere aperto lo spazio del dubbio.

Riparare, prendersi cura, resistere: le traiettorie che strutturano il volume descrivono un campo di tensioni entro cui si muove la creazione fototestuale, oscillando tra il desiderio di sutura e la necessità di non cancellare le ferite. In questo movimento, scrittura e fotografia non smettono di interrogarsi a vicenda, producendo forme che non si lasciano stabilizzare né ridurre a un unico regime di senso.

In un contesto culturale contemporaneo segnato dall'accelerazione, dalla spettacolarizzazione del dolore e dalla saturazione delle immagini, il fototesto introduce una contro-temporalità fondata sulla lentezza, sull'attrito e sulla distanza. Esso impone a chi legge di fermarsi, di sostare davanti a ciò che non può essere immediatamente compreso, di assumere una posizione etica nello spazio della visione e della lettura. Pensare e raccontare il trauma attraverso il fototesto significa, allora, rifiutare l'oblio e la semplificazione, l'identificazione immediata e la chiusura consolatoria; significa accettare che la memoria sia un processo sempre negoziato, che l'identità sia relazionale e plurale, che la cura non coincida con la cancellazione del dolore. In questo senso, i contributi raccolti nel volume mostrano come il dispositivo fototestuale non sia soltanto una forma ibrida, ma anche una presa di posizione che, di fronte alle fratture del presente, sceglie di non arretrare, di non neutralizzare, di non addomesticare il trauma. Una forma che, nel suo stesso farsi e disfarsi, continua a opporre resistenza: una forma, appunto, di resistenza.

# Building a phototext database: landscape and trauma in phototexts from Portugal and France

*Giorgia Casara and Marie Gaboriaud*

## Introduction – Why a multicultural database on phototexts?

This article originates from a tri-national database project on contemporary phototexts, coordinated by the University of Genoa as part of the PRIN 2020 program *Phototext: Rhetoric, Poetics, and Cognition*.

The work and interactions carried out within this research highlighted the challenge of identifying whether a work contains photographs using the databases of national libraries or publishers' websites. This gap in information underscores the need for a centralized database of phototexts, where researchers can access a comprehensive collection of references.

Additionally, there are widespread misconceptions about the quantity and quality of phototexts in specific regions, such as Portugal. By addressing and deconstructing these myths, we can provide a clearer picture of contemporary production in the field, offering valuable insights into the actual state of phototexts today.

A bibliographic collection effort was conducted between 2022 and 2024, focusing on works published in France (by Marie Gaboriaud, followed by Clément Paradis), Portugal (by Giorgia Casara), and Poland (by Monika Gromala) after the year 2000. Approximately 200 titles per geographic area were catalogued in the database, which is now available in open access for researchers[1].

In fact, due to the relatively recent attention the phototexts got from literary criticism and theory, this whole group of bibliographical objects still falls under heterogeneous definitions, and is studied through very different critical

[1] The database is available on the website of the Argec (Atelier de recherche génois sur les écritures contemporaines): http://argec.it/prin2020.

approaches. In particular, since the aim was to create a tri-national database, we needed to take into account that the idea of 'photo-text' we were applying was coming from a specific theoretical background.

The term 'phototext' itself, as a specific object of study, has enjoyed a consensual definition not so long ago. In Italian and French academic circles, the terms *fototesto* and 'photolittérature'[2] have, since the 1990s, referred to intersemiotic works that combine photographs and text, in which the dialogue between text and image is the subject of a particular reflection at both the authorial and editorial levels. These works also follow a reading mode distinct from that of a typical text or image interpretation[3]. In Italy, the work of Michele Cometa[4] and Giuseppe Carrara[5] has helped to define the contours of the term and the object. In France, following the model of the term 'iconotexte' used by Alain Montandon[6], the term 'phototexte' has been introduced since the 2000s and used recently, for example, in the collective work *Le Phototexte engagé* edited by Charlotte Foucher Zarmanian and Magali Nachtergael (2021)[7].

In Portugal, the word *fototexto* is not used. It seems that the general term *fotolivro* has been mostly privileged either to speak about the genre, using the term *fotoliteratura*, or to designate this particular object talking about the rhetoric be-

---

[2] Jean-Pierre Montier's work on this subject is particularly interesting: after having devoted part of his research to the links between literature and photography – see for example J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux and P. Ortel (ed), *Littérature et photographie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008 –, the author proposes a terminological reflection that leads him to favour the unified term *photolittérature*, borrowed from Charles Grivel. In the introduction to *Transactions photolittéraires* (PUR, Rennes 2016, p. 16), Montier emphasizes the necessity of substituting a single concept, *photoliterature*, for the 'false pairing' of 'literature and photography'. The word, he adds, «proposes the objective of studying not a direct opposition or a static juxtaposition but rather a dynamic interplay referred to as *photoliterary diagonals*». (our translation).

[3] As part of the PRIN 2020 *Fototesto* project, neuroscientist Nunzio Langiulli has been conducting research since 2023 in Parma on the cognitive foundations of the reception of an icono-textual mechanism. Under the guidance of Vittorio Gallese, he is carrying out experiments using the Eye-Tracking method to better understand the specific features of reading phototexts.

[4] Cometa M., Coglitore R., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.

[5] Carrara G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

[6] Montandon A. (dir.), *Iconotextes*, Ophrys, Paris 1990.

[7] Foucher Zarmanian C., Nachtergael M. (dir.), *Le Phototexte engagé, une culture visuelle du militantisme au XX^e siècle*, Les Presses du réel, Paris 2021.

tween text and image. So, although the difference between photobook, iconotext or phototext is not broadly established or not always terminologically clarified, its importance is highly recognized, as clearly appears in *Photobooks in Portugal*, where a whole section of the anthology is called *Image-Text-Image*, dedicated to the relationship between literature and photography and the different manifestations of this connection into the Portuguese editorial world.

The same need to merge the two words in one single term has been applied in the English milieu too, in particular

> Marsha Bryant prefers [to 'phototext'] the term 'photo-text' to avoid the 'hidden bias' inherent in the term 'text', itself', whereas Ari J. Blatt decides to stick with W.J.T. Mitchell's idea of 'imagetext', using the one term *phototext*, to 'embrace that inherent 'slipperiness'[8]

and focus on exploring how the reciprocity of the two media works inside a single artefact.

So, since the term 'phototext' is not applied everywhere in the same way, and in some countries, it is not even used, we were forced to think and research, not by looking for this term in catalogues or articles, but by reflecting on the rhetoric that was established, inside the pages of a specific book, between photography and writing. Following the words of Ari J. Blatt, we could say that the phototexts we wanted to include in our database, are

> […] works of narrative literature (fiction, autofiction, or otherwise) that offer innovative pathways for thinking about photography, as well as the relationship between photography and writing, not simply by invoking images in words, or illustrating words with images, but by establishing a dialogue with certain photographs that appear on the space of the page[9].

---

[8] Blatt A.J., «The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo*», in *Word & Image* 25, 1, 2009, 46-55, p. 48, footnote 1. See also: Bryant M. (ed), *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark 1996, p. 11; Mitchell W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 89, nota 9; Blatt A.J., «Phototextuality: photography, fiction, criticism», in *Visual Studies* 24, 2, 2010, pp. 108-121, doi: 10.1080/14725860903106112.

[9] Blatt A.J., «The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo*».

Given these premises, this article aims to offer a few insights into the building of the tri-national database, trying also to answer a few methodological questions it brought out. In the conclusion, we will try to develop interpretations of the contemporary phototext productions in Portugal and France, focusing on the topic of the landscape and trauma.

## 1. Building the database

### 1.1 Defining typologies

The first topic to address was the definition of the research object, and the need to use broad criteria, but still specific enough to allow a possible categorization.

This means that we decided to include those books that presented a peculiar kind of exploration of the dynamic existing between text and image, excluding those publications where this relationship was merely descriptive or illustrative, like exhibition catalogues or photographic reportages. Trying to focus more on the rhetoric between text and image, the categories chosen to organize the items in the database, besides the more obvious factual and bibliographical ones[10], were exactly the ones that would help a researcher to better define and understand how the work was conceived, without shaping or imposing a specific interpretation of one phototext[11]. Some other information, more related to the purposes of the PRIN Project, was added to the database, such as the typology or genre of the publication (fiction, poetry, autobiography, documentary, or personal diary).

Most important of all, was the field dedicated to the PRIN project's main topics: the Universities of Genova and Catania were responsible for analysing the contemporary phototextual production in terms of poetics and crucial topics; we established thus seven specific topics, the first three related to memory (personal, collective and familiar, which are often connected), the other four about the elaboration of trauma, historical events, testimony and territory. This last one was introduced in a second moment, after realizing that the topic was preeminent (although in different ways) in the three countries under analysis. The keyword field was first compiled with some specific sub-topics that appeared quite often and have been the focus of the PRIN project (like 'genocide', 'migration', and 'natural disasters'), and others were added while the research was being carried out, as soon as more

[10] These categories are: authors, publisher, editors, city, year of publication, language.

[11] These categories are: number of pages, number of photos, black and white or colour photos, type/size of support, position of the photos within the book and in relation to the text.

relevant topics were being identified (in the case of Poland, for example, the keywords 'World War 1' and 'World War 2' became essential).

First, it had also been decided to create three more interpretative fields based on the theoretical works of Cometa and Carrara[12], trying to define more in-depth the structural, informational, and formal relationships between image, text and book format, in what concerns the message that the book wanted to convey. This attempt was soon abandoned due, first, to the consistent amount of time needed to study every book and, second, to the difficulty of combining the different approaches and definitions used by the two scholars in a single categorization structure. Last but not least: the fact of choosing one or another phototext' 'sub-genre'[13], could be perceived and interpreted as an axiological statement[14]. Instead, we wanted to offer a research tool that was more open and less hermeneutical as possible, leaving the users the choice of applying the kind of categorization they want or privileging one or more types of rhetoric established between image and text. This methodological detour was significant because, although these fields and categorizations no longer appear in the database layout, they nurtured and made more conscious the critical approach that guided the choices of inclusion or exclusion of each item.

### 1.2 Timeframes

The timeframes selected for each country were slightly different, due to the cultural and historical specificities, their relationship with the development of the form of phototext, and the interest they have raised in the academic and artistic community.

---

[12] M. Cometa, R. Coglitore, op. cit.; G. Carrara, op. cit.

[13] Cometa separates three different typologies or building modalities of the phototextual rhetoric (emblem, atlas, and illustration), which focus more on the reception and on the construction of global meaning. The three do not correspond to one genre, but to ideal types that inevitably suffer contaminations and reformulations in every physical book produced. On the other hand, Carrara develops three categories to specifically analyse the informational relationship existing between text and image (illustration, supplement, and parallelism). Studying and reflecting on these two different critical frameworks allowed us to better think about how much a photobook containing text could or not be intended as a photobook.

[14] The more complex or not linear the image-text rhetoric is defined, the more the phototext could be perceived as 'critically valuable' by a user. These categorizations were then suppressed, due to their inherited possibility of interfering, although indirectly, with the exegetical process.

The French part of the database begins with 2000, because the books published since 2000 represent a significant category in literary criticism, which differs substantially from the category of contemporary literature, defined as such since the works of the 1980s[15]. This period marks indeed various shifts in production: the growing importance of 'non-fiction' and autobiography[16], literature that extends 'beyond the book'[17], the use of digital possibilities[18], and, finally, a trend toward hybridization. These four elements are directly linked to the appeal of the phototext format, which offers both fictional and documentary potential (through the use of archives or personal photographs) and prompts reflection on the role of text within multimedia creation. Critics have taken note of these changes and proposed a new terminology to study '*iconotextes*' and '*photolittérature*', which have become critical categories in France since the 2000s[19]. Digital forms of phototext are incredibly diverse. In our database, though, we chose to focus on print books to assess the persistence and vitality of the physical book within the field of phototext production.

Since the chronological focus of the project was the contemporary period, for the Portuguese database we decided to follow the lead of the French one, but starting 2 years before, in 1998. This was a year full of crucial events in Portugal, both politically and culturally: Portugal was one of the countries adopting the Euro currency, which represented a major change for the economy and a great political achievement within the European context, particularly if we think that the Salazar dictatorship had ended only 25 years before. Plus, in 1998, Lisbon hosted Expo98: this event set off the 'entrance' of Portugal into the contemporary world, because of the scale of the intervention made in the part of the city where the convention happened – with a total reconstruction and a major and innovative architectural project – and because of the unprecedented visibility and attention given to the country by the outside world.

---

[15] We refer in particular to the works of Dominique Viart, for example Viart D., Vercier B., *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2005.

[16] Stricot M., «La non-fiction ou le retour vers le réel», *Carnets de science, la revue du CNRS* 12, August 2022, https://lejournal.cnrs.fr/articles/la-non-fiction-ou-le-retour-vers-le-reel.

[17] Rosenthal O., Ruffel L. (eds), *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature* 160, 2010, p. 4.

[18] Bon F., *Après le livre*, Seuil, Paris 2011.

[19] In 2007, a session of the prestigious annual Cerisy conference was dedicated to the theme of 'literature and photography', and published the following year: Montier J.-P., Louvel L., Méaux D., Ortel P. (eds), *Littérature et photographie*, Presses universitaires de Rennes, coll. «Interférences», Rennes 2008.

## 2. Global interpretations, or what we could infer from the repository

### 2.1 Portugal (Giorgia Casara)

The methodology followed to build the Portuguese database was, first of all, devoted to getting a general overview of the critical or academic works dedicated to the subject, and, second, to conducting field research into the publishing and contemporary art scene. We soon discovered that a Seed Project by Nova University of Lisbon had been carried out between 2021 and 2022. This project *Images and Books. Study on photographic editorial heritage in Portugal (1974 to present)* represented also the groundwork for the book *Photobooks in Portugal. From the Revolution to the Present* (2024)[20], and was carried out by a team of scholars, experts and publishers. This important publication continued a previous project, whose output was the book *Printed Photography and Propaganda in the Portuguese Estado Novo* (2020). This book stresses the importance of printed photography under Portuguese Estado Novo, exploring how «the narrative and connotative potential of the image in different printed media, [became] highly significant both in the official propaganda and in the discourses of those opposed to the regime» [21]. On the other hand, *Photobooks in Portugal* aims to be (and represent) the necessary cornerstone that calls attention to the quality of photobook editions in Portugal, claiming a legitimate inclusion into a canon from which it had until recently been excluded[22]. The continuation of the investigation conducted on photography and printed images by other scholars or projects was essential to rediscover hundreds of publications or artist books, showing the vastness of the phenomenon in Portuguese contemporaneity, and offering a new lens through which to look and understand cultural, literary and social changes. It is worth saying that in all these investigations and essays, great importance is given to the relationship between photography and literature[23], deepening and amplifying the already 'troubled' rela-

[20] Guéniot D.A., Valladares F., Neves J.L., Lourenço Marques S. (eds), *Photobooks in Portugal. From the Revolution to the Present*, GHOST Editions, Pierrot le Fou e STET – livros & fotografias, Lisbon 2024.

[21] Serra F., André P., Villaverde Cabral M., «A Fotografia Impressa e a Propaganda no Estado Novo», in Serra F. (ed), *Fotografia impressa e propaganda em Portugal no Estado Nov*o, Muga, Gijón 2021, pp. 23-39, p. 26. My translation.

[22] Parr and Badger, in their *Photobook: a history*, include two photobooks printed in Portugal: *Portugal 1934* (S.P.N. 1934) and *Lisboa 'cidade triste e alegre'* (1959).

[23] Two self-explanatory examples could be offered by two academic journals which, recently, have been entirely devoted to the topic of the relationship between photography

tionship between literature and image, which can be said to be a defining character of the Portuguese literary culture, from the Baroque to the concrete poetry[24] – even though, as we mentioned in the introduction, the word *fototexto* does not seem to be used, as far as we know, both in academic or non-academic context.

The degree to which a photobook can speak about a whole culture is clearly affirmed by the choice of publishing a book that analyses and *shows* photobooks, assuming a broad approach that recognizes that everything is intertwined and where only this linked story can cover and properly tell the story of the Portuguese Culture. António Sena, in *História da imagem fotográfica em Portugal*, which represents the main reference for every following research on the subject, writes that «it is impossible to have a 'Portuguese culture' without knowing what its photographers, its graphic artists, its editors, its typographers, its designers, its scientists have done» [25]. This book marks a paradigm shift because it is not a historical synthesis but a contextualized anthology of references using original images and texts, and curiously but not casually, it was published in 1998, the same year that we chose as the starting date of our database. The selection criterion Sena used was not that of Fine Arts, but a broader vision where

> designers, engravers, printers and photographers remain inseparable. Hence the indispensable reproduction of pages of books, magazines and catalogues, [be-

and literature. See Mateus I.C., Martins C.O. and Belo D. (eds). «Literatura e Fotografia: Outras cartografias do olhar», in *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidades*, 2184-7010, 3, 4 / 2021; Fernandes A.L., Schollhammer K.E., Queiroz J. (eds), «Fotolivros e literatura: Teoria e História», in *Revista Matlit: Materialidades Da Literatura* 9, 1, 2021, doi: 10.14195/2182-8830_9-1_1.

[24] Martelo R.M. in her article «De imagem em imagem», traces the most defining character of the Portuguese poetry of the Sixties. This particularity would be the tension between the two different interpretations of the word 'image': one that follows the visible, iconic power of the word, and the other that is connected to the rhetoric capacity of transforming a word into image, i.e. the possibility of every word to overcome its literal meaning. In a broader sense we could use this framework, or troubled relationship, also for many other moments of the Portuguese literature of the twentieth century, taking into account for example all the cases, starting from the avantgarde, where literature and visual art have been working together using the manipulation of the significant as the main tool for meaning construction. Martelo R.M., «De imagem em imagem», *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 5 9 (Novembro de 2012), pp. 15-26.

[25] Sena A., *História da imagem fotográfica em Portugal*, Porto Editora, Porto 1988, p. 9, our translation.




Figg. 1, 2, 3 and 4 Victor Palla and Costa Martins, *Lisboa 'cidade triste e alegre'*, 1959.

> cause] a history of the photographic image is necessarily a part of the history of the graphic arts[26].

He focuses on the importance of not dismantling books and pages and not isolating the images, choosing to emphasise one of the most defining characteristics of photo-books or artists' books, which is the idea that the sum of the parts must always be greater than the whole.

This last quote is a description that perfectly applies to the definition of phototext we chose, and although the word is not used by Sena, his attention to these specific objects is undeniable. It was in fact in his Galeria Ether that in 1982 opened an exhibition dedicated to *Lisboa 'cidade triste e alegre'*, considered the major manifesto of photographic humanism and the first 'contemporary' photobook in Portugal. Victor Palla and Oscar Martins published this work, self-funded, in fascicles in the late 1950s, offering a portrait of the contemporary city of Lisbon, and a homage to its preeminent role in Portuguese literature (the title itself is a quote from Fernando Pessoa's *Lisbon Revisited (1926)* [Figg. 1-4].

[26] Ivi, p. 11, our translation.

Maybe also because of this unavoidable 'ancestor' (but not only, as we will see), we can verify that in the Portuguese database the books whose main topics are the city, or/and the Portuguese landscape and their changes over time, represented a large majority. Often a direct link between territory, both urban or natural, and cultural identity and memory, is established in these objects and presented in a way where collective and individual memory are overlapping and mutually influenced.

A clear example of how much this famous heritage has been revisited (how directly or indirectly it does not matter here) by contemporary authors is the book *Lisboa cliché* (2021), by Daniel Blaufuks, a visual artist who often combines image and text in his works. During the pandemic confinement, Blaufuks found himself reorganising old black-and-white pictures that he took during the 1980s and the 1990s in Lisbon. This was the period when the city started a radical change that eventually led to a dramatically gentrified space where everything is built for the tourists, and caused the closure of many traditional shops and cafés that for decades represented the beating heart of the city centre.

The poem *The City,* by Greek writer Constantine Kavafis, sets the mood of this 'textbook' – as it is defined by the author – where the images work as texts, telling a collective story of a generation and its ways of inhabiting a city (and a life) that does not exist anymore, from where many escaped, but towards which it is impossible not to keep coming back.

> Lisbon was small, unkempt and poor, not many exhibitions, theatre or cinema were shown here, but when someone compared it to other cities, it was with Paris, London, or even New York. Never with Brussels or Athens, European capitals of similar scale. There was an unprecedented pretension in this comparison that only served to show how small, unkempt and poor our fate was. The only way to escape it would be to leave, but leave to go where? Obviously to Paris, London or New York. Many went, and we never heard of some of them again, or maybe only during the holiday period, when they would return for a few weeks to show us their impeccable and enviably modern design clothes. I, who had already returned from Germany, only left again much later. But the truth is that it was the city that followed, or pursued, us, as Kaváfis wrote, and many ended up by always going back to the same place, despite their anxieties. That place was here, in our Alexandria. It was not in Paris nor London nor New York[27] [Figg. 5-8].

[27] D. Blaufuks, *Lisboa cliché*, English Edition, Tinta da China, Lisboa 2021.




Fig. 5, 6, 7, 8 Daniel Blaufuks, *Lisboa cliché*, Tinta da China, Lisboa 2021. Courtesy of the artist.

Almost all of the black-and-white pictures fill the whole page of this small format book: in this sense, the photographic layout, by eliminating the image framing, is escaping its illustrative role of text and, at the same time, is telling a parallel story, diachronically misplaced when compared to the text, that underlines the major changes happened during these decades. Blaufuks' text, always in the past tense, is a private and collective diary about that time and the changes that started happening, and it is often associated with poetry quotations from the most important Portuguese writers of the twentieth century. Since there are no pictures or descriptions of the 'new' Lisbon compared to the narrated one, it is the juxtaposition of the diary, pictures and quotes that allows a new layer of significance to emerge: the quotations, completely recontextualized, are not descriptive, but they can depict the feelings created by the comparison between the past and a present where it became impossible to find any traces of 'who we were'. Also, this description or comparison is not even needed, because it is quite clear to everyone who sees Lisbon nowadays.

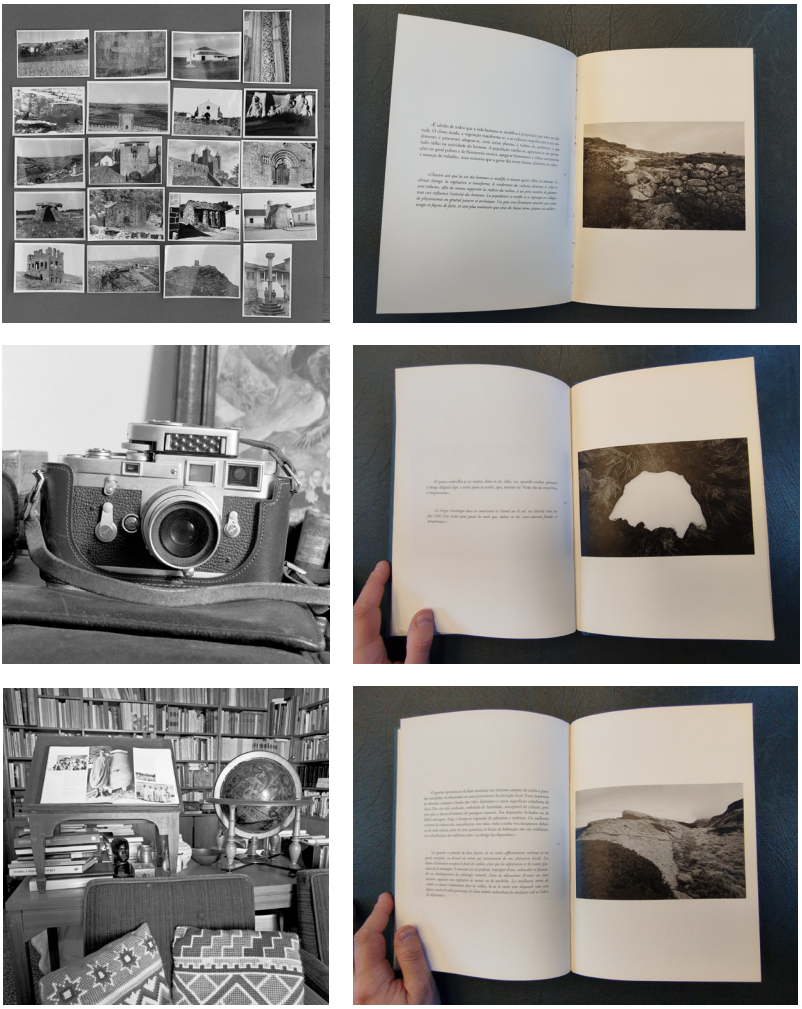
The bilingual edition (in Portuguese and English), therefore obviously made to be sold to foreigners (i.e. mainly tourists or digital nomads), could seem a paradox for a book meant to denounce the disappearance of a place and the end of a sense of belonging for an entire generation. But from a different point of view, we could also say that this choice represents the will to make more people aware

of what has happened (and it is still happening), and sharing this story becomes somehow a way to look towards new possibilities of finding common grounds for new experiences through which to overcome the trauma of a partially lost collective identity.

In the contemporary phototexts, the inhabited space and its changes over time often become a way of anthropologically representing what Portugal and being Portuguese mean today. For centuries the Portuguese identity has been defined by an outwards perspective, where the idea of a nation was built at a great distance, from the overseas colonies, and by a look that was always projected outside and not inside the mainland territory. Then the decolonization and the slow awareness of the trauma concerning the past (both ancient – the lost grandiosity of the empire and of the 'discoveries' – and recent – the dictatorship that ended mainly because of the catastrophic attachment to this unattainable colonial dream) forced finally to look 'inside', trying to find a new symbolic geography where to redefine the feeling of belonging.

The work of Duarte Belo is a clear example of this attempt: the architect and photographer has carried out intense documental work over the years, conducting photographic surveys of Portugal as a landscape and of the different occupations of its territory. During the realization of one of his projects, *Portugal – O sabor da terra*, he 'discovered' the photographic archive of Orlando Ribeiro, one of the most famous geographers of the twentieth century in Portugal. In the inner space of the house and the archive, Belo finds the dimension of a country that he could not grasp even after many years of shooting: the encounter with the old pictures made possible the interpretation of a specific portion of the Portuguese territory that, being far away from the coast and the cities, represented perfectly that feeling of abandonment and absence that somehow characterized the contemporary Portuguese identity [Figg. 9-14].

> In Orlando Ribeiro's photographs there is something that we relate to Portugal's identity. There is a country that seemed eternal, one that we associated with a slow and ancient, perennial past. Suddenly everything seems to have changed and even that past seems to be disappearing. Here we see the evolution of human constructions and an ancestral struggle, which is that of all living beings for survival, not just of the individual, but of the species to which they belong. Contemporary times show us very clearly this process of take-off, of which I believe the world photographed by Orlando Ribeiro was the final station. Cities, with all the immense complexity of their multidimensional labyrinths, are the ultimate example of an almost exclusively human territory, as opposed to those



Figg. 9, 10, 11, 12, 13 and 14 Overview of the photos used in Duarte Belo (photo and text), *Orlando Ribeiro – Seguido de uma viagem breve à Serra d'Estrela*, Assírio e Alvim, Lisboa 1999. Image available at https://www.duartebelo.com/02-trabalhos/0202-trabalhos/0202_10-dbt0063-orlando_ribeiro/dbt0063_1rt.html.

> inaugural spaces of nature inhabited by us on the long scale of a time far beyond our evolution and development as a biological species[28].

[28] Belo D., *Portugal – Luz e Sombra, O País depois de Orlando Ribeiro*, Texto: Duarte Belo e excertos da obra de Orlando Ribeiro Fotografias históricas de Orlando Ribeiro Fotografias atuais, legendas, capa e maqueta: Belo D., Círculo de Leitores/Temas e Debates, Lisboa 2012, p. 301, our translation.

This quote is taken from the book *Portugal – Luz e Sombra, O País depois de Orlando Ribeiro* (2012) from Duarte Belo, where he retraces the steps that Orlando Ribeiro took for his book *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (1945). Belo takes exactly the 'same' pictures, from the same places, many years later, in colours. The impact given by the difference between the two images allows us to indulge in a deep reflection on the many transformations which occurred in the Portuguese territory.

In many of his works, Duarte Belo combines all the different devices he can think of, like old and new photographs, drawings, diaristic or creative texts, geographic essays, scientific data, and often also literary pieces (original or in quotations)[29]. More than the city and the coast, the interior of Portugal, looking backward in time and perspective (the ancient borders with Spain and the increasingly abandoned rural villages), can show the embedded trauma of every human – or natural – being (or in this case, identity) that struggle to survive, modifying not only itself, but also the surrounding space.

This spasmodic attention to the territory, to its analysis and the interpretation of its changes, as well as the recurring need for a visual element that documents the way of living and the surrounding landscape, could be interpreted as a compulsory step towards a possible understanding of man as a community. As if to understand man it was first necessary to understand his place, for so long, as we have seen, 'forgotten' or 'unknown'. This discrepancy could be linked to José Gil's reflection on the inability of the literary word to have a real impact on the community, to move readers, because, according to the Portuguese philosopher, there is no literary community as such in Portugal. Taking this idea and applying it to our reflection on the photo-text, one could say that perhaps, the image of the 'outside', of the space one inhabits, could allow, when placed next to the word, access to (and therefore create) that same community[30].

---

[29] See Francavilla R., *Quel che il mare non vuole*, Mimesis, Milano 2023, p. 144.

[30] «Literature has not entered the public space because there is no literary space that exists as such. There is no literary community just as there is no artistic or scientific or philosophical community. […] Public space, in the sense in which we use this somewhat inadequate expression, is not the place of 'public opinion', nor of manifestations, be they collective, political or whatever. Rather than being a space of communication, it is a place of anonymous transformation of individual objects of expression. It is the word 'public' that does not fit: because that space of transformations contains shadow zones, imperceptible points of union of forces, invisible lines that mark paths of energy. This 'public' space, while open, does not necessarily expose itself to light. Its primary char-

> As Eduardo Lourenço stated in *On Literature as Interpretation of Portugal*,
>
> starting from the nineteenth century, *Portugal*, as a historical and moral reality, will be the core of the determining literary drive. So much that those works where this motivation, evident or hidden, is absent, seem to us insignificant or less relevant[31].

In the last 25 years, phototextual devices seem to have become the perfect device to depict and interpret this human, natural, or architectural struggle. The dialogue between image and literature seems necessary to allow the transition from the ethnological to the symbolic order.

### 2.2 France (Marie Gaboriaud)

In Portugal, the traumas associated with the dictatorship shape the focus of phototexts on lost identity or, more precisely, on a collective identity that is poorly recognized or unacknowledged. In contrast, in France – here the political history of the second half of the twentieth century is not marked by similar traumatic episodes as the Portuguese ones – national identity is less problematic and less subject to critical examination in the contemporary phototext.

However, both *corpora* prove quite interesting when compared in terms of ecological and social concerns, which was the main perspective that was adopted to study the French domain.

The post-doc project *Photo-textual forms and memory of the earth* aimed indeed to investigate the topic of the Anthropocene in contemporary French photo-text (since 2000). This includes the relationship between humanity and the environment, ecological emergencies, territorial exploitation, the climate crisis, migratory movements, and the pandemic crisis. It also aimed to 'investigate the forms, devices and themes' of this corpus.

In France, the phototextual format has already a long story, starting from the very beginning of the story of photography; scholars often focus on three

---

acteristic is that of constituting an exteriority, an 'outside' for the subjects (individual and collective) who penetrate into it», Gil J., *Il Portogallo oggi. La paura di esistere.*, trans. A. Ragusa, Meltemi, Milano 2004, pp. 38-39 (*Portugal, Hoje: O Medo de Existir, Lisboa*, Relógio d'Água Editores, 2004), our translation.

[31] Lourenço E., «Da literatura como interpretação de Portugal», in *O labirinto da saudade*, Gradiva, Lisboa 2012 [2000], pp. 80-117.

periods for the twentieth century, which are considered as the most productive: the Surrealist period, the massive movement of illustrating paperback books in the 1950s and 1960s, and the avant-gardes experiments of the 1980s. One of the peculiarities of phototext production in France is probably the large number of writers who also practise photography, and include it in their works while remaining (for the media and editing) in the literary field.

The first conclusions drawn from the corpus, based on the current database, reveal a significant variety of formats and prices, leading to adaptive layouts for individual projects. Notably, there is a clear opposition between paperbacks and luxury books, particularly those in larger formats. We can notice an extensive availability of paperback phototexts, especially in smaller formats. Additionally, the range of editors involved in this field is quite diverse; while some publishers, such as Créaphis, specialize in phototexts, the majority of mainstream publishers also include a small selection of these works in their catalogues.

As for the topics of trauma and the Anthropocene, these are rarely addressed together in the French context. In phototexts, a sense of wonder regarding the landscape, particularly the natural world, remains the primary approach. To be more specific, critical discussions of ecological catastrophes are more prominent in traditional 'photobooks' (books from photographs) than in 'phototexts', which are considered by authors and editors to be bi-medial objects[32], as we explained in the introduction.

Phototexts created by writers presenting themselves in the literary field as authors and who are taking the photographs often address individual and family trauma. However, they rarely extend this reflection to the trauma of territory and landscape, which could be related to these personal or historical crises. For example, *New York, journal d'un cycle* by Chantal Cusset (2009) serves as a diary reflecting on mourning the possibility of becoming a mother, intertwined with photographs of small details from New York City, particularly abandoned bicycles. In *Avenue de France* (2001), Colette Fellous retraces her family's steps in the city of Tunis during the French colonization, using archival photographs and old postcards. In both cases, the cityscapes of New York and Tunis do not appear

[32] See Bricco E., Murzilli N., «Des pratiques artistiques intermédiales», in *Publifarum* 28, 2018, *Pratiques artistiques intermédiales*, https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1935; Bricco E., «De la porosité des frontières», in id (ed), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image: écrire avec l'art*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 11-20.

as cohesive wholes; instead, they are depicted in fragmented or highly mediatized ways through a singular point of view or historical distance. The traumatic memory, which is central in both books, seems neither to be fully unveiled nor revealed by the urban landscapes presented.

To explore the effects of historical traumas on landscape from a collective perspective, we must turn to photobooks whose authors identify primarily as photographers, as evidenced by their self-promotion on personal websites. In both the Portuguese and French contexts, ecological considerations are often present but typically remain implicit. Phototexts focused on urban settings, whether French or Portuguese, tend to adopt a political stance, critiquing gentrification and urban 'projectification' driven by personal interests. Daniel Blaufuks' books (see above) can be compared to the work of Antoine D'Agata, particularly on Marseille, or Geoffroy Mathieu, whose work we will detail below. In these works, ecological and social concerns frequently intersect with themes of memory and landscape. Among the many photobooks that address ecological issues through a lens focused on traumatized landscapes, two recent examples offer innovative approaches to discussing territories affected by different forms of violence or neglect.

The first one, *La mauvaise réputation* by photographer Geoffroy Mathieu, was published at Marseille by Zoème editions in 2020. This photobook serves as a documentary exploration of the Aygalades stream, which empties into the Mediterranean Sea in Marseille. With its low flow, this watercourse is also highly polluted, as it passes through numerous residential areas, and is involved in the quarrying operations of the Lafarge industrial group. However, despite its poor health – and its 'bad reputation' – it plays an important role in the local ecosystem.

The book is presented in a large vertical format, described as a 'coffee table book', consisting of 64 colour photographs, framed by two texts that provide it with a deeper interpretative framework. Indeed, the introductory text features a reproduction of an email dated May 23, 2031, sent by activists from the *Commune Autonome des Aygalades* to a representative of the Extinction Rebellion organization. The email recounts a fictional mobilization that led to the establishment of a self-managed territory, allowing the stream and the surrounding vegetation to regenerate. In the narrative structure of this email, the photobook is described as an 'attachment' that documents the previous state of the stream, bearing witness to its past conditions.

> As for the images, instead of sharing a traditional report, I'm attaching an older project by photographer Geoffroy Mathieu that focuses on the Aygalades stream.

> These photos are from over ten years ago – taken between 2017 and 2020, long before the Commune was established. They remind us that not so long ago, swimming in the stream with our children or using its water to irrigate our gardens wasn't possible. Even the water flow – it could hardly be called a stream. Comparing the stream's current state with these images is a good way to see how much progress the Commune has made[33] [Fig. 15].

Transitioning from landscape views to close-up details, the photographer emphasizes the interplay of scale and the interconnectedness of elements. For instance, the image of an oil slick, framed here as an aerial or wide-angle view, highlights both its causes and consequences, which extend upstream and downstream, affecting the entire ecosystem of the stream. The framing often prompts the viewer to question the nature of the details and their origin – whether they are human-made or natural. This is exemplified by the image on the bottom left: is it a slope improperly cleared for a construction project? What is the source of the red coloration? [Fig. 16]

Following the photographic portfolio, the book concludes with a text from another activist group, this time a real one: the Gammares Collective. The five-page essay, titled *The Aygalades Stream: Challenges of Urban Rehabilitation*, is also illustrated with small black-and-white photographs. It presents the reader with the history of the stream, as well as the various civic initiatives undertaken in collaboration with different stakeholders – such as clean-up efforts and community projects – to restore the stream and raise awareness about its significance.

Two final photographs are part of this documentary approach: a map of the Aygalades stream's watershed and an image of a coastal area, presumably depicting the river's mouth.

This innovative approach, which flirts with the speculative genre of science fiction, allows for a blending of documentary work with activism, situating the described ecosystem within a long-term perspective. The political and activist viewpoint emerges through the fictional narrative of the stream's rescue, offering a hopeful outlook, but also through the photographic representation, which portrays the stream as an ecosystem shaped by both natural and human influences. The photographer focuses on human traces (infrastructure, waste, etc.) without resorting to voyeurism or pessimism. As he writes in the conclusion, the goal is to depict

---

[33] Lanaspeze B., «[Chère Malika]», in Mathieu G., *La Mauvaise Réputation*, Zoème, Marseille 2020, s.p., our translation.

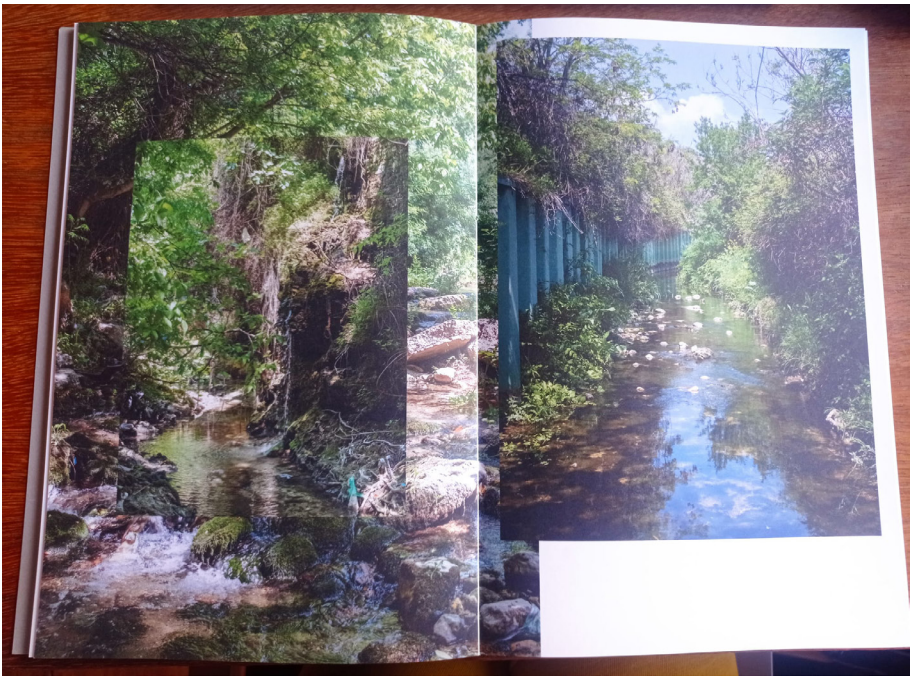




Fig. 15, 16 Geoffroy Mathieu, *La Mauvaise réputation*, éditions Zoème, Marseille 2020. Courtesy of the artist.

> a watercourse caught in the tension between human demands and natural forces, which resist and counteract the anthropogenic conditions we impose upon them. The stream's bad reputation plays on the classic antagonisms between the natural and the cultural, the beautiful and the ugly, the clean and the dirty […][34].

The second example does not focus on the traumas of the territory itself; instead, it combines a reflection on the traces of historical traumas on the landscape with an exploration of how these same spaces have become settings for new social issues. Julie Hascoët's work examines the world of underground parties in the Brittany region, which is defined by its extensive coastline. The landscape in *Murs de l'Atlantique*, published by Éditions Autonomes in 2022, features the bunkers from World War II, built along the French Atlantic coast by the Germans to form the 'Atlantic Wall' (*Atlantikwall*) starting in 1941. In her photobook, Hascoët documents illegal techno parties that take place in these abandoned sites.

The 120-page book consists of a portfolio of 96 colour and black-and-white photographs, reproduced in full-page format, followed by a page of captions and a deeply personal text by the author, recounting her experiences during this immersion [Fig. 17].

The term 'walls', in the plural, refers primarily to the concrete walls of the abandoned bunkers, but also to the baffle walls for the sound system, erected and dismantled for the parties, whose locations remain secret until the last minute. Metaphorically, the 'walls' also represent the barriers blocking the prospects of a future for rural youth facing unemployment and depopulation. The juxtaposition of the bunker ruins, set in the typical Breton landscape of dunes and heathland, with scenes of illegal parties, creates a striking parallel between the violence of war and that born from social alienation.

> This is a point of land that juts out into the sea: the continent at its limit; the world abandoned at the brink of its violence, where everything begins and nothing matters. An irregular and aching landscape, struck by the ocean's assaults and immemorial storms: a history of brutality and a geography of the margin[35] [Fig. 18].

---

[34] Mathieu G., *La Mauvaise Réputation*, *op.cit*, s.p., our translation.

[35] Hascoët J., *Murs de l'Atlantique*, Editions autonomes, Paris 2022, s.p. Original quote in English.



Fig. 17, 18 Julie Hascoët, *Murs de l'Atlantique*, Éditions autonome, Brest 2022. Courtesy of the artist.

The photographer's internal perspective, as someone belonging to the same generation as the subjects of these photographs, deepens the poignancy of this parallel: «We take over the empty spaces; we embrace being this living ruin. A waste product of the industrial era, an unwanted burden: watch what we do with our time» [36].

Here, the signs of degradation on the landscape are not, as in Geoffroy Mathieu's work, a starting point to confront but one from which a better future can be built. Instead, the 'walls' are symbols of both the violence of the past and the present, as well as barriers that obstruct any possible future. Paradoxically, the open horizons of the Breton heathlands do not suggest a pathway to a possible future; the eye continually meets a visual obstacle – whether a past or present 'wall' – where otherwise explosive energy is ultimately thwarted. The final text, in the author's own handwriting, is published in bilingual French and English. As Giorgia Casara noted in relation to *Lisboa cliché* by Blaufuks, here too we are confronted with an apparent paradox: a work that delves deeply into a reflection on national, local, and generational identity, and goes against the grain of the touristic images of

[36] *Ibidem*, original quote in English.

Brittany, but nevertheless opens itself up to foreign readers, in a gesture that could be interpreted as a call to action.

These two examples represent a strong trend in the contemporary French phototext: as it was explained about the Portuguese context, the social and political analysis remains mainly implicit or indirect in here as well. However the authors use the many possibilities of the intersemiotic dialogue between text and photography to expose individual points of view on the issues of the Anthropocene in the French territory.

## Conclusion

The thoughtful construction of the threefold database of French, Polish, and Portuguese phototexts, and the comparison of analyses of the respective corpora, brought to light the profound differences in the academic cultures of the areas observed in terms of epistemology and tools – particularly terminology – in approaching the phototextual object. However, we did seem to identify a gradual, fairly general movement towards a consensus: concentrating the study of the phototext on the rhetoric specific to this bi-medial object and its apparatus, including its material manifestation, without separating the analysis of the text and the photograph.

A closer comparison of the French and Portuguese phototexts has also revealed the persistence of traces of the trauma of the Portuguese dictatorship, more precisely of the heavy economic, social, and landscape consequences of it, which accentuates certain themes that are more discreetly present in France, such as the lively debate about the supposed loss of a collective identity. We have also noticed a convergence, among the younger generations, around common concerns. These concerns relate to the upheaval of urban areas, particularly the gentrification of city centres, and the degradation of natural environments caused by urban sprawl.

This confluence might suggest that the phototext is the 'ideal' medium for expressing both the marks of a past that is difficult to address and necessary to distance oneself from, and the anxieties of the world to come. Here, the image takes over the words; the photograph has the value of a testimony because it offers a vision of reality, and of a political proposition in that it is the echo of a singular gaze, which the young authors tend to make even more explicit, accentuated and complex through the use of text. It seems, then, that the medium of photography enables political concerns to be transposed into literary or, more generally, artistic expression.

## Bibliography

BELO D., *Portugal – Luz e Sombra, O País depois de Orlando Ribeiro*, Círculo de Leitores/Temas e Debates, Lisboa 2012.

BLATT A.J., «The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo*», in *Word & Image* 25, 1, 2009.

BLATT A.J., «Phototextuality: photography, fiction, criticism», in *Visual Studies* 24, 2, 2009.

BLAUFUKS D., *Lisboa cliché*, English Edition, Tinta da China, Lisbon 2023.

BON F., *Après le livre*, Seuil, Paris 2011.

BRYANT M., *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark 1996.

BRICCO E., «De la porosité des frontières», in Elisa Bricco (ed), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image: écrire avec l'art*, Quodlibet, Macerata 2015.

BRICCO E., MURZILLI N., «Des pratiques artistiques intermédiales», *Publifarum* 28, 2018, in *Pratiques artistiques intermédiales*, https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1935.

CARRARA G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

COMETA M., COGLITORE R., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodilbet, Macerata 2016.

FERNANDES A.L., SCHOLLHAMMER K.E., QUEIROZ J. (eds) «Fotolivros e literatura: Teoria e História», in *Revista Matlit: Materialidades Da Literatura* 9, 1, 2021.

FOCUHER ZARMANIAN C., NACHTERGAEL M. (eds), *Le Phototexte engagé, une culture visuelle du militantisme au XX^e siècle*, Les Presses du réel, Paris 2021.

FRANCAVILLA R., *Quel che il mare non vuole*, Mimesis, Milano 2023.

GIL J., *Il Portogallo oggi. La paura di esistere.*, trans. Andrea Ragusa, Meltemi, Milano 2004 (*Portugal, Hoje: O Medo de Existir, Lisboa*, Relógio d'Água Editores, 2004).

GUÉNIOT D.-A., VALLADARES F., NEVES J.L., LOURENÇO MARQUES S., *Photobooks in Portugal. From the Revolution to the Present*, GHOST Editions, Pierrot le Fou e STET – livros & fotografias, Lisboa 2024.

HASCÖET J., *Murs de l'Atlantique*, Éditions autonomes, Brest 2022.

LOURENCO E., *Da literatura como interpretação de Portugal*, in *O labirinto da saudade*, Gradiva, Lisboa, 2012 [2000].

MARTELO R.M., «De imagem em imagem», in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 5, 9, Novembro de 2012.

MATEUS I.C., MARTINS C.O. and BELO D. (eds), «Literatura e Fotografia: Outras cartografias do olhar», in *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidades*, 3, 4, 2021.

MATHIEU G., *La Mauvaise Réputation*, Zoème éditions, Marseille 2020.

MITCHELL W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

MONTANDON A. (ed), *Iconotextes*, Ophrys, Paris 1990.

MONTIER J.-P., LOUVEL., MÉAUX D., ORTEL P. (eds), «Littérature et photographie», Presses Universitaires de Rennes, coll. «Interférences», Rennes 2008.

MONTIER J.-P, *Transactions photolittéraires*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016.

PARR M. and BADGER G., *The Photobook: A History*, London, Phaidon Press, 2004.

ROSENTHAL O., RUFFEL L. (eds), «La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre», in *Littérature* 160, 2010.

SENA A., *História da imagem fotográfica em Portugal*, Porto Editora, Porto 1988.

SERRA F., «Introduction», in *Printed Photography and Propaganda in the Portuguese Estado Novo*, Muga, Gijón 2021.

STRICOT M., «La non-fiction ou le retour vers le réel», in *Carnets de science, La revue du CNRS* 12, 2022, https://lejournal.cnrs.fr/articles/la-non-fiction-ou-le-retour-vers-le-reel.

VIART D., VERCIER B. (eds), *La littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2005.

# RIPARARE I TRAUMI
# E PROTEGGERE IL PRESENTE:
# DALLA FRAMMENTAZIONE ALL'UNITÀ

# Invisibles traumas, archives et diaspora postcoloniale. Autour de phototextes de Leïla Sebbar, Bruno Boudjelal, Badr El Hammami et Carolle Benitah

*Magali Nachtergael*

En mémoire de Carolle Benitah (1965-2024)

Ancrée dans les études visuelles et littéraires, l'analyse des récits de soi intermédiaux impose un cadrage méthodologique et situé face à la prolifération de productions rendues possibles par les outils numériques. Cependant, si prolifération ne rime pas avec légitimation, ni même avec audience, certaines formes privilégiées du récit autobiographique en images ont été peu valorisées en particulier dans le cas des récits de soi en migration. Ce travail, amorcé autour de la notion d'archives dans les récits personnels dans l'art contemporain, s'est prolongé à l'occasion d'une résidence de recherche conjointe au laboratoire d'études en genre et sexualité (LEGS) et au Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris, France, et à partir de la notion de « mythologie individuelle »[1], relevant à la fois d'une catégorie esthétique forgée par Harald Szeemann, et d'un récit social imaginaire, décrit par Roland Barthes dans *Mythologies*. Appliqué non pas seulement aux médias mais aussi aux individus, le déplacement du point de vue sur des mythologies et des récits autobiographiques que je dirais statiques, voire sédentaires, s'est opéré vers des récits personnels diasporiques et post-migratoires, mobiles tant par la position du ou de la narratrice que par la forme.

Ces formes narratives personnelles mais aussi politiques sont devenues plus présentes chez des artistes contemporains, les récits autobiographiques illustrés de photographies dans le monde éditorial littéraire étant plus limités, pour deux raisons que je propose d'identifier : soit en raison des thématiques do-

[1] Nachtergael M., *Les mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XX^e siècle*, Rodopi-Brill, coll. « Faux-Titre », Amsterdam-New York 2012.

minantes dans l'édition francophone et surtout française, soit en raison des coûts de production d'un ouvrage édité, bien supérieur à celui d'une œuvre photographique, vidéographique ou d'une installation mêlant archives, images, et textes. En effet, peu d'études en France – en tout cas, aucun ouvrage ni collectif ni monographique – portent sur des productions littéraires illustrées de photographies issues de contextes postcoloniaux et ou diasporiques. L'essentiel est publié dans le contexte anglophone ou hors de France. Par ailleurs, force est de constater que ce corpus éditorial n'est pas facilement accessible sur la scène française, tant le format a lui-même été modelé selon des canons littéraires, esthétiques et éditoriaux dominants, et pour beaucoup installés symboliquement dans le privilège blanc, mais aussi celui des narrations de sédentarité, ou des trajectoires de vie impliquant une mobilité sociale. Le corpus de l'exil se caractérise en effet pour beaucoup par son absence d'images, d'archives, et ses documentations lacunaires. Il n'est, en ce sens, pas 'photogénique', la figure de l'exilé ou du migrant étant elle-même soumise à une iconographie qu'elle ne contrôle pas, car documentée prioritairement par la presse ou des photographes, bien souvent dans une perspective spectaculaire, quand elle n'est pas humainement dégradante.

Le format photolittéraire qui s'est construit au fil des années dans un contexte médiatique, où l'imprimerie et la photographie sont des pierres angulaires de la culture mémorielle eurocentrée, a totalement assimilé l'usage narratif de ces médiums. Les modèles médiatiques phototextuels sont eux aussi dominants. De façon notoire, le photo-essay et plus généralement les articles de presse construisent une relation à l'événement et au savoir par le texte et l'image, de préférence photographique pour l'actualité et l'histoire récente. La photographie reste une forme d'archive construite et fabriquée dans un contexte européen qui survalorise l'imprimé, l'écrit et la trace papier maintenant transférée sur support numérique. Aussi, faut-il méthodologiquement regarder hors du champ éditorial et des circuits dominants et sédentaires pour interroger les médias, supports et constructions narratives associées à des dispositifs hors du livre, destinés à être présentés sous des formes alternatives au phototexte établi par l'ISBN ou des instances validantes éditoriales, pour privilégier des formes plus idiosyncrasiques, individuelles et faisant une place à une narration visuelle et discursive non linéaire. Le phototexte se situe déjà à la marge du littéraire, et c'est encore à la marge de la marge, du côté des productions plastiques et de la photographie, et des sciences humaines, que les textes personnels se sont constitués, tant oralement que typographiquement, dans les pourtours des images et de la production littéraire légitimée par les grands circuits éditoriaux.

## 1. Trauma, postmémoire et absence d'archives

Dans cette perspective qui oblige à regarder à côté, la question du trauma poursuit une longue histoire, qui recoupe la littérature de témoignage autant que les récits autobiographiques que les *trauma studies* continuent à documenter dans une perspective pluridisciplinaire. Il ne s'agit pas ici bien sûr de traiter la question dans son ensemble mais d'envisager en quoi le trauma a un statut spécifique dans la construction créative d'une mémoire avec ou sans archives, en particulier à travers l'usage de photographies. Comme le dit Shoshana Felman : « the genocide was above all a 'historic attack on the act of seeing' and a destruction of any 'community of witness' (eyewitnesses) »[2], à travers la destruction totale des personnes, des biens et des traces tangibles de leur existence. C'est sur l'absence de preuves que repose aussi le trauma et sa perpétuation dans le temps, à travers les générations. Nous identifierons certains gestes et actes à des signes de traumas lorsque les artistes ou auteurices tentent de retrouver un langage perdu, ont été exposés à des violences durant l'enfance, qu'elles soient domestiques, sociales ou liées à la guerre ou encore lorsqu'ils ou elles se trouvent dépossédés de leur histoire.

Par ailleurs, introduire la notion de postmémoire dans le contexte académique français met toujours en léger porte-à-faux, pour la simple et bonne raison que le livre de référence de Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative, and Postmemory*, n'a jamais été traduit. La domination linguistique nationale propre à la France accentue cette difficulté à embarquer dans la discussion scientifique un concept qui a été travaillé dans une perspective résolument liée à l'expérience migratoire. Les premières lignes du livre inscrivent ce contexte spécifique et personnel, d'une universitaire et migrante à la fois : « Quand mes parents et moi avons immigré aux États-Unis au début des années 1960… » [3]. Elle énonce son discours du point de vue migratoire, son « standpoint » pour reprendre le terme de Nancy Hartsock est celui d'une migrante, et explicitement énoncé comme tel. Bien qu'elle n'ait pas émigré durant la Seconde Guerre mondiale mais plus de quinze ans après, son discours est malgré tout directement lié à une histoire qui a poussé ses parents à prendre

---

[2] Feldman S. et Laub D., *Testimony Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, 1992, cité par Catherine Coquio, « *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* », Armand Colin, coll. « Le temps des idées », Paris 2015, p. 160.

[3] Hirsch M., *Family Frames. Photography Narrative, and Postmemory*, MA, Harvard University Press, Cambridge 1997, p. 17.

le chemin de l'exil, même si le danger était alors écarté. Prudente, elle propose le terme « postmémoire » tout en ayant conscience « that the 'post' can imply that we are beyond memory and perhaps, as Nora fears, purely in history… »[4]. Mais, pour compléter son idée, elle précise que « postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection », actant la séparation temporelle entre les souvenirs vécus et ceux transmis, dans un entre-deux spécifique. Et enfin, elle précise le rôle central de la création dans sa conception de la postmémoire, tant sur le plan intime que sur celui de la médiation, à travers des objets ou des images, les images étant à considérer comme des objets visuels :

> Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation[5].

La part créative de la postmémoire est centrale, comme en témoignent ses analyses d'œuvres plastiques contemporaines dans son ouvrage, de Cindy Sherman à Carrie Mae Weems. Anja Meyer, dans *Images of Traumatic Memories*, précise en quoi la postmémoire est selon elle directement liée à la notion de trauma : « Hirsch's formulation of postmemory bears a direct link with the concept of trauma itself. The content of postmemory, indeed, derives from the familial transmission of 'cultural or collective trauma' »[6]. Citant plus loin un article qui deviendra un autre ouvrage de Hirsch, *The Generation of Postmemory*[7], elle reprend aussi, dans l'idée de transmission traumatique, le fait que le souvenir est construit par des « experiences that they 'remember' only by means of the stories, images and behaviours among which they grew up »[8]. Dans ce cas, « histoires, images et comportements » indiquent l'intrication du récit, des images d'archives mais aussi d'une performance physique, on pourrait dire d'une *hexis* qui accompagne la performance narrative et mémorielle. Eva Hoffman fait également le lien entre ces récits et la transmission d'un trauma,

---

[4] Ivi, p. 22.

[5] *Ibidem*.

[6] Meyer A., *Images of Traumatic Memories. Intersections of Literature and Photography in the Novels of Riggs, Safran Foer and Seiffert*, V&R Unipress, Göttingen 2021, p. 51.

[7] Hirsch M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New-York, Columbia University Press, 2012.

[8] Hirsch M., « The Generation of Postmemory », in *Poetics Today* 29, 1, Duke University Press, Durham 2008, p. 106, citée par Anja Meyer, *ibidem*.

ou plus précisément le fait que le langage contemporain désigne par le terme de traumatisme cet héritage fait de souffrances :

> Such things, in our contemporary parlance, have come to be called trauma. 'Trauma' is the contemporary master term in the psychology of suffering, the chief way we understand the personal aftermath of atrocity and abuse[9].

Si d'un côté, le premier chapitre d'Eva Hoffman tente de définir la spécificité de l'Holocauste dans le spectre du trauma génocidaire et de guerre, de l'autre côté, Hirsch essaie d'étendre la « postmémoire » à d'autres formes d'expériences traumatiques d'exils, souffrances et/ou violences de masse. Quoi qu'il en soit, derrière le terme « postmémoire » plane le spectre du trauma, du non-dit et du non-visible. C'est aussi la raison pour laquelle le regard doit spécifiquement s'attarder sur les lacunes, les interstices et les manques pour tenter de reconstituer les mémoires de ces blessures orphelines, et commencer le processus de guérison qui accompagne cette reconstitution au sens historique mais aussi médical, à la manière d'une prothèse mémorielle.

## 2. Phototexte en migration : impossibles retours

La thèse de Myriam Berhouma[10] est une des rares à proposer un corpus de phototextes francophones, dans lesquels elle intègre *Le Démantèlement* de Rachid Boudjedra, *L'Incendie* et *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* de Mohammed Dib, *Journal de mes Algéries en France* et *La Jeune fille au balcon* de Leïla Sebbar, des livres peu présents dans les bibliothèques publiques et de recherche. Depuis, la thèse de Rym Khene publiée sous le titre *Alger, de mémoires en devenir. Représentations littéraires et photographiques* (Champion, 2025) apporte une nouvelle étude précieuse pour l'analyse du phototexte hors du contexte français mais pris dans une histoire postcoloniale. Autre ouvrage difficilement accessible aujourd'hui, *Jours intranquilles* de Bruno Boudjelal est publié en 2009 chez Autograph ABP pour Association of Black Photographers, maison d'édition londonienne soit hors de France. Outre le fait que les phototextes ne jouissent pas d'une grande audience ni de rééditions régulières, Annie Ernaux et

---

[9] Hoffman E., *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*, Vintage, Londres 2004, p. 36.

[10] Berhouma M., *La photolittérature : pour une poétique de la photographie dans les œuvres de Mohammed Dib, Leïla Sebbar et Rachid Boudjedra*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, Lyon 3, 2017.

Marc Marie pour *L'Usage de la photo*, Anny Duperey avec *Le Voile noir* ou Marie Ndiaye avec *Autoportrait en vert*, qui utilise des photographies trouvées en France d'une autre famille qu'elle, font figure d'exceptions notables[11]. Ainsi, les difficultés à envisager une visibilité à long terme et une patrimonialisation littéraire de récits autobiographiques en images diasporiques, en exil ou nomades soulignent le caractère déjà marginal d'un format éminemment eurositué (au sens large, incluant les populations eurodescendantes) et encore plus discriminé, lorsqu'il traite de récits de personnes en situations d'exil ou précarité.

Composé par le photographe Bruno Boudjelal, de l'agence VU, *Jours intranquilles* est un journal d'un voyage « retour » en Algérie, d'où est originaire la famille paternelle de l'artiste. Ce carnet raconte un séjour sur les traces d'une famille et d'une histoire migratoire qui a été non pas oubliée mais escamotée de la jeunesse française de l'auteur. Lui qui fut d'abord nommé Sombret du nom de sa mère sur son acte de naissance, devient algérien par reconnaissance de son père, lorsque ce dernier vient en France et épouse finalement sa mère[12]. Ainsi, Bruno rejoint en Algérie l'autre part de son histoire familiale, finalement inconnue, celle de Boudjelal :

> 27 avril 1993. Je ne connais rien de cette famille là-bas, mon père ayant toujours refusé de me parler d'où il venait. Je ne les ai jamais rencontrés et je ne sais rien d'eux. Je ne connais que le lieu de naissance de mon père, rapidement lu sur le livret de famille[13].

Il explique avoir une relation contrariée à cette identité qui lui apparaît comme un stigmate en France, et indique un trou dans l'histoire personnelle autant que familiale :

> 21 novembre 1997. Adel me demande comment était ma vie d'enfant en France. Je lui dis qu'après avoir vécu avec mes parents, ils me placèrent chez mes grands-pa-

[11] La collection « Traits et portraits », dirigée par Colette Fellous aux éditions Mercure de France, est la seule à offrir un cadre phototextuel autobiographique sur la scène française, avec l'intégration de voix issues de la colonie et postcolonie, Fellous étant elle-même née en Tunisie.

[12] Voir Crawley Jackson A., « Retour/détour : Bruno Boudjelal's *Jours intranquilles* », in Yacavone K. (dir.), *Photography in Contemporary French and Francophone Cultures*, *Nottingham French Studies* 53, 2, 2014, pp. 201-215.

[13] Boudjelal B., *Jours intranquilles*, Autograph ABP, Londres 2007, non paginé.

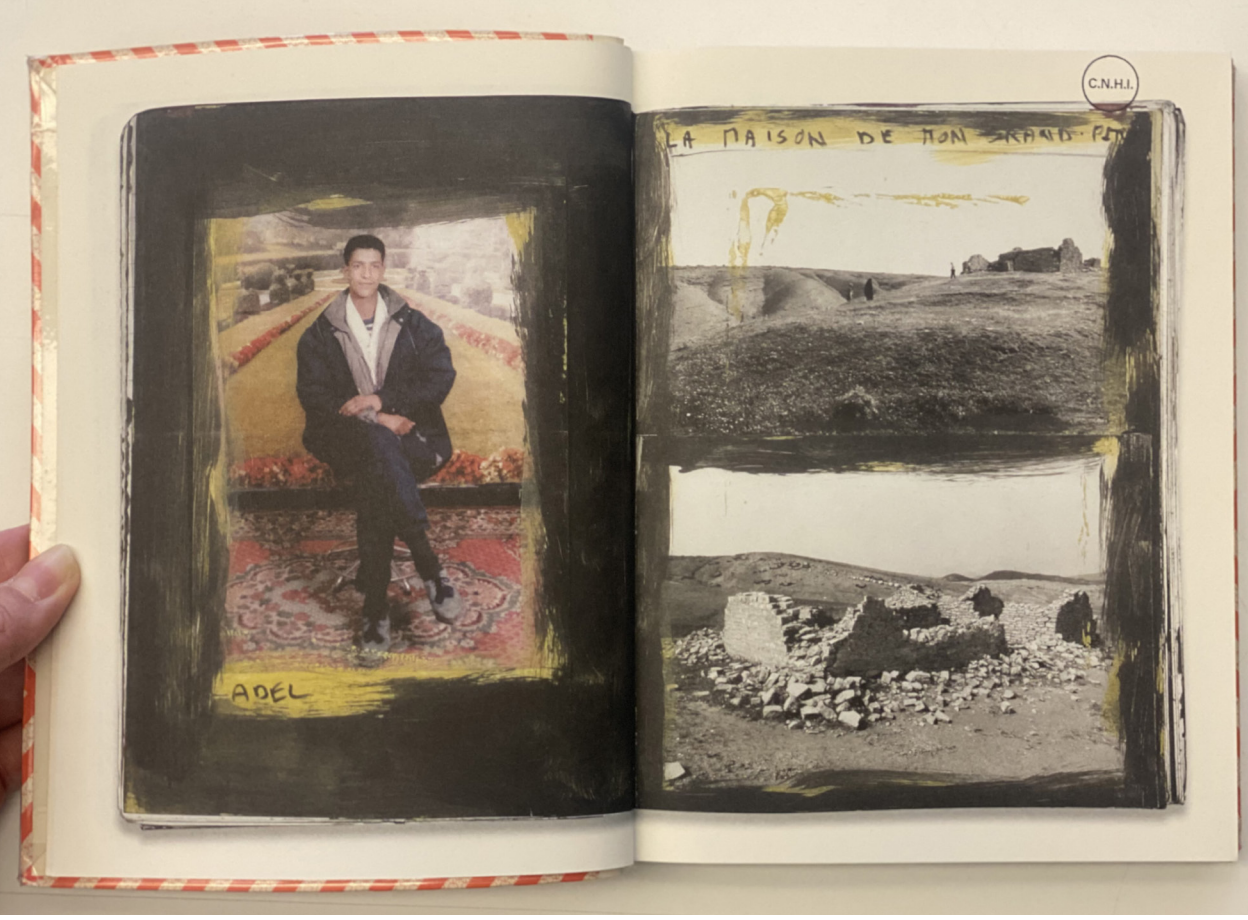



Fig. 1 Image extraite du livre *Jours intranquilles*, Bruno Boudjelal, Autograph ABP, Londres, 2007, non paginé. © courtesy Bruno Boudjelal.

> rents. Pour moi cette période me semblait tranquille, je ne savais même pas ce que signifiait être d'origine algérienne, si ce n'est quelques incidents de temps en temps, comme mes camarades de classe au collège me surnommant *Mohamed le bicot*. Ou bien mon grand-père expliquant à mon père que je devais être français pour effectuer un voyage scolaire en Angleterre alors que mon père pensait qu'il serait bon d'attendre que je sois adulte pour choisir. Et moi, entre eux deux, pleurant et les suppliant de ne pas être algérien sans même savoir ce que cela signifiait.

Pendant dix années, Bruno Boudjelal tient un journal de sa relation à l'Algérie. Le livre rédigé entre le 27 avril 1993 et le 3 février 2003 fait en parallèle la chronique d'un pays en proie à la décennie noire. Diariste en quête d'histoire familiale, le photographe se révèle petit à petit, à travers sa pratique de l'image sur le terrain. Ce n'est que par des bribes, des prénoms que des figures surgissent, jusqu'à celle de l'enfant que l'auteur aura à son tour : les visages apparaissent sur des polaroïds flous ou des photographies collées dans un cahier où des textes rédigés à la main recouvrent parfois les images [Fig. 1].

L'aspect journal de voyage ou *scrapbook* du début laisse ensuite place à une mise en page plus soignée, avec des images documentaires, d'abord en noir et blanc puis en couleur, à l'esthétique singulière, qui reflètent le parcours du photographe que Boudjelal est aussi devenu en une dizaine d'années. Le début du livre reproduit en fac-similé ce cahier, lui-même colorié, un visage recouvert d'un masque : la mise en page complique la lecture du récit familial qui se trame sur les photographies, au début très classiques, d'un enfant avec son père dans les années 1940, puis de quelques clichés de vacances, dans les années 1960. Des jointures générationnelles, on n'apprendra pas grand-chose à partir de ce cahier, à l'écriture parfois indéchiffrable. Ce faux « carnet d'un retour au pays natal » trahit l'impossible stabilité d'un récit loin d'être linéaire, ou glorieux. Le retour au pays se fait dans la peur, à juste titre d'ailleurs, et un sentiment d'insécurité réel qui ne se dissipe, malgré l'incompréhension, que dans l'effusion au village de Maouane, lorsqu'il rencontre les femmes de sa famille, qui « pleurent, me touchent, m'embrassent » sans pour autant savoir « qui est qui » (16 mai 1993). Prenant la forme d'un journal, le récit autobiographique est tout aussi lacunaire que les documents photographiques, sans légende pour accompagner la lecture.

Dans un registre phototextuel reprenant lui aussi la forme du journal, Leïla Sebbar publie trois « carnets » illustrés qui ancrent le récit autobiographique illustré dans l'histoire migratoire personnelle, et coloniale. La forme choisie est celle du beau livre, édité par Bleu autour, avec *Mes Algéries en France. Carnets de voyage* (2004) suivi de *Journal de mes Algéries en France* (2005) et enfin *Voyage en Algéries autour de ma chambre. Abécédaire* (2008)[14]. Cette somme, imprimée en couleur, s'organise en chapitres et est complétée par un index qui trahit aussi le profil de chercheuse de Leïla Sebbar[15] : archiviste d'elle-même, de son histoire personnelle et collective, elle fait du livre un récit de soi qui revêt discrètement une fonction pédagogique, à la manière d'un manuel scolaire. Le dernier opus, intitulé *abécédaire*, indique explicitement l'apprentissage élémentaire à l'œuvre dans le livre. Le premier volume, préfacé par l'historienne Michelle Perrot, spécialiste de l'histoire des femmes, fait écho à *Une chambre à soi* qui ouvre le dernier opus, et situe clairement le geste narratif et documentaire de Sebbar dans une tradition féministe : en plus de la référence au texte de Virginia

[14] Sebbar L., *Mes Algéries en France. Journal de mes Algéries en France. Voyages en Algéries autour de ma chambre*, Bleu autour, Saint-Pourçain-sur-Sioule 2004, 2007, 2008.

[15] Elle a fait une thèse sur le « Mythe du bon n*gre ou l'idéologie coloniale dans la production romanesque du XVIIIe siècle », 1973, publiée sous forme d'article dans *Les Temps modernes* 336-337-338, juillet 1974.

Woolf, loin d'être une formule convenue, un portrait de l'autrice britannique figure en couverture. Elle est présente sur les étagères de ce qu'on comprend être le bureau de Sebbar, où se mettent en scène des images et des livres, Madame de Duras (*Ourika, Edouard, Olivier ou le secret*, en Folio montrant en couverture *Le portrait d'une femme noire* de Marie-Guillemine Benoist conservé au Louvre), Pierre Bergounioux (*B-17 G*), un ouvrage du Maréchal Lyautey (*Le Rôle social de l'officier*) mais aussi un livre de la femme politique guyanaise Christiane Taubira (*L'Esclavage raconté à ma fille*). En guise d'image d'accueil, cette étagère d'exposition plante le décor de la chambre où se fera le voyage en Algéries, toujours plurielles. Les fragments, qui ne sont pas sans rappeler dans le giron français l'autobiographie conceptuelle *Roland Barthes par Roland Barthes*, se suivent accompagnés de documents manuscrits, fac-similés de lettres, qui se mêlent à des références, lectures érudites, et réflexions sur les différentes entrées qui forment l'abécédaire, par exemple Aflou, Algérie, Bordel, Chibani, Colon, Courbet Gustave, Fanon Frantz, Heidi, Indochine, Khôl, Moto, Peugeot, Port-Say, Shéhérazade, Tlemcen ou Zob, cette dernière entrée rédigée par Roger Dadoun sous la forme d'une lettre manuscrite, plusieurs entrées dans le livre étant sur le même modèle (Indépendance par Françoise Vergès, Médéa par Karima Berger ou Messali Hadj par Benjamin Stora, entre autres). Dadoun y relate une anecdote, une scène devant un bordel où il avait entendu un commissaire de police, un « Européen » proférer une litanie d'insultes envers un tirailleur sénégalais qui passait par là et observait, avec d'autres dans la rue, les arrestations dans la maison close.

Comme l'analyse très bien Cecila W. Francis, le travail de mémoire de Leïla Sebbar échappe au récit linéaire, au romanesque et l'autobiographique par l'hybridation. Elle convoque à juste titre Régine Robin, spécialiste de l'autofiction, pour faire un parallèle avec ce travail du 'je', qui frôle la fiction de soi, mais impose surtout une réinvention formelle pour rendre la complexité de la situation d'exil, de double appartenance, dans sa justesse :

> Régine Robin souligne que ce genre d'entreprise mémorielle inédite, dépourvue d'archives institutionnelles, où le personnel et le familial fusionnent avec le culturel et le social, exige souvent l'invention de formes nouvelles[16].

[16] Francis, C.W, « Entre exil et pratiques mémorielles chez Leïla Sebbar. Une étude de Mes Algéries en France », in Alexandre Garner C., Keller Privat I. (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2012, en ligne : https://books.openedition.org/pupo/2066, § 6.

L'énonciation elle-même est démultipliée, par une « oscillation où l'on passe d'un discours personnel au récit à destinataire collectif pour revenir sur les fragments les plus intimes du soi » (par. 8). Cecila W. Francis (« mythologie affective du soi »[17]) tout comme Alexandra Gueydan-Turek (« mythologie personnelle hybride »[18]) utilisent le concept de 'mythologie' individuelle pour qualifier la démarche de Sebbar. Cependant, chez André Breton, Roland Barthes, Anny Duperey ou Jacques Derrida, les dispositifs photographiques et documentaires tendent à construire une image du soi à travers des traces indiciaires censées dessiner le contour d'une identité. Si formellement, la trilogie de Sebbar s'en approche, on est bien en mal de faire un portrait de l'autrice, tant elle se glisse et se fond dans une histoire plus large, et très largement peuplée de figures qui viennent accompagner ses bribes de récits.

Ainsi, le dispositif se distingue des autobiographies similaires, pour faire entrer la pluralité des voix, des récits et l'enchevêtrement des souvenirs entre deux rives, celle de France, celle d'Algérie. Les trois volumes forment certes une trilogie, ou un triptyque, sans pour autant dessiner une réelle homogénéité dans le paysage. C'est plutôt la structure qui met en scène la constitution d'archives familiales, personnelles et historiques, qui lie la démarche à une typologie de l'enquête et à la mise en scène des voix. Il en résulte ce que Alexandra Gueydan-Turek appelle une « structure chronotopique et topographique »[19], pour décrire l'organisation temporelle des textes (journal, carnet), marquée par des aller-retours, des digressions à partir de portraits de proches, voisins, connaissances, et topographique, dans la mesure où la mention des villes et des quartiers, Bouzaréa, Tlemcen, Aflou, puis Paussac, Dordogne, Barbès, Goutte d'or, ponctuent les fragments de *Mes Algéries en France*. Sebbar fait un large usage de l'illustration dans ces trois ouvrages richement édités. Des photographies de Marc Garanger, dont la présence ambiguë est commentée par Karina Eileraas[20], des images d'archives familiales, des photographies plus récentes mais surtout beaucoup de cartes postales créent un éche-

---

[17] Ivi, §. 4.

[18] Gueydan-Turek A., « En mal d'archives franco-algériennes : Le Cas des 'Algéries en France' de Leïla Sebbar », in *Nouvelles Études Francophones* 29, 2, 2014, pp. 106-121.

[19] *Ibidem*.

[20] Eileraas K., « Reframing the Colonial Gaze : Photography, Ownership, and Feminist Resistance », in *MLN* 118, 4, French Issue, Septembre 2003, pp. 807-840. Voir également Francis, Cécilia W, « Entre exil et pratiques mémorielles chez Leïla Sebbar. Une étude de Mes Algéries en France », art. cit.

veau temporel et spatial visuel simultané au texte. Dans son excellente analyse de la trilogie *Mes Algéries*, Gueydan-Turek qualifie le phototexte de « dispositif créatif qui permet à Sebbar d'emprunter d'autres voix/voies et d'énoncer un moi pluriel qui reconnaît simultanément d'autres subjectivités et points de vue sans jamais adopter de position privilégiée »[21]. Le rapport aux images est omniprésent, mais passe pour beaucoup par des images collectionnées, collectées, des images commerciales, cartes postales de Jean Geiser, véhiculant l'exotisme colonial et ce « sous-érotisme » pointé par Malek Alloula et signalé par Eileraas[22] et Gueydan-Turek[23], comme un « mal d'archives » (Geydan-Turek reprenant Derrida) qu'il faut combler à tout prix, même avec des images potentiellement mauvaises, véhiculant des stéréotypes néfastes. Véritable somme photobiographique, *Mes Algéries* de Sebbar rejoint autant le sous-genre du « portrait de pays », celui de « la mythologie individuelle » ou encore de l'auto-analyse qui en fait une œuvre résolument singulière, et précurseure de l'auto-théorie (on pense à Didier Eribon, *Retour à Reims* ou Rose-Marie Lagrave, *Se ressaisir. Enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe*) dans le champ éditorial et littéraire français.

## 3. Performer le vide : récit, image et oralité

Sortant du format du livre, l'œuvre plurimédiale de Badr El Hammami disloque le récit et ses images au sein d'une installation évolutive, qui est un projet sur le long terme (2010-2019) plus qu'une forme fixe. Pour *Thabrate*[24], les pièces présentées s'adaptent au contexte et au lieu d'accueil : sur les murs une photographie, sur une table des documents, et une bande son qui occupe l'espace. La perception polysensorielle déjà expérimentée dans le livre par Sebbar est ici matérialisée dans un espace restreint mais dans lequel le spectateur peut s'immerger. Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'ensemble déposé au Musée national de l'histoire de l'immigration, composé d'une photographie

[21] Gueydan-Turek A., « En mal d'archives franco-algériennes : le cas des 'Algéries en France' de Leïla Sebbar », art. cit., pp. 109-110.

[22] Eileraas K., « Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance », art. cit., p. 828

[23] Gueydan-Turek A., « En mal d'archives franco-algériennes : Le Cas des 'Algéries en France' de Leïla Sebbar », art. cit., p. 119.

[24] El Hammami B., *Thabrate*, film couleur et son, 29', format de projection variable, collection du musée Nationale de l'Histoire d'Immigration, Paris 2019.

*À ma mère* (2018), d'une vidéo sonore couleur de 29 minutes, et d'un ensemble d'archives personnelles comprenant quatorze cassettes audio, un walkman, un livre, un album de famille, des cartes postales, des enveloppes et des « revues coloniales et postcoloniales ». Le titre de l'œuvre, *Thabrate* en berbère, signifie « lettre », mais le format de la correspondance épistolaire entre la famille installée en France et l'autre partie restée au pays se fait par cassettes audio interposées, un mode de communication très utilisé en Afrique durant les années 1970, avant la démocratisation des communications téléphoniques, et pour pallier les difficultés à lire des lettres rédigées dans une langue qui n'était pas forcément maîtrisée à l'écrit. Une des versions de l'installation projette un film sur un rideau de perles, de ceux qu'on utilise pour protéger les entrées des maisons des insectes dans les pays méditerranéens. Les salles sont baignées dans un brouillard flottant, tandis que les images sont projetées autour d'une porte posée au milieu d'une salle, devant une projection montrant la mer. Porte fermée, mais ne bloquant aucun passage, elle est posée de façon incongrue devant un paysage maritime. C'est dans le récit audio, dialogue croisé, que l'histoire se constitue par les marges. En effet, ce ne sont pas les cassettes et récits que l'on entendra en entier, mais une discussion autour de la langue, à plus de trente ans d'écart des premiers envois de cassettes. Le film *Thabrate* met en scène un échange épistolaire qui a eu lien entre 2010 et 2011 entre l'artiste Badr El Hammami et une amie, Fadma Kaddouri, qui tente de retrouver la langue berbère devant le magnétophone, à la manière des échanges qui avaient lieu dans les années 1960 et 1970. Les mots viennent en français, en berbère, s'entremêlent : il faut traduire, mettre des sous-titres. Fadma Kaddouri fait part de ses difficultés à retrouver sa voix en berbère et se plaint qu'il lui faut plusieurs jours avant que son corps ne se réapproprie les sonorités. Avec le film qui retrace l'échange et raconte le quotidien dans la distance, des objets accompagnent l'installation, objets qui ne prennent de sens que dans l'histoire qui est racontée et qui doit être écoutée [Fig. 2].

Comme l'explique l'artiste : « la notion de mémoire est un élément central de mon travail artistique »[25], mais cette mémoire se projette comme à l'Institut arabe de Tourcoing, tantôt sur un rideau, sur une vitre, sur de l'eau, dans le brouillard, autant d'éléments qui empêchent de saisir ces visions sur des sup-

[25] Mercier J., « Mémoires et déplacements, une interview de Badr El Hammami », in *Afrique In Visu* (blog), 25 mars 2024, https://www.afriqueinvisu.org/memoires-et-deplacements-une-interview-de-badr-el-hammami/.

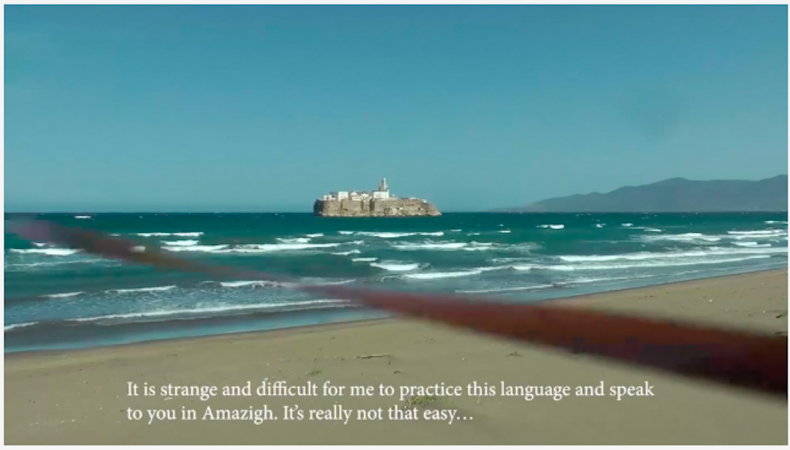



Fig. 2 Image extraite du film *Thabrate*, Badr El Hammami, 29', couleur, son, format de projection variable, collection du musée national de l'histoire de l'immigration, Paris, 2019 © *courtesy* de l'artiste.

ports fixés. El Hammami raconte son arrivée en France, ses examens d'entrée en école d'art, son passage à l'Université Bordeaux 3 avant de finalement parvenir à « réaliser son rêve » d'intégrer une école pour devenir artiste. Son récit se fait en français, et il admet régulièrement, durant les enregistrements, ne pas parvenir à parler dans son autre langue maternelle : « ce n'est pas évident, à savoir comment pratiquer cette langue, à faire une correspondance en tamazight ». Par contre, sur place, même en une journée au Maroc, « tout revient ». Lorsque Fadma reprend la parole, elle superpose son récit, en tamazight, de voix captées au Maroc, dans le Rif, avec les cousins, la famille. Simultanément, la caméra filme des lieux, des paysages, des intérieurs, avec un retour régulier sur le magnétophone lui-même. L'artiste Fadma Kaddouri emmène le magnétophone dans un voyage en bus où elle fait entendre la voix de la jeunesse, qui discute vivement, tandis que la vidéo montre le magnétophone trônant devant des ruines antiques ou un vallon verdoyant du rif, entre Nador et Zegangan. Les derniers plans montrent une main en train de nettoyer le cadre d'une photographie de groupe en grand format, tandis que la conversation s'arrête sur une promesse de rencontrer d'autres locuteurs tamazight en France, à Grenoble. À la manière d'un *re-enactment*, c'est-à-dire d'une performance qui rejoue une séquence historique passée, les images et voix se superposent, dans des géo-temporalités décalées qui reconstituent l'échange de cassettes avec les parents, plusieurs décennies auparavant.

Née au Maroc en 1965, et issue de la communauté juive marocaine, Carolle Benitah est à l'origine styliste. Après avoir travaillé pour de grandes maisons de couture, elle se met à son propre compte. Puis, dans un désir de changement de vie lié à un événement personnel, la découverte soudaine d'une grave maladie, elle se réoriente vers la photographie. Dès lors, elle se penche sur son patrimoine photographique personnel et extrait de ses collections d'images des photographies emblématiques pour les recomposer en albums. Cependant, elle ne se contente pas d'en faire une série classique : elle se met à coudre ses images à partir des années 2000. Diplômée de l'ENSP d'Arles en 2015, sa pratique[26] repose sur l'appropriationnisme d'images d'archives personnelles, qu'elle modifie physiquement dans un rituel personnel de conjuration du passé. Piquant l'image de son aiguille, elle l'altère et la transforme pour lui donner un aspect étrange, d'où les figures disparaissent parfois, ou sont recouvertes de fils souvent.

Essentiellement photographique, la série d'albums photographiques de Carolle Benitah est accompagnée de légendes, sans que des textes soient rédigés pour accompagner les images, à l'inverse de ce que pourrait faire Sophie Calle. Benitah intervient donc plastiquement sur ses images en les brodant au fil rouge, noir ou doré. Ses souvenirs d'enfance, de femme mariée puis de mère, composent trois albums sur lesquels elle coud des motifs qui viennent occulter ou recomposer les scènes. Parfois, c'est l'ajout de paillettes qui masque une partie des figurants sur les photographies de groupe, que l'on devine prises lors de réunions familiales. La série « Photo souvenir » se divise en trois chapitres, l'enfance marocaine, l'adolescence, l'âge adulte, suivant un découpage canonique de l'album photographique familial. En filigrane de ces images, elle brode également l'histoire familiale et intime des migrations, comme en témoigne « La vie des autres », à partir de photographies trouvées dans une brocante de Jaffa en Israël ou « Jamais je ne t'oublierai », images recouvertes de feuilles d'or. Le fil rouge, métaphore d'une histoire continuée, est un motif récurrent dont elle a fait une installation, *L'armoire*, qui est aussi une image d'un récit qui se brode, comme un rhapsode coud les parties d'une histoire pour la composer : pour la série « Ce qu'on ne peut pas dire », elle recouvre les photographies d'un texte manuscrit à l'encre rouge. L'œuvre repose principalement sur le non-dit, et de façon visible, sur le non-écrit, ce qui reste visible entre les lignes. L'album s'active au moment du récit qui est fait par l'artiste lors de ses présentations publiques ou privées : son décès en 2024 a clos le

[26] Pour une analyse complète de son travail, voir Hachad N., « La photo-broderie de Carolle Bénitah : commémoration, transgression et réinvention de soi », in *Expressions maghrébines* 19, 1, 2020, pp. 49-69. *Project MUSE*, doi: 10.1353/exp.2020.0003.



Fig. 3 Image extraite de l'album, Carolle Benitah, *Photo-souvenirs*, Heidelberg : Kehrer, [2016], coll. Bibliothèque Nationale de France, non paginé. © succession de l'artiste.

récit réitéré qu'elle en faisait, de sa voix, variant les souvenirs ou les détails pour son audience. Chaque récit d'album était différent, fait « sur mesure » pour son interlocuteurice, dans une adresse et une interaction que seule l'incarnation en présence permettait. La mémoire doit s'anticiper, par l'enregistrement, en l'occurrence un film co-réalisé avec Marie Docher, qui ne garde qu'une trace partielle de cette histoire personnelle et migratoire en images[27] [Fig. 3].

## 4. Faire œuvre de mémoire, prendre soin

En conclusion, et pour aller plus loin, ces quelques exemples invitent à considérer le besoin de recouvrer une mémoire qui n'a pas existé dans l'histoire nationale, une histoire pour un territoire qui n'est ni celui d'un départ, ni celui de

[27] Docher M., Benitah C., *Photo souvenirs*, couleur et son, 7'31, 2016, https://vimeo.com/177265282.

l'accueil. Bien souvent en manque d'images et plus largement, de représentations collectives, ces mémoires en transit orientent le regard vers des documents vernaculaires, objets ou archives administratives gardant une trace tangible de la mémoire personnelle autant que d'un vécu commun. Cette trouée rejoint bien souvent le statut du trauma autant que du tabou, l'un restant inextricablement lié à l'autre. Mais c'est aussi en arrière-plan l'histoire des vaincus et des vainqueurs qui se trame. C'est d'ailleurs autour de cette ambivalence qu'Ariella Aïsha Azoulay reconstruit un récit pour elle-même et au-delà, dans *La Résistance des bijoux, contre les géographies coloniales*[28]. Née en Israël en 1962, professeure en études visuelles et littérature comparée à l'Université Brown (États-Unis), elle est aussi juive d'origine algérienne, « une juive arabe » comme elle se désigne elle-même, voire une « juive musulmane ». Elle raconte comment elle est devenue française à travers la colonisation de l'Algérie par la France : son père étant juif et algérien, il avait été dans les premiers à devenir français, ce qui avait acté pour la première fois la division de la population entre juifs et musulmans, ce qui n'était pas le cas auparavant. Lors de la décolonisation de l'Algérie, les juifs se virent « offrir » la possibilité d'émigrer en Israël, ainsi, après avoir été colonisés par les Français, ils pouvaient à leur tour coloniser une terre, la Palestine. Azoulay raconte dans cet ouvrage phototextuel, faisant alterner des photographies en noir et blanc avec de courts textes narratifs mis en page comme des poèmes, comment, à la mort de son père, elle ouvre une boîte d'archives qui lui révèlent des pans entiers de son passé, jusqu'alors insoupçonné. Elle ajoute à son propre nom celui de sa grand-mère, « Aïsha », signe de sa descendance arabe et commente :

> Avec le nom Aïsha, revendiqué sur le tard, il ne pouvait m'échapper qu'une similitude frappante, bien qu'inversée, de l'identité coloniale qui avait été attribuée à la naissance, dans la Palestine en ruine rebaptisée Israël, à l'identité coloniale qui avait été attribuée à mes ancêtres algériens, originaires d'Al-Jaza'ir – rebaptisée Algérie française[29].

À travers ce dispositif, elle associe la double identité qui la définit avec les trajectoires mêlées de la postmémoire coloniale, qui n'est pas seulement liée à

[28] Azoulay A.A., *La Résistance des bijoux. Contre les géographies coloniales*, trad. Jean-Baptiste Naudy, Rot-bo-Krik, Sète 2023.

[29] Ivi, p. 145.

l'Holocauste mais aussi à l'histoire coloniale française dans son cas, donnant lieu à une forme de double postmémoire. La fabrique des bijoux était l'activité principale des juifs du Maghreb, dont elle fait l'emblème de la résistance mémorielle de ce double passé, colonial et arabe des juifs d'Afrique du Nord. Les histoires de migration, colonisation et de dépossession de l'identité, dans son cas, reprendre le nom d'Aïsha alors que juive, semble une réalité impossible à assumer aujourd'hui, à l'heure où Israël, plus d'un an après, continue à pilonner Gaza en réaction à l'attaque du Hamas le 7 octobre 2023. Pourtant, cette histoire croisée de mondes juifs et musulmans a été brisée à la fois par l'Holocauste et les politiques coloniales. Elle doit être re-racontée pour retisser ces histoires communes des histoires communes. Prendre soin des traumas multiples issus de ces processus croisés d'exils, violences de masse et colonisations, en cherchant, écoutant, regardant et recouvrant les mémoires dans leur diversité est un enjeu global, historique et auquel chacun de ces phototextes apporte un éclairage nouveau.

## Bibliographie

AZOULAY A.A., *La Résistance des bijoux. Contre les géographies coloniales*, trad. Jean-Baptiste NAUDY, Rot-bo-Krik, Sète 2023.

BERHOUMA M., *La photolittérature : pour une poétique de la photographie dans les œuvres de Mohammed Dib, Leïla Sebbar et Rachid Boudjedra*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, Lyon 3, 2017.

BOUDJELAL B., *Jours intranquilles*, Autograph ABP, Londres 2007.

COQUIO C., *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », Paris 2015.

CRAWLEY JACKSON A., « Retour/détour : Bruno Boudjelal's *Jours intranquilles* », in Yacavone K. dir., *Photography in Contemporary French and Francophone Cultures*, *Nottingham French Studies* 53, 2, 2014, pp. 201-215.

DOCHER M., BENITAH C., *Photo souvenirs*, couleur et son, 7'31, 2016, https://vimeo.com/177265282.

EILERAAS K., 'Reframing the Colonial Gaze : Photography, Ownership, and Feminist Resistance', in *MLN* 118, 4, French Issue, Septembre 2003, pp. 807-840.

EL HAMMAMI B., *Thabrate*, film couleur et son, 29', format de projection variable, collection du musée Nationale de l'Histoire d'Immigration, Paris 2019.

FRANCIS C.W, « Entre exil et pratiques mémorielles chez Leïla Sebbar. Une étude de Mes Algéries en France », in Alexandre Garner C., Keller Privat

I. (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2012.

GUEYDAN-TUREK A., « En mal d'archives franco-algériennes : Le Cas des 'Algéries en France' de Leïla Sebbar », in *Nouvelles Études Francophones* 29, 2, 2014, pp. 106-21.

HACHAD N., « La photo-broderie de Carolle Bénitah : commémoration, transgression et réinvention de soi », in *Expressions maghrébines* 19, 1, 2020, pp. 49-69. *Project MUSE*, doi: 10.1353/exp.2020.0003.

HIRSCH M., *Family Frames. Photography Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

HIRSCH M., « The Generation of Postmemory », in *Poetics Today* 29, 1, Duke University Press, Durham 2008.

HIRSCH M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New-York, Columbia University Press, 2012.

HOFFMAN E., *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*, Vintage, London 2004.

KHENE R., *Alger, de mémoires en devenir. Représentations littéraires et photographiques*, Champion, Paris 2025.

MERCIER J., « Mémoires et déplacements, une interview de Badr El Hammami », in *Afrique In Visu* (blog), 25/3/2024, https://www.afriqueinvisu.org/memoires-et-deplacements-une-interview-de-badr-el-hammami/.

MEYER A., *Images of Traumatic Memories. Intersections of Literature and Photography in the Novels of Riggs, Safran Foer and Seiffert*, V&R Unipress, Göttingen 2021.

NACHTERGAEL M., *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Rodopi-Brill, coll. « Faux-Titre », Amsterdam-New York 2012.

SEBBAR L., « Mythe du bon n*gre ou l'idéologie coloniale dans la production romanesque du XVIIIe siècle », 1973, publié sous forme d'article dans *Les Temps modernes* 336-337-338, juillet 1974.

SEBBAR L., *Mes Algéries en France. Journal de mes Algéries en France. Voyages en Algéries autour de ma chambre*, Bleu autour, Saint-Pourçain-sur-Sioule 2004, 2007, 2008.

# C'era una volta la DDR. *Zonenkinder* di Jana Hensel

*Francesca Tucci*

## 1. *Friedliche Revolution*: l'inizio della fine

> Di passaggio a Lipsia. Una giornata di primavera precoce. Come per un presentimento, nel tentativo di dissiparlo, il pomeriggio mi reco in visita ancora una volta alla *Nikolaikirche*. Lì, sul sagrato, dove tutto ha avuto inizio, scorgo una targa, dipinta a mano. Decorata in vecchio stile, con la sua cornice blu e vergata finemente con una scrittura nitida, sempre in blu, sembra autentica e assegna un nuovo nome al luogo in cui la rivoluzione di autunno dello scorso anno ha avuto inizio: «Piazza degli abbindolati». E subito sotto, in piccolo ma leggibile: «Vi salutano i figli dell'ottobre. Noi siamo ancora qui[1].

È questo l'*incipit* di un breve scritto di Günter Grass, *Einige Ausblicke vom Platz der Angeschmierten*, uscito come articolo su *Die Zeit*, l'11 maggio 1990. La *Nikolaikirche*, a Lipsia, sarebbe dovuta essere uno dei luoghi di culto della recente storia tedesca, poiché è sul selciato di questa chiesa che si tenevano i cosiddetti 'incontri del lunedì', raduni quasi spontanei di gente che già solo con la propria presenza protestava contro un regime ormai sopravvissuto a se stesso, primi nuclei di quella *Friedliche Revolution*[2], la rivoluzione pacifica degli abitanti della DDR, l'ex Germa-

---

[1] Grass G., *Einige Ausblicke vom Platz der Angeschmierten*, in Grass G., *Essays und Reden III*, 1980-1997, Werkausgabe, a cura di V. Neuhaus, D. Hermes, Steidl Verlag, Göttingen 1997, vol. XVI, p. 265.

[2] Per una breve ma puntuale introduzione storica si veda Juchler I., *1989 in Berlin. Schauplätze der friedlichen Revolution*, Berlin edition in be.bra Verlag, Berlin 2019.

nia dell'Est, che porterà nel novembre del 1989 alla caduta del Muro e all'apertura delle frontiere tra le due Germanie, e l'anno successivo alla *Wiedervereinigung*, la riunificazione tedesca. Gli abbindolati di cui parla Grass sono proprio loro, quegli abitanti della Germania Est che si sono illusi di essere diventati finalmente padroni delle proprie vite, dopo essersi liberati di quarant'anni di regime socialista, e che scoprono ora, passata la prima grande euforia, o scopriranno in seguito, nelle tante divisioni che continueranno a segnare il paese, e che in parte ancora oggi lo segnano, di esserne stati in realtà estromessi. A poco più di un anno dalla caduta del Muro e a poco meno di due mesi da quelle elezioni che sancirono il trionfo dell'Unione Cristiano-democratica (CDU) nel Parlamento del popolo della DDR (*Volkskammer*), e dunque la vittoria della politica dell'allora cancelliere Helmut Kohl, Grass vede già i rischi di una riunificazione condotta in maniera frettolosa e grossolana, e dipinge a tinte fosche il futuro della DDR. Lo scrittore parla di *Anschluss*[3], e ritiene che la Repubblica Democratica Tedesca sia destinata a essere inglobata dalla Germania Federale e in questo modo a scomparire come entità geopolitica con una propria identità storica e culturale, condannandosi a un futuro di subordinazione.

Proprio con il racconto della partecipazione a una di queste manifestazioni di cui parla Grass, nella citazione iniziale, si apre *Zonenkinder* di Jana Hensel, pubblicato per la prima volta nel 2002 per le edizioni Rowohlt e subito balzato in testa alle classifiche come *bestseller*:

> Era l'ultimo giorno della mia infanzia, avevo tredici anni e tre mesi. La sera presto uscii di casa con mia madre. Era già buio, si vedeva il fiato per il freddo, pioviginava. Dovetti mettere scarpe alte, la calzamaglia e due pullover sotto la giacca a vento blu, e quando chiedevo quale fosse la nostra meta erano tutti piuttosto evasivi. […] Più tardi, alla meta che ancora nessuno sapeva dirmi quale fosse, un gran numero di persone si accalcava cercando di andare verso la [*Nikolaikirche*] e verso l'opera, che si trovava in *Karl-Marx-Platz*. Che si intravedessero qua e là striscioni e manifesti e che la folla, quasi diretta da una regia invisibile, formasse un corteo che percorreva la circonvallazione e che questo fosse l'inizio della fine, lo si è poi saputo dalla televisione. Io stessa non so più esattamente cosa vidi con i miei occhi e cosa, invece, quella sera per la prima volta, e poi innumerevoli altre volte, al telegiornale[4].

---

[3] Grass G., *Einige Ausblicke vom Platz der Angeschmierten*, cit., p. 266.

[4] Hensel J., *Zonenkinder*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 11 (ed. it. Hensel J., *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa*, trad. it. di Zinni

Più dell'accenno all'evasività degli adulti, in cui si è voluto leggere un segnale della mancanza di comunicazione generazionale, colpisce l'espressione «inizio della fine» adoperata per definire gli eventi di quei mesi, eventi legati, nell'immaginario comune, alle scene di giubilo sotto la porta di Brandeburgo e lungo il Muro ancora presidiato dalla polizia di frontiera, quella stessa polizia destinataria dell'ordine di sparare a vista a chiunque oltrepassasse il cordone di sicurezza che da quarant'anni delimitava il confine. Per completare il quadro e individuare le coordinate lungo le quali ci si muove, particolare attenzione va data inoltre al riferimento alla labilità del ricordo, più precisamente alla divaricazione tra ricordo individuale e memoria collettiva, per adoperare due categorie ampiamente in uso negli studi sulla memoria, in particolare negli ultimi trent'anni[5]. Questo sentimento di perdita, legato a un mondo che non esiste più, la necessità di una contro-narrazione che differenzi le storie individuali dalle narrazioni ufficiali, sono infatti aspetti peculiari della così detta *Ostalgie*, un termine che con una traduzione letterale, ma banalizzante e semplificatoria in maniera quasi offensiva, potrebbe essere tradotto come 'nostalgia dell'Est', ossia di quel mondo al di là della 'Cortina di ferro' di cui gli eventi dell'89 sancirono la fine[6]. Come espressione del fenomeno *Ostalgie* è stato letto e

M.G., a cura di Gilardoni-Büch K.B., Mimesis, Milano 2009, p. 33). Il testo di Hensel J. sarà citato d'ora in avanti direttamente nel testo, con la sigla ZK, seguita dai numeri di pagina delle edizioni tedesca e italiana.

[5] Per citarne alcuni si pensi a Assmann A., *Erinnerungsräume. Formen und Verwandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999; Assmann A., *Formen des Vergessens*, Wallstein Verlag, Göttingen 2016; Assmann A., *Der europäische Traum. Die Rückkehr der Erinnerung*, C.H. Beck, München 2019.

[6] Banchelli E., *Memoria delle cose, memoria dei luoghi: considerazioni sul fenomeno Ostalgie*, in *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, a cura di Banchelli E., Bergamo University Press, Bergamo 2006, p. 10, parla di «memoria Ostalgica», ossia «un'interpretazione e riscrittura del proprio vissuto guidata da specifiche strategie e retoriche: proiezione di un presente abbandonato dall'utopia e schiacciato dal peso delle responsabilità politiche e ideologiche, fatamorgana nella quale cercare di riscattare il passato intraprendendone la trasfigurazione narrativa grazie agli espedienti elusivi e inventivi della memoria individuale che, se non falsifica, tuttavia sempre trasforma e ricrea attraverso le forme comunicative di cui si serve. Proprio nella sua forma fantasmatica, dunque, questa creazione postuma e fittizia diventa il linguaggio eloquente in cui parla un disagio reale e diffuso, ed è questo il motivo principale che giustifica la persistenza e la diffusione del fenomeno ancora oggi in gran parte dell'Europa centro-orientale». La memoria 'ostalgica' sarebbe secondo Banchelli un esempio di «memoria comunicativa» (Banchelli si riferisce, in proposito al testo di Welzer H., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, C.H. Beck, München 2002). Di Banchelli E. si veda anche Banchelli E.,

anche aspramente criticato *Zonenkinder*, a giudizio di una parte della critica una ricostruzione trasfigurata e lacunosa di un regime dittatoriale[7], che negava ai suoi abitanti le libertà fondamentali e li teneva sotto scacco grazie a un capillare sistema poliziesco che ne spiava e registrava ogni azione.

Il capitolo che contiene il racconto degli 'Incontri del lunedì' è il primo, e porta come titolo *Das schöne warme Wir-Gefühl* (*Quel bel caldo sentimento del noi*, ZK 11, 33) e come sottotitolo *Über unsere Kindheit* (*La nostra infanzia*, *ibidem*); l'identificazione del tempo passato con lo spazio perduto risulta subito chiara a chi legge, sicché la fine dell'infanzia e la fine del paese che Jana Hensel dice di «aver sempre sentito come il mio» (ZK 14, 35) sono assolutamente sovrapponibili, e questo aspetto permette già di comprendere alcune delle ragioni di una tale trasfigurazione. Un senso di smemoratezza[8] inoltre è la cifra comune a entrambe le dimensioni:

> Per quanto ci sforziamo, non ce ne ricordiamo quasi più nulla. Così come il nostro paese aveva desiderato, non è rimasto nulla della nostra infanzia e all'improvviso, ora che siamo adulti e sembra quasi troppo tardi, mi accorgo di questi ricordi perduti. Mi angoscia il fatto di conoscere poco il terreno sotto i miei piedi e di aver guardato raramente indietro e sempre e solo in avanti. Vorrei tornare a sapere da dove veniamo e perciò mi metterò alla ricerca dei ricordi perduti e delle esperienze che allora non avevo riconosciuto come tali, anche se temo di non trovare più la via del ritorno (ZK 14, 35).

---

*Ostalgie: eine vorläufige Bilanz*, in *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, a cura di Cambi F., Könighausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 57-68. Alcuni spunti di riflessione sul fenomeno della 'Ostalgia' sono nel breve saggio di Trenkner J., «C'era una volta un paese», in Boym S. *et al.*, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Mondadori, Milano 2010, p. 99. Sul tema si veda anche Ahbe Th., *Ostalgie. Zu ostdeutschen Erfahrungen und Reaktionen nach dem Umbruch*, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, Erfurt 2016.

[7] Una ricostruzione dell'acceso dibattito con cui è stato accolto il volume di Hensel J. è in Gini E., *Zonenkinder. Figli della Zona*, in *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, a cura di Banchelli E., cit., pp. 143-163.

[8] Per più di un verso l'operazione compiuta da Hensel J. rientra in quella «struttura di trasmissione inter- e trans-generazionale di conoscenze ed esperienze traumatiche» che Hirsch M. definisce mediante l'introduzione del concetto di «postmemoria»: «Il legame della postmemoria con il passato non è quindi mediato dal ricordo, ma dall'investimento immaginativo, dalla proiezione e dalla creazione», in Hirsch M., «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29, 1 (Spring 2008), p. 107.

Smemoratezza come frutto di rimozione anche volontaria[9], in questo caso una rimozione collettiva – è infatti «il nostro paese» ad averlo desiderato – un meccanismo di difesa, tipico di chi si sia trovato a vivere vicende traumatiche, ma anche, a livello individuale, l'ambivalente rammarico per i ricordi perduti. Il libro di Jana Hensel sarebbe nato, così sostiene la stessa autrice, come risposta tedesco-orientale al racconto di Florian Illies, *Generation Golf* (2000)[10], una sorta di 'inventario', come recita il sottotitolo, a uso e consumo della generazione dei giovani tedeschi occidentali degli anni Ottanta, che ottenne a suo tempo grande risonanza mediatica, dando avvio a un acceso dibattito sui problemi e i bisogni dei trentenni del nuovo millennio. «Nessuno si accorse» osserva Hensel in un'intervista, «che in quel libro mancava metà del paese»[11]; questo bisogno di dare voce anche alla seconda metà del paese avrebbe ispirato *Zonenkinder*, non o non

---

[9] Hustvedt S., *Vecchie Foto*, in Hustvedt S., *Vivere, pensare, guardare*, trad. it. G. Guerzoni, Einaudi, Torino 2005, edizione digitale, pos. 3828/6029. Assmann A. parla di una «nuova etica mondiale: il dimenticare costruttivo obliterante, chiamato a fare tabula rasa per il nuovo inizio, lascia sempre più spesso spazio a un dimenticare terapeutico che non si limita solo a cancellare il ricordo negandolo, ma lo assume in sé» (Assmann A., *Formen des Vergessens*, cit. p. 63, trad. it. Assmann A., *Sette modi di Dimenticare*, Il Mulino, Bologna 2019, p. 62). Si veda a riguardo anche quanto scrive Cometa M., «Dimenticare Berlino», *Abitare*, Giugno 1996, p. 126: «Dissolvere la linea di demarcazione tra memoria e oblio non solo avrebbe l'immediato effetto benefico di stemperare tutti i fondamentalismi del passato (fin troppo presenti nella nuova Europa), ma anche – e questo nella ricostruzione di Berlino e della ex DDR è decisivo! – di consentire la coesistenza di più memorie e più oblii, così che nessuno si possa illudere di detenere il monopolio del passato (sia esso un vincitore o un vinto!). Non ci sarebbe nulla di più fatale per la nuova Germania (ma il discorso va esteso) che 'ricordare' a ogni costo. Sarebbe impossibile, inutile, ma anche sbagliato. Solo con un sano oblio infatti si salvano anche le vittime da ulteriori massacri. Anche gli architetti, anzi soprattutto loro, dovranno imparare a camminare su questo ghiaccio sottile, tenendo presente che il rischio di sprofondare è nulla in confronto a quello di lasciare ad altri, più abili 'pattinatori', il compito di ricordare e di dimenticare».

[10] Illies F., *Generation Golf. Eine Inspektion*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2000. Si veda a proposito dei due testi, tra i quali si sviluppa un rapporto anche intertestuale, quanto scrive Caspari M., «Die schwierige Konstitution von Identität zwischen den Welten: Jana Hensels Zonenkinder», in *The German Quartely* 81, 2, Spring 2008, pp. 208 ss.

[11] Così Hensel J. in un'intervista con Kraushaar T., *Die Zonenkinder und Wir: Die Geschichte eines Phänomens*, mit einem Nachwort von M. Baβler, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 94, cit. in Gilardoni-Büch K.B., *In cammino verso la storia*, *Introduzione* a J. Hensel, *Zonenkinder*, cit., p. 12.

soltanto un'autobiografia, dunque, ma la storia di una generazione[12], come del resto dimostra il «noi» che compare già nel titolo del primo capitolo e si affianca fin dalle prime pagine della narrazione all'«Io» dell'esordio. Nessun contenuto rilevante, come osserva la curatrice dell'edizione italiana, ciò di cui si parla è «la rapidità dei cambiamenti post-svolta e le ripercussioni sulla vita dei tedeschi orientali»[13]; eppure proprio in questi contenuti non rilevanti, nei cambiamenti repentini inizialmente voluti ma poi subiti, si profilano quelle differenze che finiranno per sclerotizzarsi in una radicale e manichea contrapposizione tra blocchi. Una contrapposizione che a est della DDR servirà da puntello ideologico a molti dei conflitti che dagli anni Novanta in poi hanno dilaniato l'Europa.

## 2. Fotografie, ricordo della 'poetica della quotidianità'

I testi di Illies e quello di Hensel sono speculari anche nella struttura, nove capitoli e un glossario, alcune immagini, nel caso di Illies a inizio di ciascun capitolo, nel caso di Hensel 'inglobate' nel testo. Le foto di Illies riproducono solo ed esclusivamente dei *playmobil*, i giocattoli di culto degli anni Ottanta, quelle di Hensel sono istantanee varie, spaccati di un quotidiano di cui si è perso ogni traccia, attestati di qualcosa che è stato. Solo della provenienza di alcune immagini si dà conto nella tavola delle illustrazioni; l'unica fotografia immediatamente riconducibile all'autrice è quella del diploma di nuoto conferito con il massimo dei voti, su cui si legge in modo distinto il suo nome. Le foto che ritraggono persone sono pochissime, e si trovano soprattutto nelle prime pagine: una giovane pioniera [Fig. 1][14], con la sua divisa nel primo

[12] Cfr. Gini E., *Zonenkinder. Figli della Zona*, in *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, cit., pp. 151 ss.

[13] Gilardoni-Büch K.B., *In cammino verso la storia*, *Introduzione* a J. Hensel, *Zonenkinder*, cit., p. 11.

[14] «Ho dimenticato il significato dei lembi del fazzoletto. Le tre strisce rosse sulla manica fanno comunque pensare che chi indossa la divisa abbia un grado gerarchico elevato» (trad. mia. Nell'edizione italiana le fotografie sono estrapolate dal testo e messe alla fine del volume, in una Appendice iconografica, senza numero di pagine. Le didascalie non sono semplicemente tradotte, ma riformulate: «La divisa ufficiale di una giovane pioniera: fazzoletto blu, camicia con sulla manica il distintivo dell'organizzazione, gonnellino blu e berretto. Le tre strisce sotto il distintivo indicano un grado gerarchicamente elevato. Per evitare i malintesi sorti in seguito all'edizione tedesca, osserviamo che questa foto non rappresenta l'autrice»).


nicht mehr mit Halstuch und Käppi
mittag, so wie die Großen nicht mehr
nlung gingen. Ich sah meine
ht wieder, der Milchgeld-
schwunden, der Gruppen-
sein Stellvertreter und die
ch.
waren all unsere Termine
bwohl doch unsere Kind-
us Terminen bestanden
te nicht mehr, dass wir
r ersten Stunde eine Ex-
Feueralarm oder einen
f dem Tagesplan vorfan-
untersuchung hatte man
*geschlossen*
*nd*, wie un-
mer sagten,
ehr mit uns
n den Schul-
seine Praxis
Turnbänken
sen Kleider-
m Wartezim-

Die Bedeutung der Zipfel des Halstuchs habe ich vergessen. Die drei roten Streifen an ihrem Ärmel lassen jedenfalls auf eine sehr hohe Amtsträgerin schließen.




meiner Schule ein athletischer Mann
ch unendlich beeindruckte, die Turn-
rei Streifen an der
e sowohl auf dem
h in der Halle an-
ine Sache, die uns
war und die meine
Westturnschuhen
ine schwere Ent-
. Sportstunde für
der athletische
einer der langen
machte sich eifrig
b und zu ver-
imnisvoll mit ei-
n Vorbereitungs-
ners, in das man
nur kam, wenn
ndienst hatte oder das Magnesium für
verteilen durfte. Der Mann setzte sich

Fig. 1 Jana Hensel, *Zonenkinder*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 16. «Ho dimenticato il significato dei lembi del fazzoletto. Le tre strisce rosse sulla manica fanno comunque pensare che chi indossa la divisa abbia un grado gerarchico elevato» (trad. mia dall'edizione tedesca, osserviamo che questa foto non rappresenta l'autrice).
Fig. 2 Jana Hensel, *Zonenkinder*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 59.
Fig. 3 Jana Hensel, *Zonenkinder*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 140.

capitolo, nel secondo un «giornalista occidentale che fa la parte di un giornalista occidentale per una rivista illustrata della Germania dell'Ovest» come recita la didascalia, alla ricerca di «storie vere che stanno in agguato dappertutto, e vogliono solo essere scovate» (ZK 30)[15], poi ancora un'immagine di turisti che si bagnano in un lago, presa da una guida turistica, infine un atleta della DDR ritratto di spalle [Fig. 2][16], con indosso un accappatoio con la scritta DDR ben visibile. Per il resto le fotografie riproducono oggetti d'uso che restituiscono insieme al testo le tante sfaccettature di quella 'poetica della quotidianità' in cui si è individuato un altro tratto peculiare della *Ostalgie*[17].

[15] Manca il riferimento al numero di pagina della versione italiana, in cui la didascalia è tradotta solo in parte. Purtroppo l'edizione italiana relega a un'appendice finale le immagini, che nella versione originaria tedesca sono invece perfettamente integrate nel testo, incentivando quel rapporto dialettico tra testo e immagine che è una delle caratteristiche più interessanti di questo fototesto.

[16] «Le scarpacce-da cinque-marchi si chiamavano scarpacce-da cinque-marchi perché non avevano un nome né un'origine, le conoscevano tutti e tutti le portavano» (nella versione italiana: «Ecco un'immagine che puo servire a farsi un'idea sull'origine del complesso di inferiorita dei tedeschi dell'Est nei confronti dell'Ovest e dei loro vestiti, come descritto da Jana Hensel. Queste scarpe da ginnastica erano soprannominate Fünf-Mark-Treter [lett. Scarpacce da cinque soldi] perché, dichiara l'autrice, non avevano né nome né origine, ma tutti le conoscevano e le portavano»).

[17] La loro memoria è provocatoriamente più lieve e disincantata, il loro sguardo diserta gli scenari scontati delle commemorazioni ufficiali e frequenta la polisemia dei *lieux de mémoire*: si sposta dai monumenti ai dettagli, ai segni, ai relitti distribuiti negli spazi, negli oggetti, nelle abitudini, negli odori e nei sapori della cultura materiale, trasformati in emblemi di una topografia sentimentale (Banchelli E., «Ostalgie come pratica della memoria nella Germania dopo l'89», in https://www.germanistica.net/2012/11/20/

Come dalle teche di un museo, il lettore vede comparire le riproduzioni che fanno capolino tra le pagine fitte di testo: le scarpe da ginnastica [Fig. 3][18], le cassette in cui veniva consegnato il latte agli studenti, un compito in classe di un bambino o di una bambina per il giorno delle celebrazioni dell'‘Esercito del popolo' o del compleanno di Lenin, il biglietto di un concerto di un gruppo rock austriaco, con annesso codice di comportamento da seguire, schermi televisivi che trasmettono le Olimpiadi del 1972. Mancano del tutto foto di eventi ufficiali, di monumenti facilmente riconoscibili, e in generale di esterni, tranne qualche eccezione: un'istantanea mostra una stele, nella didascalia è indicata come *Schuldenkmal*, un memoriale intorno al quale gli allievi e le allieve delle scuole si riunivano in cortile, ordinatamente disposti su due file, per l'alzabandiera.

«Anche nella DDR lo stato non era tutto. Gli individui in questo paese non erano protagonisti allineati, al servizio dei fatti storici o dei programmi di partito. Quel tempo è stato vissuto da ognuno in maniera diversa, e la pervicacia dei propri ricordi ha sempre la meglio su quella che sembra essere la percezione della collettività»[19]. Con queste parole Kerstin Hensel (1961), un'altra autrice della ex DDR, di pochi anni più grande di Jana Hensel, introduce un altro fototesto frutto della collaborazione con il fotografo Thomas Billhardt, dal titolo *Alles war so. Alles war anders. Bilder aus der DDR* (1999). Sono considerazioni che si attagliano perfettamente anche al caso di *Zonenkinder*, in particolare nell'accenno alla contrapposizione tra «pervicacia dei propri ricordi» e «percezione della collettività»[20]. Parole di non semplice decifrazione, che pongono chi le raccoglie di fronte alla difficile scelta di derubricarne la portata leggendole come l'ennesima declinazione della cosiddetta 'miseria tedesca', con la sua sciagurata divaricazione tra sfera pubblica e privata, o coglierne il messaggio, che di sicuro queste pure contengono, di una rivendicazione identitaria avanzata con decisione da chi si oppone alla lettura massimalista e omologante a cui vede consegnato il proprio

---

ostalgie-come-praticadella-memoria-nella-germania-dopo-l89/, 20/11/2012, p. 11). Sull'esaltazione del quotidiano come forma di resistenza cfr. anche Caspari M., «Die schwierige Konstitution von Identität zwischen den Welten: Jana Hensels *Zonenkinder*», in *The German Quartely* 81, 2. Spring 2008, pp. 203-219.

[18] Nell'edizione tedesca l'immagine e priva di didascalia. Nella versione italiana invece si legge: «Chi faceva parte della squadra nazionale della DDR aveva si la possibilità di vedere il mondo, ma doveva anche far vedere al mondo da dove veniva».

[19] Hensel K., «Einstellung1.», in Billhardt Th., Hensel K., *Alles war so. Alles war anders. Bilder aus der DDR*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1999, p. 6.

[20] *Ibidem*.

passato[21], e ciò a partire dall'assunto che la storia non possa «essere né rielaborata né superata», e che possa «essere compresa solo a partire dal quotidiano»[22]. Bisognerà allora senz'altro prendere atto delle tante contraddizioni di un paese socialista profondamente segnato da una lacerante difformità tra «utopia immaginata e utopia realizzata», ma anche acquisire la consapevolezza che un intero paese non può essere ridotto «a un laboratorio», e che non è possibile derubricare le vite di chi ci viveva «a un esperimento»[23], per giunta mal riuscito:

> E si potrebbe dire – continua Kerstin Hensel nella sua introduzione – che ci siano state tante Repubbliche democratiche tedesche, quanti sono gli individui che ci hanno vissuto […]. Ciascuna esistenza in questo mondo è determinata da cesure, è toccata dagli errori. Ognuno è in qualche modo esposto alla società in cui vive. Chi si illude di essere libero, è prigioniero di un errore madornale[24].

Il tentativo di ricostruire una delle «tante Repubbliche democratiche tedesche», si traduce nel volume di Jana Hensel in un'azione di recupero della propria vita, ma anche nella volontà di sottolinearne l'ordinarietà: è una delle tante vite vissute nella Repubblica Democratica Tedesca, come ribadiscono le continue rivendicazioni del valore sovrapersonale dei propri ricordi. Non ci sarebbe stata alcuna volontà di trasfigurazione né di creare una realtà alternativa, secondo quanto afferma l'autrice, non è la «DDR come avrebbe dovuto essere»[25] quella che prende corpo nella narra-

---

[21] Pelloni G., «La Heimat scomparsa. Fratture, memorie e identità nella giovane letteratura tedesca post-Wende», *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 2, 2013, p. 334, individua in quella che definisce la seconda generazione di scrittori della ex DDR, ossia in coloro che hanno cominciato a scrivere della DDR all'indomani del crollo del Muro, una «tendenza che si serve anche di preferenza del genere autobiografico e delle memorie d'infanzia», in cui troverebbe voce «inequivocabilmente il bisogno di rielaborare il senso di disorientamento provocato dalla perdita di un universo culturale e dei suoi chiari riferimenti identitari, o addirittura di un pensiero utopico».

[22] Hensel K., «Einstellung1.», in Billhardt Th., Hensel K., *Alles war so. Alles war anders. Bilder aus der DDR*, cit., p. 7.

[23] Ivi, pp. 6-7.

[24] Hensel K., «Einstellung1.», in Billhardt Th., Hensel K., *Alles war so. Alles war anders. Bilder aus der DDR*, cit., p. 5.

[25] Eger C., *Mein kurzer Sommer der Ostalgie*, Dossel, Janos Stekovics Verlag, 2004, cit. in Banchelli E., «Ostalgie come pratica della memoria nella Germania dopo l'89», in https://www.germanistica.net/2012/11/20/ostalgie-come-pratica-della-memoria-nella-germania-dopo-l89/, 20/11/2012, p. 1.

zione, ma la vita nella DDR così com'era, o forse, più correttamente dal momento che ci si muove nell'ambito del ricordo, come si ricorda che fosse[26], al di là della Stasi, al di là del suo apparato burocratico. In questa accezione l'*Ostalgie* non mira faziosamente a falsificare, ma a «proteggere ciò che è stato», un passato che è parte inalienabile degli individui che lo hanno vissuto[27] e la cui sottrazione viene da questi, o almeno da una parte di questi, vissuta come una sottrazione di identità. Il senso di estraneità che tale sottrazione produce viene paragonato in più di una circostanza a quello provato dagli emigranti. Come gli emigranti, ma senza essere mai andati via dal proprio paese, gli ex abitanti della DDR registrano sensazioni di spaesamento, legate alla difficoltà di riconoscere lo spazio circostante a causa dei repentini cambiamenti prodotti da quella che è stata a tutti gli effetti una colonizzazione dell'Est da parte dell'Ovest, alla necessità di apprendere quasi forzatamente un nuovo linguaggio e inserirsi all'interno di un nuovo sistema comunicativo, sensazioni alle quali non di rado i tedeschi dell'Est hanno risposto, come nel caso degli emigranti, con un «rafforzamento del senso di appartenenza etnica»[28].

> Non smettevo di cercare sullo schermo della nostra infanzia quelle immagini sparite così improvvisamente. Volevo sapere che cosa avevamo visto allora coi nostri

---

[26] A proposito della discrasia tra memoria e ricordo, e sulla capacità di quest'ultimo di «compiere il miracolo di fare pace col proprio passato», si veda quanto scrive Brussig Th., «Proviamo nostalgia perché siamo esseri umani», in Boym S. *et al.*, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, cit., p. 113. Lo scrittore, autore di romanzi simbolo della cosiddetta Ostalgie, così si rivolge ai suoi lettori della ex DDR: «Ripensate pure quanto vi pare alla RdT. L'essenziale è di non illudervi che i vostri ricordi siano veri. Non siete autorizzati a giudicare la RdT sulla base dei vostri ricordi. L'oggi non ha nessuna chance nei confronti della RdT tramandata dalla vostra memoria, e tra dieci anni sarete convinti di aver vissuto nel paradiso terrestre». E infatti: «L'abbellimento si insinua di soppiatto nella memoria umana, e non si lascia sradicare neanche quando si tratta di questioni controverse come il ricordo del totalitarismo. Ricordare non significa pescare a colpo sicuro in un repertorio catalogato con esattezza» (ivi, p. 112).

[27] Come nota Dieckmann C., a proposito del fenomeno della *Ostalgie*, «Und mit Staunen, aber immerhin nicht unironisch siehst du, wie sich das Vergangene verschönt, wie Erinnern Heimat schafft. Memoria wandelt Zeit zum sicheren Hort. Nicht, daß wir die gestrige Angst vergäßen, den Kinderdurst und wie krank auch jene alte Welt gewesen ist. Wir fälschen ja keine Daten. Wir hüten nur, was war, weil wir es glimpflich überstanden haben und weil es unweigerlich zu uns gehört. Wir machen mit uns Frieden» (in Dieckmann Ch., *Rückwerts immer. Deutsches Erinnern*, Ch. Links Verlag, Berlin 2017, p. 10).

[28] Banchelli E., «Memoria delle cose, memoria dei luoghi: considerazioni sul fenomeno Ostalgie», in *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, cit., p. 19.

> stessi occhi. Spesso, viaggiando attraverso la Germania dell'Est, univo pollici e indici davanti al viso come a creare un obiettivo ed esploravo le strade e le file di case alla ricerca di un'immagine tipica della DDR. Osservavo per un momento il mio reperto, cercavo di pensare ad allora ed ero presto costretta ad ammettere che il gioco del trucco non funzionava. Non si risvegliava in me alcun sentimento di infanzia. Al contrario: se toglievo le mani dal viso, mi trovavo come in una capsula del tempo. Sempre e solo Anni Novanta. Sembrava non esserci mai stato un altro decennio sul suolo della DDR. […] L'Est […] aveva perduto la sua storia (ZK 55).

## 3. Immagini, nostalgia di un mondo che non esiste più

Nel momento in cui non possono più essere i luoghi a fare da puntello alla memoria[29], suo «principio organizzatore»[30], non possono che diventare gli oggetti. Le immagini che Jana Hensel sparpaglia all'interno del suo racconto, tutte in bianco e nero, sono reperti di un mondo che non esiste più, tracce del proprio vissuto in grado di riattivare i ricordi e fornire loro supporto. Le fotografie, corredate da minuziose didascalie che le contestualizzano ed esplicitano, riorganizzano lo spazio circostante, sebbene questo spazio finisca per essere quasi sempre quello limitato degli interni: la casa, la scuola, il campo estivo. La DDR che traspare in filigrana tra le pagine di *Zonenkinder* somiglia per certi versi, anche nell'amarezza della sua ironia, alla DDR in una stanza che il protagonista del film *Goodbye Lenin!* ricrea per la propria madre, ex funzionaria di partito risvegliatasi

[29] «Il problema di lavorare con il passato si scontra in Germania con una sovrapposizione di memorie presenti in contesti diversi che impediscono al singolo monumento di divenire un'icona condivisibile. Il ricordo collettivo è un capriccio che compare e scompare casualmente e sembra non pianificabile. Non c'è sintesi, ma dispersione e disseminazione. *Topoamnesia* e *topolatria* sono due facce dello stesso problema: la memoria moderna non è riconducibile a un'*idea*, a una *rappresentazione* o a un *luogo* che la racchiudano compiutamente e la Germania orientale diventa così un campo di sperimentazione avanzato di questa irrisolutezza. Ci sono state reazioni diverse a questo *dramma dei monumenti* che non raggiungono mai il potere di significazione» (Carlini E., Valle P., *Le città in movimento. Geografia dell'Est urbano negli anni 90*, in *La cortina invisibile. Mutazioni del paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione. Testi-immagini-riflessioni*, a cura di Banchelli E., Bergamo University Press, Bergamo 1999, p. 154).

[30] Hustvedt S., «Vecchie foto», in Hustvedt S., *Vivere, pensare, guardare*, cit., edizione digitale, pos. 3828/6029.

dal coma all'indomani del crollo del muro[31]. Nelle immagini come nei racconti, al passato si associa il presente del dopo muro, alla nostalgia dei ricordi, il senso di spaesamento legato a un presente che si vive come irrelato, dove una frattura profonda interrompe ogni diacronia, proiettando i 'figli della zona' in una situazione analoga a quella dei propri genitori, i figli dei colpevoli o conniventi con il nazionalsocialismo, e come loro li priva della possibilità di un confronto generazionale, perché esautora la generazione precedente, negando di fatto ogni valore al suo bagaglio esperienziale.

L'eterno presente, nota Jana Hensel, è un fenomeno che coinvolge in modo capillare ogni aspetto della realtà, dai riti banali della quotidianità con i supermercati colmi di merce sconosciuta, come la nuova marca di caffè Tschibo, con la rivoluzione dissacrata e riadattata a fini pubblicitari [Fig. 4][32], ai libri scolastici importati dall'Ovest, per portare avanti anche a livello culturale, anche nelle scuole, l'occidentalizzazione dell'Est. Il racconto in *Zonenkinder* non è un tentativo di rievocare un mondo che non c'è più, ma un espediente comunicativo, in cui si cerca di continuo di unire in un rapporto dialettico le proprie esperienze e quelle dei coetanei dell'Ovest, e ciò a partire da un quotidiano vissuto con radicata consapevolezza. Ancora una volta l'*Ostalgie* conferma la sua natura di nostalgia «riflessiva», e non «restauratrice»[33]. La rievocazione del passato in queste pagine non ha la finalità di una *laudatio*, è condotta con ironia, a dimostrazione di come «il desiderio struggente e il pensiero critico», così come si coniugano nell'*Ostalgie*, non siano «l'uno l'opposto dell'altro»[34].

Considerato da questo punto di vista davvero il fenomeno dell'*Ostalgie* avrebbe potuto dare avvio a «un processo di incontro e conoscenza tra due culture che per quarant'anni hanno incarnato l'inconciliabile polarizzazione del mondo

---

[31] Becker W., *Goodbye Lenin!*, Germania 2003.

[32] Nell'edizione tedesca manca la didascalia. In quella italiana si legge: «Un esempio di pubblicità dopo l'introduzione del marco occidentale il I luglio 1990. Si noti come, per vendere il suo caffè nella Germania dell'Est, la ditta Tschibo sfrutti nel suo slogan il rinato orgoglio civico: 'La rivoluzione continua'».

[33] «Questi due tipi di nostalgia non rappresentano categorie assolute; si tratta piuttosto di tendenze, di modi per dare forma e significato al desiderio. La nostalgia restauratrice pone l'accento sul *nostos*, e cerca di ricostruire la dimora perduta e colmare i vuoti di memoria. La nostalgia riflessiva è incentrata sull'*algia*, sul desiderio e sulla perdita, sul processo imperfetto del ricordo». Cfr. S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in Boym S. *et al.*, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, cit., p. 49.

[34] Ivi, pp. 60 ss.



Fig. 4 Jana Hensel, *Zonenkinder*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 50.

diviso dalla guerra fredda e condizionato dal peso dei pregiudizi reciproci»[35], alla rielaborazione di una storia condivisa, quella antecedente al '45, nel tentativo di archiviare finalmente quel passato che era stato poi il peccato originale, l'atto fondativo delle due Germanie.

«Con il mio libro *Zonenkinder* ho cercato di rappresentare l'infanzia nella Repubblica democratica in modo positivo, di liberarla dallo schema ideologico bianco-nero. Si trattava, in linea di massima, di un'offerta alla società tedesca orientale con la quale dicevo: avete diritto a ricordare in modo positivo la vostra infanzia»[36]. È con queste parole che Jana Hensel torna a parlare del suo libro, in un'intervista recente, in occasione di uno degli ultimi anniversari del 3 ottobre 1990: a trentacinque anni dalla caduta del muro la riunificazione tedesca a Est, e agli occhi di chi a Est è nato, appare sempre più spesso come un'opportunità mancata, o quantomeno, a voler guardare ai fatti con uno sguardo più benevolo, come un processo tormentato e ancora in corso, lontano da una conclusione che renda ragione a tutte le parti coinvolte. Non c'è unità nemmeno sulla data da celebrare come festa nazionale, osserva Jana Hensel, poiché la scelta del 3 ottobre, e

[35] Banchelli E., «Memoria delle cose, memoria dei luoghi: considerazioni sul fenomeno Ostalgie», in *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, cit., p. 24. Una ricostruzione sintetica ma accurata del contesto storico e di come questo abbia determinato alcuni aspetti del fenomeno *Ostalgie* cfr. Pasqualini A., *La DDR tra storia e memoria*, *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi* 2, 2018, Società e cultura Spazio Europa, pp. 1-9. Utili ed estremamente interessanti, per orientarsi nel panorama letterario della Germania 'post-Wende', sono i volumi curati da Cambi F. e Fambrini A., *Zehn Jahre Nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, Dipartimento di Scienze filosofiche e storiche, Università di Trento, Trento 2002 e da Chiarloni A., *La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.

[36] Hensel J., «Sul 3 ottobre 1990», in *il Mulino* 5, settembre-ottobre 2020, p. 825, doi: 10.1402/98316.




Fig. 5 Autore sconosciuto, immagine presente nel numero di maggio 2023 di *Unauf*, il giornale online della Humboldt Universität, nel fascicolo dedicato ai *Kinder der Wende*.

dunque del momento in cui la costituzione della Germania Federale viene estesa ai così detti nuovi *Länder*, significa anteporre un atto amministrativo alla *Friedliche Revolution* dell'89, neutralizzando o ridimensionando il ruolo da protagonisti degli abitanti dell'Est nella recente storia tedesca.

Il dibattito sulla mancata riunificazione non è mai stato acceso come in questo periodo: la pubblicazione del libro di un germanista di Lipsia, Dirk Oschmann, dal controverso ma assai eloquente titolo *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung: Wie die Konstruktion des Ostens unsere Gesellschaft spaltet*, che tradotto in italiano, in maniera letterale, suonerebbe «L'Est: un'invenzione tedesco-occidentale. In che modo la concezione dell'Est divide [nel senso di spaccare] la nostra società»[37], è stata ed è tuttora oggetto di discussioni animate sulle pagine dei giornali e nei programmi radio-televisivi tedeschi. Negli stessi mesi in cui veniva pubblicato il volume di Oschmann, il numero di maggio 2023 di *Unauf* [Fig. 5] – il giornale online della Humboldt Universität – usciva con un fascicolo interamente

[37] Oschmann D., *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung: Wie die Konstruktion des Ostens unsere Gesellschaft spaltet*, Ullstein Buchverlage, Berlin 2023.

dedicato ai *Kinder der Wende*, i 'Figli della svolta'[38]; le sue pagine sono piene di articoli di giovani studenti, gli esponenti di quella quarta generazione che avrebbe dovuto incarnare la prima generazione della Germania definitivamente unita. Si tratta, senza eccezione, di articoli che già nei titoli denunciano un malessere diffuso, e attirano l'attenzione del lettore su una situazione tutt'altro che pacificata. Si può senz'altro discutere sulla complessità del fenomeno dell'*Ostalgie*, ma ignorarne la portata derubricandolo a una moda passeggera o al tradizionale rimpianto per il bel tempo andato rischia di essere un atto di miopia che preclude la comprensione di un fenomeno particolarmente evidente nella ex DDR, e che tuttavia ne travalica i confini, reali e immaginari, e continua a farne il «campo di battaglia delle opposte ideologie del XX secolo»[39].

## Bibliografia

AHBE Th., *Ostalgie. Zu ostdeutschen Erfahrungen und Reaktionen nach dem Umbruch*, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, Erfurt 2016.

ASSMANN A., *Erinnerungsräume. Formen und Verwandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999.

ASSMANN A., *Formen des Vergessens*, Wallstein Verlag, Göttingen 2016.

ASSMANN A., *Der europäische Traum. Die Rückkehr der Erinnerung*, C.H. Beck, München 2019.

ASSMANN A., *Sette modi di Dimenticare*, Il Mulino, Bologna 2019.

BANCHELLI E., «Memoria delle cose, memoria dei luoghi: considerazioni sul fenomeno Ostalgie», in *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, a cura di Banchelli E., Bergamo University Press, Bergamo 2006, pp. 9-31.

BANCHELLI E., «Ostalgie: eine vorläufige Bilanz», in *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, a cura di Cambi F., Könighausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 57-68.

BANCHELLI E., «Ostalgie come pratica della memoria nella Germania dopo l'89», in https://www.germanistica.net/2012/11/20/ostalgie-come-pratica-della-memoria-nella-germania-dopo-l89/, 20/11/2012.

BECKER W., *Goodbye Lenin!*, Germania 2003.

[38] «Unauf», 18 maggio 2023, https://www.unauf.de/2023/kinder-der-wende-2/.

[39] Carlini E., Valle P., «Le città in movimento. Geografia dell'Est urbano negli Anni Novanta», in *La cortina invisibile*, cit., p. 154.

BOYM S. *et al.*, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Mondadori, Milano 2010, pp. 1-88.

BOYM S., «Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria», in Boym S. *et al.*, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Mondadori 2010.

BRUSSIG Th., «Proviamo nostalgia perché siamo esseri umani», in Boym S. *et al.*, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Mondadori, Milano 2010.

CAMBI F., FAMBRINI A., *Zehn Jahre Nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, Dipartimento di Scienze filosofiche e storiche, Università di Trento, Trento 2002.

CARLINI E., VALLE P., «Le città in movimento. Geografia dell'Est urbano negli anni 90», in *La cortina invisibile. Mutazioni del paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione. Testi-immagini-riflessioni*, a cura di Banchelli E., Bergamo University Press, Bergamo 1999, pp.143-160.

CASPARI M., «Die schwierige Konstitution von Identität zwischen den Welten: Jana Hensels *Zonenkinder*», *The German Quartely* 81, 2, Spring 2008, pp. 203-219.

CHIARLONI A., *La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.

COMETA M., «Dimenticare Berlino», in *Abitare* 362, 1996, pp. 65-66.

DIECKMANN Ch., *Rückwerts immer. Deutsches Erinnern*, Ch. Links Verlag, Berlin 2017.

EGER C., *Mein kurzer Sommer der Ostalgie*, Janos Stekovics Verlag, Dossel 2004.

GINI E., *Zonenkinder. Figli della Zona*, in *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, a cura di Banchelli E., Bergamo University Press, Bergamo 2006, pp.143-162.

GRASS G., «Einige Ausblicke vom Platz der Angeschmierten», in Grass G., *Essays und Reden III*, 1980-1997, Werkausgabe, a cura di V. Neuhaus e D. Hermes, Steidl Verlag, Göttingen 1997, pp. 265-271.

HENSEL J., *Zonenkinder*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004.

HENSEL J., *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa*, trad. it. M.G. Zinni, a cura di K.B. Gilardoni-Büch, Mimesis, Milano 2009.

HENSEL J., «Sul 3 ottobre 1990», in *Il Mulino*, 5, settembre-ottobre 2020, doi: 10.1402/98316, pp. 822-831.

HENSEL K., «Einstellung1.», in Billhardt Th. – Hensel K., *Alles war so. Alles war anders. Bilder aus der DDR*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1999, vol. XVI, pp. 5-7.

HIRSCH M., «The Generation of Postmemory», in *Poetics Today* 29, 1, Spring 2008, pp. 103-128.

HUSTVEDT S., «Vecchie Foto», in Hustvedt S., *Vivere, pensare, guardare*, trad. it. G. Guerzoni, Einaudi, edizione digitale, pos. 3828/6029, Torino 2005.

ILLIES F., *Generation Golf. Eine Inspektion*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2000.

JUCHLER I., *1989 in Berlin. Schauplätze der friedlichen Revolution*, Berlin edition in be.bra Verlag, Berlin 2019.

KRAUSHAAR T., *Die Zonenkinder und Wir: Die Geschichte eines Phänomens*, mit einem Nachwort von M. Baβler, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004.

OSCHMANN D., *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung: Wie die Konstruktion des Ostens unsere Gesellschaft spaltet*, Ullstein Buchverlage, Berlin 2023.

PASQUALINI A., «La DDR tra storia e memoria», *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi* 2, 2018, Società e cultura Spazio Europa, pp. 1-9.

PELLONI G., «La Heimat scomparsa. Fratture, memorie e identità nella giovane letteratura tedesca post-Wende», in *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 2, 2013, pp. 333-348.

TRENKNER J., «C'era una volta un paese», in Boym S. *et al.*, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Mondadori, Milano 2010, pp. 97-105.

UNAUF, 18 maggio 2023, https://www.unauf.de/2023/kinder-der-wende-2/.

WELZER H., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, C.H. Beck, München 2002.

# Laurens et NDiaye. Reconstruction du sujet individuel et collectif dans deux *photobiographies* françaises contemporaines

*Michela La Grotteria*

## Introduction. La photo-bio-graphie

Il faut laisser affleurer en soi-même
L'envers de son image,
Pour réussir à se voir différemment,
Pour regarder les choses différemment[1].

Ces vers, tirés de *Quinzième poésie verticale* de Roberto Juarroz[2] et cités par Camille Laurens dans *Cet-absent là*, pourront servir de base pertinente pour n'importe quelle réflexion sur le genre littéraire de la photobiographie. En effet, ils contiennent l'ensemble des concepts-clés du discours narratif photobiographique, autour desquels, d'ailleurs, s'articulera notre réflexion dans cet article : l'image de soi, son envers – quelle qu'en soit la nature –, l'image des autres et l'acte même de regarder.

Le terme « photobiographie » a été introduit pour la première fois en langue française par Gilles Mora et Claude Nori dans leur *Manifeste photobiographique* de 1983, et sa définition a ensuite été formulée par John Algeo dans son *Dictionary of Neologism*, comme « A person's life revealed through photographs [28.1

[1] Juarroz R., *Quinzième poésie verticale*, cité dans Camille Laurens, *Cet-absent là*, 2004, Gallimard, Paris 2006, p. 74. Les citations de cet ouvrage seront désormais indiquées dans le texte, suivies de (CAL) et du numéro de page.

[2] Laurens déclare avoir extrait les vers de Juarroz R. contenus dans *Cet absent-là* de *Quinzième poésie verticale,* sans indiquer quelle édition du livre elle a utilisée. Je n'ai pas pu identifier l'édition française dont les vers sont tirés.

Feb 1953] »[3]. La photobiographie joue avec l'expérience biographique en mêlant mots et images, mais aussi récit autobiographique et invention littéraire. De cette façon, le genre s'inscrit pleinement parmi les diverses déclinaisons de l'autofiction, ou « autonarration », selon la proposition d'Arnaud Schmitt[4].

L'interaction entre l'aspect verbal et visuel est largement répandue chez certaines écrivaines françaises contemporaines : des auteures telles que Catherine Millet, Marie Desplechin, Sophie Calle, Leïla Sabbar, Annie Ernaux et Chloé Delaume alternent de différentes manières récit de soi et insertion d'éléments visuels ou transmédiaux, en contribuant de cette façon à réinventer la représentation du sujet littéraire au XXI[e] siècle[5]. Une étude approfondie des raisons du succès des hybridations entre le texte et l'image dans la littérature contemporaine a été présentée dans *Writing and the Image Today*, un volume des *Yale French Studies* publié en 2008. Dans la préface, les éditeurs Jan Baetens et Ari J. Blat établissent un lien entre les expérimentations autour de parole et image et « the progressive visualization of Western culture over the last several decades », laquelle « has had dramatic consequences for both the act of writing and the institution of literature itself »[6].

La dépendance des médias visuels, omniprésente dans n'importe quel discours critique contemporain, devient particulièrement fructueuse dans le genre de l'autofiction. La spécificité du genre de la photobiographie est constituée par le rapport entre parole et image : le médium photographique, parfois en soutien, parfois en conflit, parfois en dialogue avec la narration écrite, devient chaque

---

[3] Algeo J., *Fifty Years Among the New Words : A Dictionary of Neologisms, 1941-1991*, University Press, Cambridge 1991, p. 63.

[4] Schmitt A., « La perspective de l'autonarration », in *Poétique* 149, 2007, pp. 15-29, doi : 10.3917/poeti.149.0015.

[5] Sur le sujet de l'entrecroisement de photographie et écriture autofictionnelle nous renvoyons, parmi d'autres, spécialement aux travaux de : Bricco E., *Poétique du mini-phototexte*, Brill, Leiden, 2025 ; Amatulli M., *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*. Henri Raczymow, Anny Duprey, Marie Ndiaye, Jean-Philippe Touissant. Metauro, Pesaro, 2020 ; Ferraro A., Sperti V., « Défis et risques de la photoautobiographie contemporaine en France », in *Cahiers de la littérature française* : Déclinaison du risque : pour une archéologie des imaginaires littéraires des XXe et XXIe siècles, 2023, n. 22. pp. 13-33 ; Cometa M., Coglitore R., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata, Quodlibet, 2016.

[6] Baetens J., Blatt A.J., « Editors' Preface : Writing and the Image Today », in *Yale French Studies* 114, 2008, p. 1, http://www.jstor.org/stable/20479413.

fois un moyen supplémentaire pour raconter le 'Je' dans toutes ses dimensions. Dans ces expérimentations, les hiérarchies entre le mot et l'image s'effondrent, et la dimension visuelle sert à atteindre une plus grande profondeur dans le récit de soi, tout en explorant également les zones d'obscurité qui peuvent inclure le traumatisme, le deuil, la maladie et la violence. Jordan, à propos de l'*Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie, réfléchit sur l'intimité exhibée par les photos dans le texte et note que « perhaps they offer compact enactments of the *extime* (unprivate), of its combination of the intimate and the alien and of all the unresolved problems that its extreme instances entail »[7]. Il semble que l'expérimentation photobiographique ouvre à une problématisation de la relation du sujet narrateur avec la page et la prise de parole, ainsi qu'avec les catégories de genre et les structures sociales par lesquelles il est déterminé.

Dans cette analyse, nous nous proposons d'explorer la spécificité de deux photobiographies, *Autoportrait en vert* (2005) de Marie Ndiaye et *Cet absent-là* ([2004] 2006) de Camille Laurens, qui abordent les thématiques du trauma, du deuil et de la perte de manière différente, tout en présentant certaines proximités. Dans les deux cas, l'hybridation des photographies et du texte soulève des questions auxquelles, comme le souligne Shirley Jordan, le lecteur ne peut pas échapper : comment recevoir les images, quel rôle jouent-elles dans le pacte narratif et que rajoute l'élément visuel à la compréhension de l'expérience biographique du narrateur[8] ? Finalement, dans les cas où le 'Je' narratif n'est pas représenté, peut-on encore parler d'autoportrait photobiographique ?

En adoptant ces questions comme lignes directrices de notre enquête, notre but dans cet article sera de démontrer comment le jeu entre texte et images dans ces œuvres vise à une représentation identitaire qui mêle le plan individuel et le collectif.

En effet, le support photographique dans les deux textes n'a jamais une fonction mimétique : il ne sert pas à refléter l'identité des deux narratrices mais plutôt à proposer au lecteur un jeu d'interprétation complexe. Le choix fait dans les deux œuvres est plutôt celui de l'ambiguïté : le sujet des portraits photographiques n'est jamais le 'Je' narratif, mais une série d'autres personnes et des lieux anonymes, de sorte que la relation entre narration verbale et images demeure vague, voire apparemment ab-

---

[7] Jordan S., « Interfaces : Verbal/Visual Experiment in New Women's Writing in French », in Rye G., Damlé A. (dir.), *Women's Writing in Twenty-First Century France: Life as Literature Account*, University of Wales Press, Cardiff 2013, p. 200, https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qhhxz.21.

[8] Ivi, pp. 198-199.

sente. De cette manière, la tentative de construction narrative du sujet dont on veut offrir un portrait, voire un autoportrait, ne s'arrête jamais sur un cadrage individuel et autoréférentiel, mais s'ouvre à un jeu du 'Je' qui passe par la représentation, en même temps verbale et photographique, d'une collectivité d'individus.

## 1. Le regard, les fantômes, l'amour. *Cet absent-là* de Camille Laurens

*Cet absent-là* explore les phénomènes de la vision, de l'apparition et de la soudaine disparition, tout en examinant la relation complexe entre absence et présence. « Et soudain, il m'arrive une chose extraordinaire, imprévisible, imprévue : j'apparais », écrit Laurens dans l'incipit, et puis « on me voit, quelqu'un est en train de me voir » (CAL : 11). La première apparition de la narratrice devient tout à fait possible grâce à un regard tiers : ni le sien, ni celui du lecteur, mais celui d'une personne non identifiée qui, en l'observant, apporte une confirmation d'existence au 'Je'. Je suis vue, donc j'existe, pourrait-on synthétiser.

Le regard est en effet le noyau thématique du livre et il se décline dans les deux sens : tandis que quelqu'un regarde la narratrice, elle regarde un portrait dans l'espoir qu'en isolant un détail de ce visage et en le mettant en avant, elle réussira à saisir la vraie identité de cet absent inconnu. Cependant, cette tentative est vouée à l'échec : la photographie reste muette, le contact entre les yeux de l'observateur et ceux de l'observé est vide, et, plutôt, confine chacun dans sa propre individualité. Le jeu d'ambiguïté avec le lecteur réside dans le fait qu'au lieu de lui dévoiler l'image qu'elle tient entre ses mains, Laurens lui offre une multitude de portraits de personnes toutes différentes et apparemment sans lien direct avec la narration. Cristina Nägeli a suggéré l'image d'une « fausse piste »[9] sur laquelle Laurens attirerait le lecteur avec ces photos : pourtant, ce choix s'avère pleinement fonctionnel au discours critique de la romancière.

Les photographies insérées dans le texte sont des portraits réalisés par Rémi Vinet, en noir et blanc, souvent flous. La structure de la disposition est fixe : après un très court chapitre, apparaît une page blanche et un seul portrait en pleine page, à l'exception des pages 48-49, qui sont occupées par deux portraits.

[9] Nägeli C., « L'articulation intersémiotique du souvenir chez Camille Laurens et Rémi Vinet », in *Fabula / Les colloques*, *Circulations entre les arts. Interroger l'intersémioticité* (dir. Adrien M., Bouchet M., Vincent-Arnaud N.), 2016, http://www.fabula.org/colloques/document3978.php.

Les personnes représentées dans les portraits sont toutes différentes : des bébés, des jeunes filles, des hommes, une femme âgée, toutes sur le point de fuir vers ou depuis quelque chose d'autre que l'objectif de l'appareil photo. Ce sont des figures de la mémoire qui jouent un rôle dans le projet de Laurens, celui de reconstruire l'identité de l'absent ; la meilleure définition de ces portraits est donnée par l'autrice, lorsqu'elle parle des personnes rencontrées à l'aéroport : « autrefois impensables et toujours impossibles à penser, ni photo ni portrait, mi-projet mi-souvenir […] au sens strict disparus » (CAL : 43).

C'est ainsi que *Cet absent-là* s'articule autour d'un jeu complexe entre l'absence et la présence, le négatif et le positif, l'obscurité et la lumière, des dualismes qui trouvent une résonance particulière dans le médium photographique. La photographie permet de voir quelqu'un qui n'est plus là, quelqu'un qui a disparu, mais dont l'image reste figée dans le temps. Ce processus de captation d'un instant, ou d'un visage qui appartient au passé, ouvre ainsi, dans son utilisation littéraire, à une réflexion profonde sur le deuil, sur la manière dont les personnes disparues restent présentes en nous, même lorsqu'elles ne sont plus physiquement là.

Laurens utilise le médium de la photographie pour explorer la manière dont ces absences continuent à hanter notre mémoire et notre existence. Ce résultat est d'ailleurs renforcé par la technique employée par Rémi Vinet pour la création de ces images, comme l'explique son site :

> Cette image, je l'isole de tout artifice, de tout repère géographique, sociologique ou de temps. Je travaille avec une volonté désidentitaire pour mieux la mener à une vision universelle. […] Puis, par une technique de projection/développement/tirage, je pratique un prélèvement pour retirer ensuite des couches successives, et tente ainsi, d'orienter ce visage vers une figure où sont misent en valeur les symboliques de la disparition et de l'anonyme […] Ce processus évoque de manière poignante le lien entre mémoire et disparition : à l'instar des souvenirs qui, bien qu'immortalisés, se dissipent lentement dans le fil du temps, les images deviennent des témoins d'une réalité qui ne nous appartient plus complètement[10].

La similarité entre les projets artistiques de Laurens et Vinet est remarquable, et leur rencontre renforce le message envoyé au lecteur dans *Cet absent-là*. Le rapport entre image, parole et mémoire est notamment décliné de façon originale par

[10] Vinet R., « Figure série I, 1998-2001. « Figure », c'est le nom de mes photographies ». http://remi.photographe.free.fr/figurepropos.html.

Laurens : ce qui est inscrit dans l'image ou dans l'écriture n'est jamais une simple retranscription de la mémoire, mais plutôt une reconstruction, une forme de récréation de l'absent. L'image, comme la mémoire, deviennent un point de départ pour réinventer une subjectivité, un espace où la réalité et l'imaginaire se mêlent.

Ainsi, la photographie, tout en capturant une image du passé, devient un moyen de rendre hommage à ce qui a disparu tout en permettant à l'autrice de questionner son propre rapport au souvenir et à l'identité. Ce travail sur la mémoire, loin d'être un simple souvenir figé, devient un acte créateur, une exploration de ce que signifie vivre avec les absents et comment leur existence passée continue à façonner notre présent.

Pour décrire la structure en mosaïque réalisée par Laurens, on peut adopter l'image du « collective framework »[11] proposée par Laura Marcus en référence à la définition d'Annie Ernaux de son identité comme produit d'une série d'expériences et de coordonnées historiques, sociales, linguistiques, et d'autre nature[12]. À propos du projet de Laurens, il est pertinent de parler de « collective framework » en référence à l'ouverture à l'Autre qu'évoque la représentation de différentes subjectivités qui interagissent avec le 'Je' narratif. Aucun de ces portraits n'est *cet absent-là*, mais chacun d'entre eux ajoute une nuance de signification à son identité, comme des pièces de puzzle que le 'Je' narratif, et le lecteur avec lui, cherchent à reconstituer. Cela est rendu possible, selon Marcus, par « the photograph's interface between private and public context and meaning »[13].

La collection de portraits reflète la fragmentation du 'Je', mais ce n'est pas nécessairement un symptôme de la perte de valeur de la narration autofictionnelle : Place-Verghnes note que « the collection and archiving of these scattered documents restore a kind of cohesion that enables them to take on a testimonial function »[14].

---

[11] Marcus L., «Autofiction and Photography: 'The Split of the Mirror'», in Effe A., Lawlor H. (dir.), *The Autofictional*, Palgrave Studies in Life Writing, Palgrave Macmillan, Cham 2022, p. 320, doi : 10.1007/978-3-030-78440-9_16.

[12] Je fais référence ici à la citation suivante : « Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique », dans Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau,* [2003], Gallimard, Paris 2011, p. 42, et cité en traduction anglaise dans Marcus L., « Autofiction and Photography : 'The Split of the Mirror' », cit., p. 320.

[13] *Ibidem.*

[14] Place-Verghnes F., « The Photobiographical Today : Signs of an Identity Crisis ? », in Edwards N., Hubbell A.L., Miller Ann (dir.), *Textual and Visual Selves : Photography,*

Bien que les sujets des photos restent anonymes pour le lecteur, Laurens insiste sur le lien étroit entre le matériel photographique et son expérience biographique, en déclarant que « les figures qui m'inspirent ce texte ont toutes été faites il y a longtemps, tandis que je suis en train d'écrire ici et maintenant » (CAL : 57-8), et puis : « Refuser ce travail sur la matière de ma vie, c'est refuser de le rendre présent, c'est-à-dire aussi d'en faire cadeau. L'art devient alors une idée figée […] » (CAL : 58). Cela fait appel à l'élément téléologique au cœur de la photographie : la préservation du souvenir de quelqu'un de cher en son absence. En effet le thème de la photographie en tant qu'outil pour voir l'absence est étroitement lié au thème de l'amour, central dans le livre : « Qu'est-ce qu'être aimé, dis-le-moi, sinon apparaître – là, je suis là, regarde-moi – apparaître, oui, être à part » (CAL : 15). L'amour est suffisamment puissant pour permettre d'entrer en contact avec l'Autre et le rendre visible, présent. En revanche, la mémoire est instable et peu fiable, ennemie du témoignage fidèle d'un visage : « Plus je veux la ressusciter dans sa séduisante réalité, plus l'apparition se nimbe et se noie, elle est mangée sur les bords, sans teinte ; ce n'est pas un visage, mais une forme nue […] » (CAL : 23). La réflexion de Laurens sur la relation entre mémoire et photographie semble, en outre, très proche de celle de Susan Sontag, lorsqu'elle critiquait l'approche de Proust envers le support photographique :

> And by considering photographs only so far as he could use them, as an instrument of memory, Proust somewhat miscontrues what photographs are : not so much an instrument of memory as an invention of it or a replacement[15].

La thématique de la rivalité entre mémoire et narration a été d'ailleurs thématisée, parmi les écrivaines d'autofiction françaises, par Chloé Delaume. En réfléchissant sur le processus d'écriture, Delaume déclare : « La mémoire est menteuse, la moindre réminiscence est toujours reconstruite, je ne fais confiance qu'au verbe pour en extraire toujours l'initiale quintessence »[16].

Si la mémoire est plus fragile que l'écriture et la photographie, la mettre de côté et se fier plutôt à ces deux moyens est la solution adoptée également par Laurens, dans

---

*Film, and Comic Art in French Autobiography*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011, p. 106, doi : 10.2307/j.ctt1df4gqm.9.

[15] Sontag S., *On Photography*, [1971] Penguin, London 2019, p. 178.

[16] Delaume C., « S'écrire mode d'emploi », in Burgelin C., Grell I., Roche R.-Y. (dir.), *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*, Presses Universitaires, Lyon 2010, p. 121.

sa recherche de l'absent qui hante le livre. Mais ce parcours ne mène à aucune révélation, ne produit aucun sens, car la photographie – surtout dans son lien viscéral avec la mort – évoque le néant, la disparition, et elle n'arrive pas à récupérer la présence : « La photographie fixera non ton apparence mais ta disparition – ou bien alors si, ton apparence, de celles auxquelles il ne faut pas se fier, sur le papier elle gravera le faux, le défaut, le défi » (CAL : 34). C'est le cas de la photographie de Philippe, enfant de Laurens perdu à sa naissance, prise à l'hôpital peu après son décès. « C'est le seul cas où, dans la photographie, la vie est métaphorique », écrit Laurens (CAL : 43) : cette photo, plutôt que d'évoquer des souvenirs, renvoie plutôt à la mort et devient ainsi une impasse pour le contact avec l'autre. Dans ce cas, la photographie et le regard amoureux, une fois de plus, se confondent dans l'échec : « Je te regarde et je te vois : tu es là et tu n'es pas là, tu es cet absent-là » (CAL : 66).

Si le portrait photographique ne représente que le vide, et que l'échange de regards reste stérile, que sauver de la photographie ? Laurens répond en reprenant les vers de Juarroz : le renversement, le négatif, l'absence : « Mais son négatif peut être l'accès / À l'image qui, elle, est la nôtre : / Le positif d'une pensée qui corrige le vide »[17] (CAL : 75).

Cette célébration de l'apparence semble résonner avec ce que John Berger affirmait dans *Uses of photography*, son commentaire sur le texte de Sontag : « Yet, unlike memory, photographs do not in themselves preserve meaning. They offer appearances […] prised away from their meaning. Meaning is the result of understanding functions »[18]. Ailleurs, Berger en vient à célébrer « the poles of absence and presence »[19] impliqués dans l'élément photographique. À son avis, c'est justement entre ces deux pôles, et grâce à l'intensité avec laquelle nous les percevons, que la photographie peut trouver « its proper meaning »[20].

Laurens joue également sur cette frontière, et celle-ci sera la clé à garder à l'esprit pour déchiffrer son projet, apparemment paradoxal : reconstruire l'identité de l'absent du titre – qu'il s'agisse de son enfant perdu Philippe, du 'tu' apostrophé par la narratrice ou du 'Je' auctorial lui-même – à travers un collage de personnes inconnues qui, dans l'ensemble de leurs présences, contribuent à compléter la mosaïque et à restituer un portrait de l'identité absente, peut-être plus authentique et plus significatif.

---

[17] Voir note 1 pour la référence à *Quinzième poésie verticale.*

[18] Berger J., « Uses of Photography », in *About Looking*, Pantheon, New York 1980, p. 51.

[19] Berger J., *Understanding a Photograph*, Penguin Classics, London 2013, p. 24.

[20] *Ibidem*.

## 2. Une multitude féminine. *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye

Le projet de Marie NDiaye dans *Autoportrait en vert* – paru en 2005 pour Mercure de France, dans la collection *Traits et portraits* dirigée par Colette Fellous –, s'éloigne à bien des égards de celui de Laurens, mais témoigne lui aussi d'une « evaporation of the subject »[21] qui ne sait plus se définir, en littérature, qu'en parlant des autres, de nombreux autres.

Tout d'abord, comme l'a souligné Virginie Darriet-Féréol, Marie NDiaye réalise dans ce livre une œuvre marquée par l'ambiguïté, jouant avec le concept d'autoportrait et les attentes du lecteur[22] : invité par le titre à entrer en contact étroit avec l'identité de l'autrice, le lecteur se retrouve plutôt déconcerté face à de nombreux portraits d'autres femmes, aussi bien dans le récit que dans le support photographique. Darriet-Féréol propose l'image du « kaléidoscope »[23], particulièrement appropriée pour décrire une écriture imprégnée d'onirisme et d'étrangeté. La narration prend la forme d'un journal, où de nombreux chapitres ou même des paragraphes commencent par une indication temporelle – mois et année, parfois seulement l'année. En revanche, la distribution des photographies (certaines issues de la collection personnelle de l'autrice, d'autres reproduisant des photos de Julie Ganzin) est moins rigide que dans *Cet absent-là* : elles sont disséminées dans le texte, fragmentant souvent la page, présentées sous de petites dimensions, par paires, sous forme de carré ou de rectangle.

Darriet-Féréol parle de deux types de représentations photographiques collectives invoqués dans ce livre : « un album de famille et une série de portraits de femmes »[24]. Cette dernière nous semble rappeler – plus ou moins délibérément – la galerie de portraits, genre littéraire assez populaire au XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècle, où la description de différents personnages était indépendante de n'importe quel cadre narratif et visait à rendre hommage à leurs mérites. Par ailleurs, les photographies de famille sont un stratagème traditionnellement utilisé en littérature

[21] Place-Verghnes F., « The Photobiographical Today : Signs of an Identity Crisis ? », cit., p. 106.

[22] Darriet-Féréol V., « Autoportrait en vert de Marie NDiaye : des identités en séries », in Devésa J.-M. (dir.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX$^{e}$ et du XXI$^{e}$ siècles*, Presses Universitaires, Bordeaux 2015, p. 75, doi : 10.4000/books.pub.16553.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*.

pour chercher un lien avec un passé auquel on peut s'identifier et un canal de communication plus efficace que la parole avec ses ancêtres : « On regarde les photos, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on le regarde, on se voit »[25], écrivait Marguerite Duras dans *L'amant*.

Ici, les femmes que la protagoniste rencontre et décrit sont toutes rattachées à un même noyau familial – la mère, les sœurs, la belle-mère –, tandis que les photos ne sont pas des portraits, mais des photographies de paysages, avec ou sans figures humaines. Ces figures semblent appartenir à un autre siècle : photographiées en noir et blanc, souvent vêtues de longues robes, seules, proches d'autres femmes ou d'enfants, elles sont complètement déconnectées de la narration verbale, au point qu'il est impossible pour le lecteur de reconnaître aucun des personnages dans les images. NDiaye produit ainsi la représentation fragmentée d'une identité multiple, qui se construit également à travers des photos d'autres femmes, perçues dans leur ensemble comme une famille.

La narratrice semble être exclue de ce portrait de famille : invité par le titre du livre à s'attendre à un autoportrait de la narratrice, le lecteur au contraire n'en rencontre jamais une description. De plus, sa voix avance dans le récit de façon intermittente et contradictoire, voire onirique : « Je la reverrai, nous serons presque amies. Je sais qu'elle sera un jour remplacée par une autre femme verte que je ne choisirai pas davantage »[26]. Anne-Sophie Donnarieix, dans son analyse narratologique d'*Autoportrait en vert*, parle d'une « dispersion des traces et surexposition des mécanismes de brouillage », c'est-à-dire d'une œuvre de déception intentionnelle du lecteur de la part d'un narrateur à moitié entre « le narrateur 'faillible', trompé par ses propres perceptions (narrations enfantines, ignorance, handicap cognitif etc.), et le narrateur véritablement 'trompeur' qui cherche à manipuler son lecteur »[27]. Puisant à cette perspective de déception mise en œuvre par la narratrice, il est intéressant de se demander dans quelle mesure les expectatives du lecteur par rapport au genre et du pacte narratif sont

[25] Duras M., *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris 1984, p. 111.

[26] NDiaye M., *Autoportrait en vert*, Mercure de France, Malesherbes 2005, p. 34. Les citations de cet ouvrage seront désormais indiquées dans le texte, suivies de (AEV) et du numéro de page.

[27] Donnarieix A.-S., « Le 'je' en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l'écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens », in *Revue critique de fixxion française contemporaine* 22, 2021, http://journals.openedition.org/fixxion/344, doi : 10.4000/fixxion.344.

respectées ou déçues dans le texte. En particulier, que reste-t-il de l'autoportrait promis dans le titre ?

En réalité, le statut narratif du projet de NDiaye présente de nombreux points communs avec le genre littéraire de l'autoportrait, d'après la description donnée par Michel Beaujour de ses caractéristiques dans *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait* (1980), notamment la discontinuité de la narration et l'attention portée au présent, deux éléments que l'on retrouve chez NDiaye. En effet, si « l'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi »[28], NDiaye adopte une narration qui n'est ni linéaire ni chronologique, avançant par évocations, une série de rencontres entre la narratrice et diverses femmes 'en vert', pour ensuite relater une visite à sa mère et, en fin de récit, le voyage en Afrique chez son père. D'autre part, les autoportraits sont également, selon la typologie de Beaujour, des textes « qui prétendent révéler 'ce que je suis maintenant, tandis que j'écris ce livre !' »[29]. Cette caractéristique peut aussi s'appliquer au texte de NDiaye : en effet, les sauts entre les différentes années ne contredisent qu'en apparence cette attention au présent, car tout le livre ressemble au récit d'un rêve, où les visages se superposent et les écarts temporels ne sont qu'une pure formalité, une simple illusion d'optique. Les références intra-textuelles à un temps futur se révèlent fallacieuses et sont contredites plus loin dans le texte.

Après s'être interrogée à plusieurs reprises sur la raison derrière ces rencontres successives avec des femmes fantomatiques – « Est-ce pour que je rencontre, à diverses étapes de ma vie, une femme en vert ? » (AEV : 33), la narratrice, loin de se définir ou de donner au lecteur une certitude sur sa personne, parvient néanmoins, à la fin du livre, à parler de la fascination envers ces *femmes en vert* et à suggérer une connexion entre leur existence – marquée par le mystère et l'évanescence – et sa propre identité :

> Je redoute de me considérer moi-même comme un être insensé si toutes ces femmes en vert disparaissent l'une après l'autre, me laissant dans l'impossibilité de prouver leur existence, ma propre originalité. (AEV : 88)

Dans *Autoportrait en vert*, d'ailleurs, l'absence est thématisée et son importance est cruciale, comme l'a relevé Christopher Hogarth, qui affirme que : « This self

[28] Beaujour M., *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris 1980, p. 13.
[29] Ivi, p. 20.

is more of an absence than a presence, defined by what she is not more than by what she is »[30].

On pourrait alors se demander : le 'Je' narratif est-il toutes les femmes en vert ? Ou bien se définit-il justement par le fait de ne pas leur ressembler ? NDiaye elle-même a éclairci ce point lors d'une interview en 2021 dans *The White Review* :

> The 'I' of the story is much closer to me than the green women. Ever since I was a child I've been fascinated by women, as if I weren't a woman myself, but a man intrigued and subjugated by the opposite sex. This book is a self-portrait of how I was bewitched by 'the feminine'[31].

Ce concept du féminin est d'ailleurs une force puissante, qui s'étend des personnes à l'environnement : « l'eau boueuse et calme de part et d'autre des fossés… la Garonne est-elle une… est-elle une femme en vert ? » (AEV : 108).

Il nous semble alors que ce qui détermine l'identité ne soit pas la ressemblance ou la différence entre la narratrice et les femmes représentées, mais plutôt le lien établi entre celles-ci et le 'Je' narratif qui les rencontre.

> Je me demande alors, dans la cuisine proprette de mes sœurs, comment trouver supportable une vie dénuée de femmes en vert découpant en arrière-plan leur silhouette équivoque. Il me faut, pour traverser calmement ces moments d'hébétude, d'ennui profond, de langueur désemparante, me rappeler qu'elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu'elles sont là, à la fois être réels et figures littéraires sans lesquelles l'âpreté de l'existence me semble racler peau et chair jusqu'à l'os. (AEV : 88)

Ainsi, même dans cette photobiographie, la définition de l'identité individuelle passe nécessairement par la confrontation avec l'identité plurielle, collective, ou avec de multiples identités singulières dans lesquelles retrouver une part de soi.

---

[30] Hogarth C., « The Image of Self-Effacement : The revendication of the autonomous author in Marie NDiaye's *Autoportrait en vert* », in Edwards N., McCann B., Poiana P. (dir.), *Framing French Culture*, University of Adelaide Press, Adelaide 2015, p. 198, http://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304z1.11.

[31] Maurin A., « Interview with Marie NDiaye », in *The White Review*, 2021, traduit par Rutter S., https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-marie-ndiaye/.

## Conclusion

En conclusion, nous avons remarqué comment ces deux photobiographies abordent de façon expérimentale l'utilisation de la photographie dans un discours narratif autofictionnel. *Autoportrait en vert*, tout comme *Cet absent-là*, joue avec les médiums de l'écriture et de la photographie pour témoigner d'une évaporation d'un 'Je' défini par Arnaud Genon comme « fragmenté et fragmentaire, déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièces dans un même mouvement. […] Un sujet qui ne s'affirme plus mais se questionne »[32]. En effet, l'utilisation déroutante des photographies dans ces deux œuvres problématise le genre littéraire de l'écriture fictionnelle de soi en proposant, comme l'a souligné El Nossery, « un rapport nouveau au temps et à l'espace, étant donné que nous assistons à un éclatement ou un débordement de toutes ces instances »[33].

Ce dont ces deux photobiographies témoignent est qu'un discours littéraire sur soi ne peut plus être linéaire ni cohérent sur le plan narratif, mais il doit progresser par touches, par des parenthèses ouvertes sur l'Autre qui se succèdent de manière convulsive et vertigineuse. Dans leur singularité, les portraits ne fournissent aucune information au lecteur sur l'identité de leurs sujets, mais ils acquièrent leur valeur par leur contiguïté, dans la mosaïque dont ils sont des fragments. La structure du cadre collectif de représentations soulève ainsi une proposition de réflexion plus étendue sur la manière de penser son identité et de se rapporter aux autres – non seulement en tant qu'écrivaines et lecteurs, mais en général en tant qu'individus.

Cette réflexion se complexifie lorsque la frontière entre individuel et collectif se construit autour de la question du genre et sur le statut complexe du corps féminin dans la société. Un des messages à retenir est finalement que le profil identitaire n'est ni unique ni définitif, mais qu'il se déconstruit et se reconstruit plutôt constamment au fil de l'existence grâce, en particulier, au contact avec l'Autre, même lorsqu'il est absent, il ne peut pas être interpellé, il ne répond plus : « Il m'a semblé peu après, comme j'arrivais en bas, que la porte de ma mère s'était ouverte – peut-être m'a-t-elle aperçue, peut-être m'a-t-elle appelée – peut-être pas » (AEV : 90).

Le lecteur, dans les deux cas, est confronté au statut paradoxal d'une œuvre qui se définit selon le pacte narratif comme autofictionnelle, mais dans laquelle la narratrice se soustrait à la représentation de soi, tant par les mots que par les

---

[32] Genon A., *Autofiction/Pratiques et Théories*, Mon Petit Éditeur, Paris 2013, pp. 10-11.

[33] El-Nossery N., « *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye ou le speculum de l'Autre », in *The French Review* 88, 3, 2015, p. 122, http://www.jstor.org/stable/24547418.

images, et son identité reste le véritable absent dans les deux œuvres. Le lecteur est ainsi amené à accepter le défi : le véritable portrait à retrouver n'est pas une description ou une simple affirmation, mais le résultat de la reconstitution active, à travers l'expérience de lecture, des suggestions de la vision, de la mémoire et de la perception photographique du narrateur.

Dans les deux cas, le discours narratif est obtenu non pas par la simple juxtaposition du matériel photographique et textuel, mais par une remise en question de la relation conflictuelle entre les deux médiums, et une valorisation du rôle que cette friction peut jouer dans le dialogue avec le lecteur. L'analyse d'Anne-Sophie Donnarieix de deux œuvres de NDiaye et Laurens plaçait leur force dans le caractère transgressif et trompeur du récit qui crée « des zones d'échappement hors de tout carcan générique ou social où l'écriture du 'moi' peut reconquérir une certaine liberté »[34]. À notre sens, le pouvoir transgressif du récit du 'Je' dans ces deux photobiographies consiste plus spécifiquement dans le dépassement des limites entre l'identité individuelle, qui ne doit plus être contrainte de rester dans le cadre restreint de sa singularité, et celle, plurielle, d'une collectivité (féminine) qui, en multipliant les images du 'Je', transforme son portrait en un puzzle à déchiffrer. Le lecteur, loin d'être seulement déçu par les narratrices, est plutôt invité à assembler les différentes pièces du puzzle, et également à s'interroger sur le processus d'écriture du 'Je' : le but de cette entreprise littéraire et artistique est la restructuration générale du processus de subjectivation, qui passe du plan collectif au plan personnel, et vice versa.

## Bibliographie

ALGEO J. (éd.), *Fifty Years Among the New Words : A Dictionary of Neologisms, 1941-1991*, University Press, Cambridge 1991.

AMATULLI M., *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé. Henri Raczymow, Anny Duprey, Marie Ndiaye, Jean-Philippe Touissant*. Metauro, Pesaro, 2020.

BAETENS J., BLATT A.J., « Editors' Preface : Writing and the Image Today », in *Yale French Studies* 114, 2008, pp. 1-3, http://www.jstor.org/stable/20479413.

BEAUJOUR M., *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris 1980.

[34] Donnarieix A.-S., « Le 'je' en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l'écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens », cit.

BERGER J., « Uses of Photography », *About Looking*, Pantheon, New York 1980, pp. 48-63.

BERGER J., *Understanding a Photograph*, Penguin Classics, London 2013.

BRICCO E., *Poétique du mini-phototexte*, Brill, Leiden, 2025

DARRIET-FÉRÉOL V., « Autoportrait en vert de Marie NDiaye : des identités en séries », in DEVÉSA J.-M. (éd.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e^ et du XXI^e^ siècles*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2015, pp. 75-85, doi : 10.4000/books.pub.16553.

COMETA M., COGLITORE R. (dir.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata, Quodlibet, 2016.

DELAUME C., « S'écrire mode d'emploi », in BURGELIN C., GRELL I., ROCHE R.-Y. (dir.), *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*, Presses Universitaires, Lyon 2010, pp. 109-126.

DONNARIEIX A.-S., « Le 'je' en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l'écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens », in *Revue critique de fixxion française contemporaine* 22, 2021, http://journals.openedition.org/fixxion/344, doi : 10.4000/fixxion.344.

DURAS M., *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris 1984.

FERRARO A., SPERTI V., « Défis et risques de la photoautobiographie contemporaine en France », in *Cahiers de la littérature française : Déclinaison du risque : pour une archéologie des imaginaires littéraires des XX^e^ et XXI^e^ siècles*, 2023, n. 22. pp. 13-33.

GENON A., *Autofiction/Pratiques et Théories*, Mon Petit Éditeur, Paris 2013.

GILLES M., NORI C., *Manifeste photobiographique*, Éditions de L'Étoile, Paris 1983.

HOGARTH C., « The Image of Self-Effacement : The revendication of the autonomous author in Marie NDiaye's Autoportrait en vert », in EDWARDS N., MCCANN B., POIANA P. (dir.), *Framing French Culture*, University of Adelaide Press, Adelaide 2015, pp. 193-208, http://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304z1.11.

JORDAN S., « Interfaces : Verbal / Visual Experiment in New Women's Writing in French », in RYE G., DAMLÉ A. (dir.), *Women's Writing in Twenty-First Century France : Life as Literature Account*, University of Wales Press, Cardiff 2013, pp. 196-211, https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qhhxz.21.

LAURENS C., *Cet-absent là* [2004], Gallimard, Paris 2006.

MARCUS L., «Autofiction and Photography: 'The Split of the Mirror'», in EFFE A., LAWLOR H. (dir.), *The Autofictional*, Palgrave Studies in Life

Writing, Palgrave Macmillan, Cham 2022, pp. 309-320, doi : 10.1007/978-3-030-78440-9_16.

MAURIN A., « Interview with Marie NDiaye », in *The White Review*, 2021, traduction de RUTTER S., https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-marie-ndiaye/.

NÄGELI C., « L'articulation intersémiotique du souvenir chez Camille Laurens et Rémi Vinet », *Fabula / Les colloques*, *Circulations entre les arts. Interroger l'intersémioticité*, in dir. ADRIEN M., BOUCHET M., VINCENT-ARNAUD N., 2016, http://www.fabula.org/colloques/document3978.php.

NDIAYE M., *Autoportrait en vert*, Mercure de France, Malesherbes 2005.

NÉVINE E.-N., « Autoportrait en vert de Marie NDiaye ou le speculum de l'Autre », in *The French Review* 88, 3, 2015, pp. 121-132, http://www.jstor.org/stable/24547418.

PLACE-VERGHNES F., « The Photobiographical Today : Signs of an Identity Crisis ? », in EDWARDS N., HUBBELL A.L., MILLER A. (dir.), *Textual and Visual Selves : Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011, pp. 99-114, doi : 10.2307/j.ctt1df4gqm.9.

SCHMITT A., « La perspective de l'autonarration », in *Poétique* 149, 2007, pp. 15-29, doi : 10.3917/poeti.149.0015.

SONTAG S., *On Photography*, [1971] Penguin, London 2019.

VINET R., « Figure série I, 1998-2001. « Figure », c'est le nom de mes photographies ». http://remi.photographe.free.fr/figurepropos.html.

# Spelling photos: synergies between 'shots' and 'texts' in Antonella Anedda's *Salva con nome*

*Giancarlo Covella*

*Salva con nome* is the emblematic title chosen by the leading Italian poet Antonella Anedda[1] for her phototext – one of the most intense and mature collections within her literary production, as asserted by Luigia Sorrentino[2], in which descriptive

[1] Born in Rome in 1955, Antonella Anedda (Angioy) graduated in Art History from La Sapienza University of Rome under the supervision of Augusto Gentili. Along with her passion for art-historical disciplines, which has always marked her life as well as her career, she also taught Language Mediation at both La Sapienza and the University of Siena. She has been collaborating with the USI Campus in Switzerland as a lecturer in Italian Language, Literature and Civilisation. Her poetic debut dates to 1992 with *Residenze invernali* (Crocetti), followed by *Notti di pace occidentale* (Donzelli, 1999). Both collections were awarded numerous prizes and were acknowledged immediate success, later confirmed by other works of hers: *Il catalogo della gioia* (Donzelli, 2003), *Dal balcone del corpo* (Mondadori, 2007), *Salva con nome* (Mondadori, 2012), *Historiae* (Einaudi, 2018). Alongside her poetic activity, Anedda has also been working as a translator: she edited *Appunti per una semina (Poesie e prose 1954-1994)* (Fondazione Piazzolla, 1994) and *La parola Russia* (Donzelli, 2004) from Philippe Jaccottet's *La Semaison, Carnets* (1984) and *À partir du nom Russie* (2002); *Nomi distanti* (Empirìa, 1998 and 2006[2]; Nino Aragno, 2020[3]) is a collection of 'fine imitations' inspired by poets far in time and space; finally, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio* (Donzelli, 2010, with Elisa Biagini and Emanuela Tandello) is a translation of Ann Carson's *Plainwater* (1995). Her non-fiction production include: *Cosa sono gli anni* (Fazi, 1997), *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte* (Feltrinelli, 2000), *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi* (Donzelli, 2009; Electa, 2025), *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (Laterza, 2013), *Geografie* (Garzanti, 2021), *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola* (Chiarelettere, 2021, with Elisa Biagini), *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi* (Interlinea, 2022). In 2023, Garzanti published Antonella Anedda's *Tutte le poesie*.

[2] Sorrentino L., «Antonella Anedda, 'Salva con nome'», in *Poesia. Il primo blog della Rai dedicato alla poesia*, 6/9/2012, https://www.luigiasorrentino.it/2012/09/06/antonella-anedda-salva-con-nome-2/.

prose and realistic poetry are intertwined under the aegis of autobiography. To quote Cecilia Bello Minciacchi's words (2013), the title is «potenzialmente polisemico»[3]; indeed, it recalls both the Italian phrase used when renaming and saving computer files and an unlikely earthly salvation 'con nome'[4]. Published by Mondadori in 2012 in its prestigious Lo Specchio series[5] and winner of the Viareggio Rèpaci and Pascoli prizes in the same year, *Salva con nome* is divided into eight sections enriched with black-and-white photos taken or collected by Anedda herself[6]. By using shots of other people's lives, whose faces hauntingly call to mind the trauma of loss (or, even worse, the fear of death[7]), the poet creates a patchwork of images and words with apparently no direct connections between them.

The inherent tension and synergy between the photographic image and the literary text have been a subject of critical inquiry since the rise of photography in the 19th century. In *Camera Lucida* (1981), Roland Barthes articulated the photograph's dual nature as both a record of 'that-has-been' (studium) and a puncturing, affective detail (punctum), emphasising its connection to mortality and the passage of time[8]. This confrontation with temporality makes photography a natural, yet often problematic, partner for literary projects that explore memory and loss, like *Salva con nome*. The phototext is a genre built upon this tension. W.G. Sebald's works, such as *The Emigrants* (1992), are quintessential examples, where uncaptioned photographs interrupt and comment on the prose, generating an unsettling documentary effect and blurring the lines between fiction and historical fact[9]. The images function not merely as illustration, but as independent, enigmatic entities that the text must negotiate, paralleling Anedda's approach where the iconic

[3] Bello Minciacchi C., «Recensione a Antonella Anedda, 'Salva con nome' (Mondadori, 2012)», in *Puntocritico2*, 4/02/2013, https://puntocritico2.wordpress.com/2013/02/24/recensione-a-antonella-anedda-salva-con-nome-mondadori-milano-2012/.

[4] *Ibidem*.

[5] Anedda A., *Salva con nome*, Mondadori, Milano 2012. In 2009, an extensive selection from the book appeared in *Nuovi Argomenti* 48, pp. 143-151.

[6] Thirteen images appear in the book, including the portrait on the back cover. I would like to thank the poet for granting permission to use the ones published herein.

[7] Most photos are grainy reproductions printed on poor paper.

[8] Barthes R., *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill & Wang, New York 1981, pp. 26-27, 96.

[9] Sebald W.G., *The Emigrants*, New Directions, New York 1992, pp. 3, 70, 149.




Fig. 1 Antonella Anedda, *Salva con nome*, Mondadori, Milano, 2012 p. 6.

and verbal elements do not address each other, «ma piuttosto parlano *insieme* della realtà»[10], to recall Giuseppe Carrara's words (2020).

Among the ones worth mentioning, the first picture [Fig. 1] is the one next to the prose introducing the book, namely the face of an anonymous girl together with part of a plea-alike, hardly decodable handwritten message; another one [Fig. 2] is the image of an empty frame, the first 'figurative verse' of a poem titled «Spettri» (which will be addressed in detail hereafter). Further on, a picture of two bombed, partially destroyed buildings [Fig. 3] introduces the poem «1943»; an image of a Fascist sanatorium [Fig. 4] and a portrait of a smiling, anonymous woman [Fig. 5] then follow, anticipating the picture of a mother with two chil-

[10] Carrara G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020, p. 251.

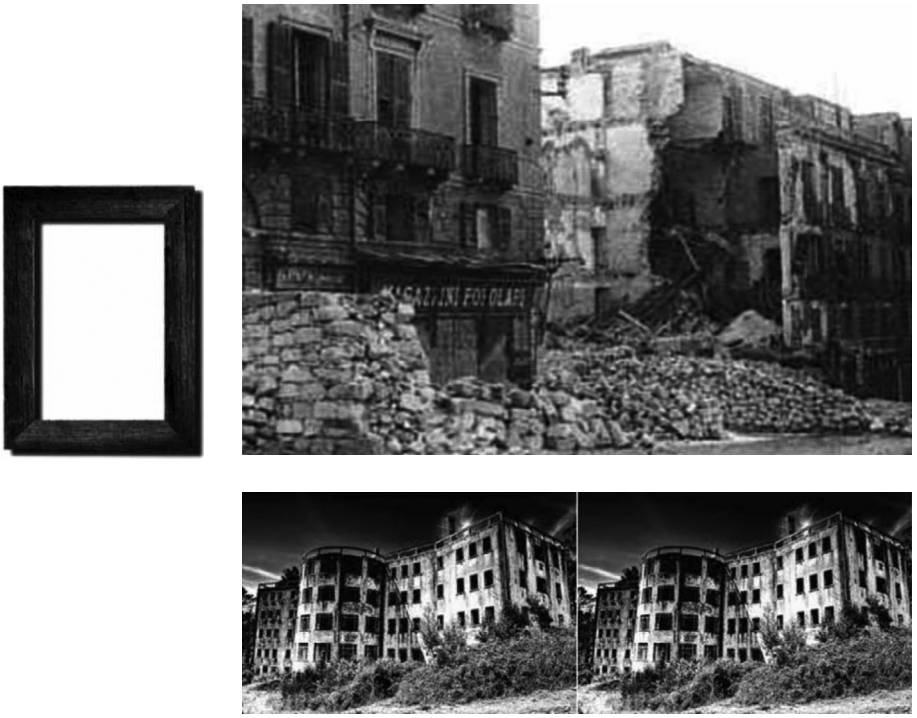


Fig. 2, 3, 4 Antonella Anedda, *Salva con nome*, Mondadori, Milano 2012, pp. 13, 17, 19.

dren [Fig. 6]. Finally, a sense of emptiness is represented via seven overlapping frames [Fig. 7], one after another: the canvases are missing, no landscapes nor portraits exist, and only empty orbits remain.

This use of anonymous or collected photographs, especially those bearing the 'trauma of loss', resonates with the critical concept of the 'vernacular' or 'found' photograph. In *On Photography* (1977), Susan Sontag discusses how photographs, by making a moment permanent, inevitably become artefacts of death and loss[11]. When a writer appropriates and recontextualises such found images, the text attempts to perform a 'rescue operation', giving narrative and emotional form to images that are otherwise socially and historically unmoored. Anedda's patchwork of images and words attempts to 'save as' not just a file, but the anonymous faces and historical fragments she collects.

Loss, death and time serve as a common thread for the poet's collection: by questioning fragments of her own experience and dealing with the physi(ologi) cal details of her own existence, she daringly calls forth the longing and despair

[11] Sontag S., *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1977, pp. 14-16, 69.



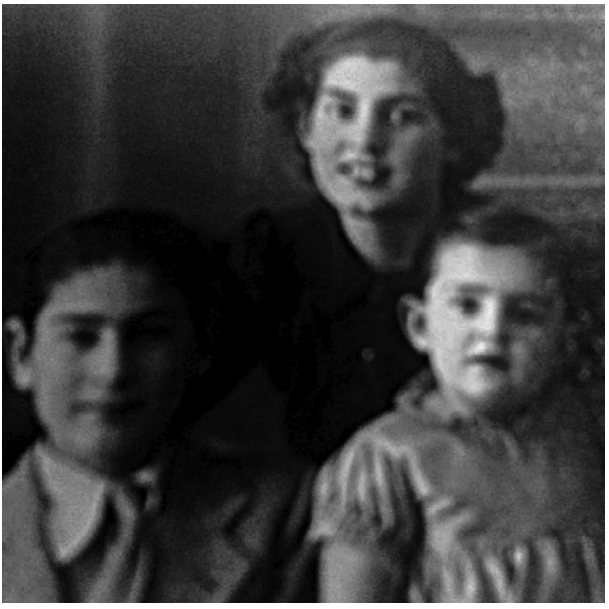




Fig. 5, 6, 7 Antonella Anedda, *Salva con nome*, Mondadori, Milano 2012, pp. 28, 44, 49.

underlying absence. «Perdere? è una porta sul vuoto»[12], she wrote on the last page of *La vita dei dettagli* (2009), the second book explicitly devoted to Fine Arts; to

[12] Anedda A., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009, p. 177.

her, losing is like opening a door and having nothing but the void on the other side. *Salva con nome* willingly goes through this very door and focuses on the conflict with identity and the desire for 'loss':

> Perdere: smettere di possedere, dare oltrepassando, dal lat. dāre per, donare attraverso, scavalcare se stessi smarrendo, smarrendosi. Perdere oggetti e beni, perdere quanto è caro. Difficoltà del perdere. […] Ognuna di queste possibilità mi appartiene. Credo di avere imparato quest'arte abbastanza ma mai fino in fondo. Qual è l'opposto di perdere: accumulare quanto di inutile si addensa sulle nostre vite. […] Unisco perdere e perdono, perdere il rancore, perdere la memoria, parificare quanto si era addensato. Si piange una perdita, le lacrime colano via dal corpo, si perde sangue. Perdere perdere[13].

It is about losing oneself then, but also about learning the others' loss: *Salva con nome*'s poetic writing is both «ammaestramento» and «tregua»[14]. In particular, the former is some kind of training, an inner exercise mostly carried out alone and deeply influenced by one's emotional state. It is something that shifts and transforms, much like the wind: at times gentle and peaceful, at times restless and turbulent. But «ammaestramento» is also a way to soften the blow of loss. We lose loved ones – we gather losses over time, to recall a section from *La vita dei dettagli* – and we often struggle to work through grief; however, these losses are more connected to space than to the passage of time, where space is meant as a kind of pause, a respite («tregua») between life and death. This idea of respite also involves the act of looking, the effort of concentration and, ultimately, the practice of writing: to Anedda, writing is like cutting and sewing, a patchwork-like method that brings together pieces that are worn and frayed. As for images, the same metaphor vividly captures the function of the photograph within the literary text. Photography, as a medium, is inherently an act of 'cutting' – it surgically excises a moment from the flow of time and isolates a detail. The literary text then acts as the 'sewing' – it reassembles these isolated moments, often disparate and disconnected shots, into a coherent, if frayed, narrative of self and memory[15]. This process is not about achieving wholeness but about creating a viable

[13] *Ibidem*.

[14] Verbaro C., «L'arte dello spazio di Antonella Anedda», in *Arabeschi* 5, 2015, pp. 23-35, 27, http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/verbaro_anedda.pdf.

[15] Donati R., «'Perdersi in altri corpi': su *Salva con nome* di Antonella Anedda», in Paino M., Rizzarelli M., Sichera A. (eds), *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2016, Edizioni ETS, Pisa 2019, pp. 125-132, 131.

form from fragments. This act echoes the postmodernist view that grand narratives are impossible and all that remains are fragmentary archives[16]. By using grainy reproductions and anonymous faces, Anedda's work highlights the fragility of this archive and the necessity of the writer's intervention to have the residual pieces shape reality.

Furthermore, the relationship between the visual art of photography and the literary metaphor of cutting and sewing highlights a broader theme in phototexts: the ethics of representation[17]. When dealing with images of trauma or loss, especially found or anonymous photos, the text assumes a responsibility: it must use the 'sharp objects' of the medium – the photographic cut, the poetic fragmentation – to achieve connection without the illusion of total repair or restoration. This ethical balancing act is crucial in phototexts that attempt to deal with historical or personal trauma, where the photograph's stark reality risks becoming exploitative or sentimental if the text does not maintain a degree of critical distance.

In this metaphor, the needle does not merely mend what time has torn: it reassembles. In her view, this process of «stitching together» is not just restoration, but also a way of layering and overlapping presences and memories – whether ghosts, shadows or echoes. Through this delicate, attentive work, writing becomes both a gesture of survival and a way of giving form to the invisible traces left by what has been lost. Everything is defined as «space» in this collection, so much so that Anedda even names a small series of poems after this topic. In *Salva con nome* space is always exposed, insecure, restless[18]; it is defined precisely by virtue of a loss and is thus both memory and tangible proof of that very loss. It is above all a means of communication between the living and the dead, in which the thought of death can be made (at least) bearable.

An example of this idea of space can be found in the poem «Spettri», whose text is enigmatically preceded by an empty frame [Fig. 2]:

> Sostentati dal nulla
> esistenti solo dove si sogna
> fluttuanti senza sapere
> non più concreti del vapore
> che sale dalla teiera

[16] Foster H., «The Archival Impulse», in *October* 110, 2004, pp. 3-22.

[17] Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997, pp. 6-7.

[18] Verbaro C., *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, op. cit., p. 29.

> eppure ancora capaci di sentire
> la forma di ogni separazione
> la precisione con cui la morte
> ci tagliava via uno dall'altro:
> lo spazio che faceva esponendoci
> vuoti di luce, poi sfaldati[19].

A relevant question now arises: what are these ghosts' features? They embody nothingness, they exist only in dreams; they float without even being aware of their own condition; their substantiality is certainly no greater than steam; and yet, they still manage to feel the shape of any separation, the precise moment in which death severs us from life; finally, they are bound to flake apart as if light emptied them.

The space within the frame, the one where the living and the dead are placed together, is defined by the above-mentioned metaphor: this image recurs in most of Anedda's literary production and predominates the central section of the book, introduced by a quotation from Louise J. Bourgeois:

> Quand'ero piccola, tutte le donne di casa maneggiavano aghi. Mi hanno sempre affascinato gli aghi, hanno un potere magico. L'ago serve a ricucire gli strappi. È una richiesta di perdono. Non è mai aggressivo, non è uno spillo[20].

The scissors cut, split and analyse; the needle sews different parts, binds what death separates. Nevertheless, the act of sewing combines details and shapes new, previously unseen fragments. As Riccardo Donati (2020) actually recalls:

> Aghi e forbici non solo non permettono una vera ricomposizione (ciò che si è strappato non torna mai intero, la trama del tempo non si ricompone) ma sono pur sempre oggetti affilati, pericolosi, potenzialmente offensivi. Maneggiandoli, anche con la massima perizia e le migliori intenzioni, ci si può far male[21].

The dead are often assigned the burden of setting their gaze on the world and interpreting it, but most of the time it is the living who wish to peer into the realm

---

[19] Anedda A., *Salva con nome*, op. cit., p. 13.

[20] Ivi, p. 61.

[21] Donati R., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020, p. 55.

of the dead so as to decipher and learn their language. Subject and object 'steal' each other's role: one of the most significant poems in the collection, «Video», is indeed linked to this reversal. As Bello Minciacchi suggests (2013)[22], in this text Anedda properly deals with the separation between the world of the living and that of the dead: we think that they want to return from the world they are in, that they (still) miss our world, that they suffer from nostalgia, but this is just an illusion, our own illusion.

Placed in the last section of the book, «Video» draws inspiration from an installation created by Bill Viola for the 2007 Venice Biennale, *An Ocean Without a Shore*. In Viola's work, the dead are depicted with grief and nostalgia: while they may have never departed, they are still intangible. About «Video», Anedda has especially emphasised the boundary (and thus the distance) between life and death, the impossibility of coming back, the vanity of our claims since we belong to the living:

> Chi se ne è andato non desidera tornare.
> Pensiamo che si strugga per il mondo
> prestandogli la nostra nostalgia.
> L'oleandro che trema, l'abete
> che si sfrangia più latteo nella luna
> e tutta la bellezza incomprensibile
> che ci ostiniamo a raccontare.
>
> Se i morti vedono ci guardano scrutare l'illusione di un muro
> bussare per entrare o chiamare
> come i pazzi che cullano le pietre
> bisbigliando loro: amore[23].

The poem encapsulates the power of the phototext to explore the 'gaze of the dead' (a concept often linked to the photographic subject) and the living's nostalgia for them. Bill Viola's video art, like photography, deals with the spectral and the passage of time, yet by using the medium of video – a sequence of moving images – it also suggests a sustained, continuous presence that static photography denies. Anedda's choice to reference this is significant: it highlights the living's

[22] Bello Minciacchi C., «L'identità, la morte, l'ago della memoria. *Salva con nome* di Antonella Anedda», in *Oblio* 3, 11, 2013, pp. 124-133.

[23] Anedda A., *Salva con nome*, op. cit., p. 114.

desire to 'rewind' or 'replay' the dead, an act often associated with endlessly revisiting photographs, to retrieve the lost connection. On the other hand, Anedda insists on the dead's ultimate detachment: the departed do not wish to return. The phototext thus becomes a site where the visual's promise of preservation is textually negated, leaving only the illusion of a wall («l'illusione di un muro») that the living ideally – and fruitlessly – knock upon.

Regarding the hypothesis about how much the dead sense of our emotions, of our desire to have them back, Maria Grazia Calandrone (2012) writes:

> In *Salva con nome* i morti non hanno desiderio di tornare, non hanno più alcun bisogno di esistere, saranno forse alberi, domani. Altrove Anedda scriveva che forse non conosciamo ancora la parola che servirebbe a farli voltare. Non è il nostro corpo, non è il bisogno che abbiamo di loro, tanto meno è l'incidente del nome, ci dice oggi[24].

In brief, «Video» is an exemplary poem, in that it conveys a theme which is key in Anedda's literary production: death and the dead, something she has always been obsessed with. As she states in *La vita dei dettagli*:

> Avevo sette anni quando ho visto morire una persona che amavo. Da allora per semplice destino, mi è capitato di trovarmi vicino a chi moriva. Ogni volta l'assenza, la trasformazione del corpo in un cadavere, il vuoto, gli oggetti abbandonati, il silenzio, tutto ciò che noi vivi chiamiamo morte, non ha mai smesso quietamente, inutilmente, di ossessionarmi[25].

In her debut book *Residenze Invernali*, as Carmelo Princiotta (2016)[26] reminds us, Anedda somehow dealt with the dead lingering in history (especially the Shoah victims), but also with the dead belonging to her own family, whereas in *Nomi distanti* the dead of the great poetic tradition were recalled, with whom she

---

[24] Calandrone M.G., «Anedda, solitudine e consolazione in una umidità vegetale», in *Il Manifesto*, 11/4/2012, https://www.mariagraziacalandrone.it/2012/08/10/anedda-salva-con-nome-il-manifesto-11-aprile-2012/.

[25] Anedda A., *La vita dei dettagli*, op. cit., p. 131.

[26] Princiotta C., «Libro di poesia e testo esemplare: *Salva con nome* allo specchio di *Video*», in Baldassarri G., Di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E. (eds), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Adi editore, Roma 2016, pp. 1-7.



Fig. 8 Antonella Anedda, *Salva con nome*, Mondadori, Milano 2012, p. 117.

established a peer-to-peer dialogue in the distance. In *Notti di pace occidentale* the anonymous dead of the first Gulf War and the conflict in former Yugoslavia were implied, whereas in *Il catalogo della gioia* she addressed dead love – whether in a real or metaphorical sense. In *Dal balcone del corpo* it was about two darling lovers or the ravaging grief over a close figure (her mother), whereas in *Salva con nome* the dead are involved simply as such.

In *Salva con nome*'s latest prose, «Visi. Collages. Isola della Maddalena», which has been particularly praised by the critics, the accompanying photo [Fig. 8] shows the ex-votos on a wall of the Trinity Church at La Maddalena in Sardinia, «un piccolo edificio a navata unica appena fuori dal paese e poco distante dal camposanto»[27], described as

> Un immenso collage di visi e volti di epoche diverse, alcuni ancora vivi altri già morti mescolati tra loro quasi sempre senza cognomi, solo i nomi, le date, le brevi frasi di invocazione o di ringraziamento[28].

Once again, in the face of this mingling of souls the name thus takes on negligible significance, as it analogically triggers a different image, namely that of

[27] Anedda A., *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Laterza, Bari 2013, p. 84.
[28] Ivi, p. 85.

the wide stained-glass windows guarding the bones of 800 martyrs in Otranto Cathedral, «uccisi perché avevano rifiutato di convertirsi all'Islam»[29], whose identity, gender and age are unknown:

> Questo confondersi, che dovrebbe insegnarci quanto puerilmente siamo attaccati ai nostri nomi, mi ha ricordato di colpo il grande vetro – quasi un quadro – che conserva le ossa degli 800 martiri in una cappella della cattedrale di Otranto. […] Stipate dietro un vetro che ha molte parti già offuscate, le tibie sono molto più numerose dei minuscoli crani collocati in alto e di cui non sappiamo né il sesso né l'età né il nome[30].

The amalgamation of photographs, ex-votos and the ossuary's stained glass in *Salva con nome* emphasises a common ground between popular, religious and artistic forms of memorialisation. The ex-votos, like the anonymous photos, represent an archive of faces and names that have slipped into collective memory, their individual stories subsumed by the gesture of devotion. This act of anonymisation is critical, as it is the puerile attachment to our names («quanto puerilmente siamo attaccati ai nostri nomi») that the book – with its title – ironically questions. Against this backdrop, the phototext moves from a personal, autobiographical engagement with loss (the mother's death) to a collective, anthropological reflection on mortality, a trajectory often seen in politically engaged phototexts. In *Another Way of Telling* (1982), John Berger and Jean Mohr explore how photography can reveal layers of experience otherwise inaccessible, suggesting that a photograph's meaning is fundamentally made by the text that accompanies it, rather than being inherent[31]. Anedda's work echoes this, where the nameless martyrs and the anonymous faces in her photographs are given significance (not a name, but a meaning) through the poetic text that frames them within a reflection on that 'door to the void'.

Italo Testa (2014) ingeniously grasps the point when asking himself «che cosa possono le poesie e l'arte contro questo confondersi?»[32]. The answer is disarmingly simple: nothing. We cannot linger on this side and all we can do is go through

---

[29] *Ibidem*.

[30] *Ibidem*.

[31] Berger J., Mohr J., *Another Way of Telling*, Pantheon Books, New York 1982, pp. 89-91.

[32] Testa I., «L'irriconoscibile in Antonella Anedda», in *Doppiozero*, 7/3/2014, https://www.doppiozero.com/lirriconoscibile-in-antonella-anedda.

that door to the void. After all, *Salva con nome* is but that: the account of a crossing, the narrative around the courage to investigate the face of the faceless, to give a name to the nameless, to scour that further life, to see the life of details precisely in that void.

As mentioned elsewhere[33], there is an extremely close connection between photography and autobiography. Indeed, photographs mark all the rites of passage and the key moments of both social and individual life. Such a relationship works not only in a positive sense, but also (and perhaps more poignantly) in a negative sense: by crystalising a moment in the past, a photograph «fa scattare tutte le discrasie, le lacune, le incrinature della memoria»[34]. As with many other works in which the verbal and visual elements, the literary and photographic objects, memory and ghostly re-elaboration are tightly interwoven, *Salva con nome* stems from the trauma of a loss – the death of the poet's mother (as evidenced by the photograph of the smiling woman on page 28). The work challenges and even overturns the emotional and memorial value traditionally attributed to images, which can only be saved unpredictably thanks to details capable of subverting expectations. *Salva con nome* can thus be read as a sequence of «punti di sutura iconotestuali»[35] that the author applies in response to the constant unravelling and fraying of bodies and their memory. The image does not simply preserve or commemorate; instead, it opens up a space of tension and reconfiguration. In this sense, photographs are not meant to be a static archive of what once was, but rather a shifting territory where memory is always partial, fragmented and in need of repair. By layering text and image, a kind of mending is performed, a delicate reconciliation of what remains in the wake of loss, and a reflection on the fragile ways in which we try to hold onto those we have lost.

Therefore, the phototext is fundamentally a site of negotiation between the photograph's brute, undeniable presence of 'that-has-been' and the text's capacity for complex, layered meaning. It offers a critical distance from the simple, sentimental view of the photograph as a pure mnemonic device. On the other hand, its static nature triggers all the discrepancies, the gaps, the cracks in memory, requiring the literary text to step in not as an illustration, but as a reconstructive, critical gaze. This makes the phototext genre, as exemplified by Anedda's work, a

[33] Fusillo M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012, p. 74.

[34] *Ibidem*.

[35] Donati R., «'Perdersi in altri corpi': su *Salva con nome* di Antonella Anedda», art.cit., p. 131.

sophisticated exploration of both post-memory and the cultural struggle to give ethical and aesthetic form to fragmentation and absence[36]. The life of details ('vita dei dettagli') that Anedda seeks in the void shaped by the act of losing is achieved precisely through this tension, where photography provides the irreparable 'cut' and poetry offers the provisional, but essential, 'suture'.

## Bibliography

ANEDDA A., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009.

ANEDDA A., *Salva con nome*, Mondadori, Milano 2012.

ANEDDA A., *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Laterza, Bari-Roma 2013.

BARTHES R., *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill & Wang, New York 1981.

BELLO MINCIACCHI C., «Recensione a Antonella Anedda, *Salva con nome* (Mondadori, 2012)», in *Puntocritico2*, 24/02/2013, https://puntocritico2.wordpress.com/2013/02/24/recensione-a-antonella-anedda-salva-con-nome-mondadori-milano-2012/.

BELLO MINCIACCHI C., «L'identità, la morte, l'ago della memoria. *Salva con nome* di Antonella Anedda», in *Oblio* 3, 11, 2013, pp. 124-133.

BERGER J., MOHR J., *Another Way of Telling*, Pantheon Books, New York 1982.

CALANDRONE M.G., «Anedda, solitudine e consolazione in una umidità vegetale», in *Il Manifesto*, 11/4/2012, https://www.mariagraziacalandrone.it/2012/08/10/anedda-salva-con-nome-il-manifesto-11-aprile-2012/.

CARRARA G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

DONATI R., «'Perdersi in altri corpi': su *Salva con nome* di Antonella Anedda», in Paino M., Rizzarelli M., Sichera A. (eds), *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 125-132.

DONATI R., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020.

FOSTER H., «The Archival Impulse», in *October* 110, 2004, pp. 3-22.

FUSILLO M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012.

[36] Hirsch M., *Family Frame*, op. cit., p. 22.

HIRSCH M., *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

PRINCIOTTA C., «Libro di poesia e testo esemplare: *Salva con nome* allo specchio di *Video*», in Baldassarri G., Di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E. (eds), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Adi editore, Roma 2016, pp. 1-7.

SEBALD W.G., *The Emigrants*, New Directions, New York 1992.

SONTAG S., *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1977.

SORRENTINO L., «Antonella Anedda, *Salva con nome*», in *Poesia. Il primo blog della Rai dedicato alla poesia*, 2012, https://www.luigiasorrentino.it/2012/09/06/antonella-anedda-salva-con-nome-2/.

TESTA I., «L'irriconoscibile in Antonella Anedda», in *Doppiozero* 2014, https://www.doppiozero.com/lirriconoscibile-in-antonella-anedda.

VERBARO C., «L'arte dello spazio di Antonella Anedda», in *Arabeschi* 5, 2015, pp. 23-35, http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/verbaro_anedda.pdf.

# PRENDERSI CURA DEI VIVENTI: L'IDENTITÀ COLLETTIVA COME MOSAICO

# Strategie di sopravvivenza in un mondo *abîmé*. *Une histoire du vertige* di Camille de Toledo

*Chiara Rolla*

Alla domanda postagli dal critico Alexandre Gefen nel suo recente *La littérature est une affaire politique*[1]: « Quel est pour vous le périmètre du politique ? Les questions culturelles et religieuses contemporaines, la question de l'écologie, celle du féminisme, celle de l'identité, sont-elles à vos yeux des questions politiques ? »[2], Camille de Toledo rispondeva:

> Je ne vois rien, de la naissance à la mort, qui échappe, en tous les cas, à l'histoire politique. […] Je vois ce métier de la pensée, de l'écriture, de l'art, ce travail dans les formes comme un art d'être perméable au monde, à ce qui le traverse ; puis la forme prise par les livres, la langue viennent ensuite filtrer le monde, ses tensions, leur trouver un écrin… Qu'est-ce qu'un écrivain que l'on aime si ce n'est ça, le filtre par lequel nous aimons passer pour reconnaître le monde, pour nous relier à lui ?[3]

In quest'ottica, infatti, il titolo scelto per l'intervista che lo vede protagonista nella raccolta di Gefen è proprio: *Toutes les grandes œuvres littéraires ont une portée politique*.

Scrittore, artista, giurista e attivista francese, Camille de Toledo, al secolo Alexis Mital, è autore di testi che, mescolando la saggistica, l'autobiografia e la *fiction*, si interrogano e interrogano il lettore sul mondo occidentale contemporaneo, mettendo in risalto relazioni spesso basate sulla violenza, lo sfruttamento e la sopraffazione dell'*anthropos* sulla Terra e i viventi che la abitano.

---

[1] Gefen A., *La littérature est une affaire politique*, éd. de L'Observatoire, Paris 2022.

[2] Ivi, pp. 78-79.

[3] Ivi, p. 79.

In questo suo indagare i rapporti di potere su cui le società capitalistiche si fondano, le problematiche ecologiche e le indagini intorno al trauma che ne scaturisce occupano uno spazio decisamente preponderante all'interno delle sue opere. Suo è il visionario progetto del Parlamento di Loira[4], sfociato nella pubblicazione del volume *Le Fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*[5], raccolta e racconto delle audizioni di un parlamento costituitosi per dar voce e scrittura alle rivendicazioni legittime di un elemento naturale, Loira appunto, intenzionalmente designato senza l'articolo determinativo in modo da farlo assurgere al ruolo di personaggio. Il volume si presenta come un vero e proprio oggetto inter e transmediale in quanto si muove attraverso diversi tipi di media – testo scritto, fotografie, disegni e stampe – ponendosi anche in una prospettiva *hors du livre*: la complessità e l'ampiezza del progetto, infatti, si realizzano e si compiono pienamente anche attraverso le registrazioni audio e video delle audizioni fruibili liberamente su alcuni siti istituzionali partner del progetto.

Questa ricchezza e complessità di scrittura e di lettura, come pure il *focus* sul trauma climatico e sulle sue ripercussioni sulla vita dell'autore, costituiscono l'ossatura e l'oggetto di indagine anche del penultimo testo pubblicato da de Toledo e che sarà al centro della nostra analisi: *Une histoire du vertige*[6]. Dopo aver illustrato la struttura e i meccanismi su cui il testo si fonda, metteremo in luce le dinamiche iconotestuali che esso mette in atto per dimostrare quanto la scrittura autobiografica e la lettura diventino per l'autore, come anche per i suoi lettori, strumenti efficaci sia per descrivere il trauma climatico attraverso la sensazione di 'vertigine', quell'inquietudine « de plus en plus forte qu'un nombre croissant de personnes développe en matière de crise de l'habitabilité de la Terre »[7]; sia per trasformarsi in veri e propri dispositivi 'terapeutici', espressione cioè di quelle scritture della *réparation* di cui nella recente lezione tenutasi al Collège de France

[4] Parlement de Loire | POLAU – pôle Arts & Urbanisme.

[5] de Toledo C., *Le Fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*, Manuella Éditions – Les liens qui libèrent, Paris 2021. Il libro è stato recentemente tradotto in italiano: *Il fiume che voleva scrivere*, trad. it. di S. Folin, Neri Pozza, Vicenza 2022.

[6] de Toledo C., *Une histoire du vertige*, Verdier, Paris 2023. D'ora in poi *HV* seguito dal numero della pagina.

[7] Lussault M., «Quand l'humain se met à trembler – sur *Une histoire du vertige* de Camille de Toledo», in *AOC*, 17/3/2023, https://aoc.media/critique/2023/03/16/quand-lhumain-se-met-a-trembler-sur-une-histoire-du-vertige-de-camille-de-toledo/.

il critico Alexandre Gefen[8] è tornato a parlare a otto anni dalla pubblicazione del suo saggio *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*[9]. La scrittura di de Toledo, e il pensiero che ne scaturisce, fanno parte a nostro avviso di quell'ecologia letteraria come strategia di sopravvivenza di cui parla Serenella Iovino[10], strumenti imprescindibili per vivere nel *monde abîmé* descritto da molti autori contemporanei e oggetto degli studi di Marielle Macé[11]. Ma possono anche essere espressione di quelle zone 'di sopravvivenza' di cui parla Carla De Benedetti, spazi cioè

> meno sorvegliat[i] di altr[i], dove l'immaginazione e la sensibilità umane bruciano con maggiore forza, dove […] si aprono maggiori varchi di libertà mentale, da cui passa anche ciò che non è 'regolare'. Spazi dove continuano a sorgere pensieri, intuizioni, modi di sentire, determinazioni e sogni che non sono stati normalizzati o resi omogenei a quelli dominanti nella cultura e nella società presente[12].

## 1. Un'opera pensante

È così che Michel Lussault, nell'introdurre la sua lettura di *Une histoire du vertige*, definisce la produzione di de Toledo:

> Une œuvre car il s'agit bien pour lui de créer des formes (littéraires, plastiques, scénographiques, visuelles etc.) ; pensante, car la visée principale n'est jamais la mise en exergue de ces formes pour elles-mêmes mais ce qu'elles permettent d'apporter à l'intelligence des réalités humaines et au premier chef à la tentative

---

[8] « La littérature est-elle une thérapie ? Les écritures de la réparation et du soin en question », Séminaire du 4/2/2025 dans le cadre du cours « Comment lire ? (suite) » de Marx W., https://www.youtube.com/watch?v=K5iB468DDPA&t=285s.

[9] Gefen A., *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Corti, Paris 2017.

[10] Iovino S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015.

[11] Macé M. (dir.), « Vivre dans un monde abîmé », in *Critique* 1, 2019, pp. 860-861. Nella stessa direzione vanno anche i recenti studi di Collot M., *Un nouveau sentiment de la nature* (Corti, Paris 2022) e *La face sensible de la Terre. Paysage et écologie*, Le Pommier, Paris 2024.

[12] De Benedetti C., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021, pp. 78-79.

> d'élucidation de la plus délicate des questions : non pas tant qu'est-ce qu'exister, mais comment ?[13]

Testi pertanto – o forse è meglio definirli oggetti considerato il loro carattere inter e transmediale – che vogliono aiutare a capire come vivere e abitare il nostro mondo, contribuendo così, attraverso delle prese di posizione 'politiche', a rispondere al quesito posto da Bruno Latour nel suo *Où atterrir ?*[14]

In un breve testo che l'autore pone all'interno del ricco apparato paratestuale che chiude il volume, de Toledo illustra la genesi di *Une histoire du vertige*: essa risale a settembre 2016 quando fu chiamato ad animare un ciclo di dieci letture-conferenze sul tema della vertigine alla Maison de la Poésie di Parigi[15]. Queste si prolungarono in un secondo ciclo conclusosi a giugno 2018. Successivamente il materiale è confluito in una tesi di dottorato[16] «autour du tournant écopoétique des études littéraires en réponse à la crise terrestre» (*HV* 201), per diventare infine il volume pubblicato da Verdier nel 2023.

Ma come si sviluppa il pensiero di de Toledo, come contribuisce con *Une histoire du vertige* alla costruzione di quest'opera che non solo pensa ma che è in grado di coinvolgere i suoi lettori invitandoli a fermarsi per riflettere e pensare nuovi modi, nuovi stili di abitare la Terra?

La modalità è quella del racconto che una sorta di contemporaneo aedo costruisce per invitare e introdurre nella diegesi il proprio lettore. O forse – considerato l'uso del 'tu' che contraddistingue la narrazione fin dalla prime righe, stratagemma che crea l'impressione di una conversazione – sarebbe meglio parlare del *lectaire* di Peter Szendy[17]: la fruizione di *Une histoire du vertige* sembra infatti completarsi solo con l'ascolto di tutte le voci convocate, compresa quella di un'eventuale lettura ad alta voce. Il *tutoiement* di cui de Toledo si serve convoca e trascina il lettore/

---

[13] Lussault M., « Quand l'humain se met à trembler… », cit.

[14] Latour B., *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris 2017.

[15] Le registrazioni degli incontri sono fruibili sul sito della Maison de la poésie: https://maisondelapoesieparis.com/.

[16] Il titolo della tesi di letteratura comparata sostenuta il 4/7/2019 presso l'Université Paris Diderot e diretta da Dominique Rabaté è «Histoire du vertige. De Cervantes à Sebald», https://hal.science/tel-03961056.

[17] Szendy P., « Lecteur ou lectaire ? », in *AOC*, 9/11/2022, https://aoc.media/analyse/2022/11/08/lecteur-ou-lectaire/; *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre numérique*, La Découverte, Paris 2022.

ascoltatore che, come il *lectaire* di Szendy, decifra, interpreta, fa esperienza e contribuisce attivamente a costruire significati nel suono come nella parola scritta. In quest'ottica possiamo pertanto affermare che la fruizione e la comprensione profonda del libro si completano ancora una volta in una prospettiva *hors du livre* e cioè attraverso l'ascolto delle letture-performance di de Toledo tutte rintracciabili in rete. Infatti, quando de Toledo parla dei suoi testi, quando li legge e dà loro voce, sembra realizzarsi una vera e propria «écriture en présence»[18], vale a dire una perfetta corrispondenza tra scritto e orale in grado di creare

> des moments de scénographie sonore d'une pensée lors desquels il nous entraîne dans des spirales narratives, qu'on retrouve dans ses livres marqués par ce mouvement, les interactions permanentes entre les espaces et les temps, entre le passé, le présent, le futur, entre les ici et les ailleurs, entre la personne et les autres, entre les humains et les non-humains, entre les vivants et les morts[19].

La narrazione è organizzata dunque attraverso un 'io' che invita un tu all'interno di una diegesi che altro non è che un'indagine autobiografica – una *enquête* appunto, termine molto caro al panorama della letteratura francese di questi ultimi anni[20] – sulla definizione e descrizione della sensazione di vertigine provata dall'autore. Attraverso continui richiami per verificare l'attenzione e la vigilanza dei suoi *lectaires*, de Toledo li trascina in un'esperienza collettiva di pensiero che si realizza attraverso la parola dell'autore filtrata e contaminata da quella di altri scrittori, artisti e opere che hanno fortemente segnato la sua formazione e ibridato la sua scrittura: Borges, Cervantes, Dürer, Faulkner, Freud, Greco, Glissant, Holbein, Melville, Turner, Pessoa, Picasso, Rolland, Sebald… fra molti altri, sono via via evocati anche attraverso immagini a supporto della propria riflessione. Il racconto diventa così una «narratologie potentielle [et] un terrain d'action»[21], un dispositivo cioè capace di modificare in profondità le modalità di scrittura e di fruizione del libro.

---

[18] Cfr. Idelon A., « Les 'écritures en présence' : la littérature comme art vivant », in *AOC*, 28/3/2025, https://aoc.media/opinion/2025/03/27/les-ecritures-en-presence-la-litterature-comme-art-vivant/.

[19] Lussault M., « Quand l'humain se met à trembler… », cit.

[20] Cfr. Demanze L., *Un nouvel âge de l'enquête*, Corti, Paris 2019.

[21] Marcandier C., *L'Écopoétique*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2025, p. 170. Per una prima definizione dell'ecopoetica segnaliamo anche: Romestaing A., Schoentjes



Fig. 1 Immagine della sovracopertina «Sculpture de Joe Smith et Jenny Smith» © Jenny Smith.

## 2. Vertigine di cosa? Vertigine perché? La *blessure*

> Écoute, le sol se dérobe, les mots dérapent ; partout, nos appuis s'érodent. Nous vivons 'au-dessus' du monde, dans des bulles d'histoires ; ce que nous voyons, au loin, depuis cette hauteur, c'est une Terre abîmée, épuisée. Nous entrons dans un temps vertigineux. Et moi, figure-toi, avec les livres qui m'ont accompagné, j'ai voulu saisir les formes de ce vertige. Comprendre cette guerre, ce combat, et cette blessure, entre les langages humains et les autres formes de la vie (*HV* Quarta di copertina).

Suoli che cedono, parole che sfuggono al controllo, punti di riferimento erosi: il panorama che si offre allo sguardo di chi, con gli occhi di de Toledo, contempla la Terra, deteriorata ed esausta, è disarmante e sconfortante e il sentimento di chi convive con questo trauma climatico è un misto di instabilità, precarietà, perdita d'equilibrio, disorientamento spaziale, nausea, in altre parole una sensazione di vertigine. La scultura di Joe e Jenny Smith[22] scelta quale immagine della sovracopertina veicola visivamente e fin dall'inizio questa emozione [Fig. 1].

P., Simon A., «Essor d'une conscience littéraire de l'environnement», in *Revue critique de fixxion française contemporaine* 11, 2015, http://journals.openedition.org/fixxion/8389.

[22] Joe e Jenny Smith, padre e figlia, sono entrambi scultori che lavorano l'ardesia e la pietra nel massimo rispetto della natura. Per maggiori informazioni: https://www.jo-

La descrizione di questa sensazione di spaesamento e di 'straniamento'[23] in realtà non è nuova nel percorso creativo di de Toledo. Essa appariva già in *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la tristesse européenne suivi de L'Utopie linguistique ou la pédagogie du vertige*. Il testo, pubblicato per le edizioni du Seuil nel 2009, rientra, come *Une histoire du vertige*, in quelle opere del nostro autore accomunate più che dall'autobiografia dall'*autopoïèse* di cui parla in *Thésée, sa vie nouvelle*[24], e che, riprendendo la definizione del neurobiologo Francisco Varela, de Toledo descrive come «la capacité d'un système vivant – un organisme – à produire la vie, à se régénérer et à réparer ce qui a été abîmé par des chocs, des traumas»[25].

In effetti, in un'altra intervista apparsa su *Diacritik* nel 2017, de Toledo definiva la vertigine come «une poétique des liens qui disparaissent, quand nous perdons ce à quoi nous tenons – des personnes, des terres, des pays, des métiers, des histoires, des langues»[26]. E in questo stato d'animo contraddistinto dalla perdita e dal disequilibrio, essa può rappresentare per l'autore un'opportunità, una strategia per prendere coscienza ed elaborare un lutto:

> [Le vertige] cherche à rétablir une vie possible, après la destruction, une vie dans le déséquilibre, le vacillement, l'inquiétude, le trouble. Il est, en ce sens, une réponse à tout ce qui autrement sature l'époque de réactions : la peur, la nostalgie, le regret, la déploration, sentiments qui nous portent à vouloir reconstruire les liens détruits *à l'identique*. Au contraire, le vertige est un deuil des liens donnés, il est un état transitoire, sans cesse en mouvement, entre des attaches détruites et de nouvelles attaches[27].

---

e-smith.co.uk/index.php, http://www.outofnature.org.uk/artists/joe_smith_2015?fbclid=IwY2xjawJQk_ZleHRuA2FlbQIxMAABHVleyuoIqLRvHP_qj2_-kYCBPo-BgKxj-GbuCYzo8U2P-M1GjJLjPyRIJ0w_aem_dTTHqLy5hJejg4tMgUdbzg.

[23] Scaffai N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, p. 12 & cap. 1.

[24] de Toledo C., *Thésée, sa vie nouvelle*, Éditions Points, Paris 2022.

[25] Faerber J., « Camille de Toledo, Entretiens, Les mains dans les poches », in *Diacritik*, 16/9/2022, https://diacritik.com/2022/09/16/les-mains-dans-les-poches-camille-de-toledo-thesee-sa-vie-nouvelle/.

[26] Faerber J., « Camille de Toledo : Le vertige, c'est apprivoiser une nouvelle disposition du monde où les liens sont sans cesse en mouvement », in *Diacritik*, 4/12/2017, https://diacritik.com/2017/12/04/camille-de-toledo-le-vertige-cest-apprivoiser-une-nouvelle-disposition-du-monde-ou-les-liens-sont-sans-cesse-en-mouvement/.

[27] *Ibidem*. Il corsivo è dell'originale.

Il lutto, il trauma, la ferita – la *blessure* – profonda che de Toledo descrive in *Une histoire du vertige* è conseguenza di quella sensazione di smarrimento e preoccupazione davanti all'indifferenza della società occidentale capitalista dell'antropocene rispetto all'imminente e probabile collasso e distruzione di Gaia[28]. L'epigrafe in tal senso è molto esplicita e riassume un vero e proprio programma: « Ce livre arpente le lieu d'une blessure entre nos vies narrées par les fictions, les langages, les codes humains, et le reste de la vie terrestre » (*HV* 7). Affresco del nostro tempo presente, della vertigine che si prova davanti alla constatazione della crisi ecologica, il libro parla di coloro che, malgrado la solastalgia[29] che li affligge, cercano strategie di sopravvivenza che insegnino a mantenere l'equilibrio e la rotta nonostante l'instabilità e la precarietà dell'epoca dell'antropocene.

Partendo dal racconto dello stato di rovina in cui versa la nostra casa comune, de Toledo, attraverso un dialogo costante tra la sua scrittura e gli (icono)testi di altri autori, descrive un territorio dolente e lesionato, e narra un'inquietudine, una ferita personale e collettiva che affligge una corposa massa critica contemporanea:

> Voilà le terrain que nous autres, les habitants du vingt et unième siècle avons à arpenter : des espaces, des territoires blessés, une Terre raturée, biffée comme un vieux manuscrit, couverte de nos écritures par des cartes que nous avons élaborées pour stabiliser nos demeures et qui ont été remises en cause (*HV* 43).

Il suolo su cui credevamo di poter vivere saldamente, quel sottile strato di Terra denominato 'zona critica'[30] su cui ad esempio si concentrano le performance teatrali di Bruno Latour e Frédérique Aït-Touati, trema sotto i colpi incessanti del cambiamento globale. E tutto accade sovente in un clima di indifferenza e derisione da parte di coloro che cercano di minimizzare una situazione ormai al collasso. Un atteggiamento che non fa che alimentare maggiormente la sensazione di malessere che assale coloro che, come de Toledo, constatano la forza geolo-

---

[28] Si veda in particolare il volume *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, La Découverte, Paris 2015, nel quale Latour B. riprende l'idea di Gaia, proposta da Lovelock J. negli anni Sessanta del secolo scorso.

[29] «Stato di angoscia che affligge chi ha subito una tragedia ambientale provocata dall'intervento maldestro dell'uomo sulla natura», *Enciclopedia Treccani*, *ad vocem*, www.treccani.it.

[30] La «zone critique» o Earth Critical Zone (ECZ) «comprende la zona fra la parte superiore della vegetazione fino alla falda acquifera», https://www.crisp.unina.it/earth-critical-zone-caratterizzazione-e-modellazione-per-la-gestione-sostenibile/. Si veda anche http://www.bruno-latour.fr/node/650.html.

gica dell'essere umano così devastante da rendere l'abitabilità della Terra sempre più difficile, se non impossibile: « Nous vivons au lieu de la blessure et nous cherchons à suturer cette entaille que nos existences – en tant que producteurs de fictions, de langages – ont causée » (*HV* 43).

## 3. L'intermedialità al servizio della 'traduzione'

Nel suo *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Estelle Zhong-Mengual definisce i pittori come Albert Bierstadt degli *intercesseurs* e dei *traducteurs*:

> Ce n'est pas grâce à une fidélité scientifique, mais bien grâce à [une] recomposition attentive et délicate du réel que ces peintres se font intercesseurs entre le monde du vivant et nous, partageant la signifiance insoupçonnée du vivant que leur œil a perçue et que leur main a traduite. Ils ouvrent ainsi pour nous un espace où tisser des relations au vivant qui reconnaissent et interrogent leurs manières propres d'habiter, d'être un point de vue et de valeur, d'appartenir comme nous au flux de l'histoire[31].

Tale definizione si addice perfettamente a scrittori come Camille de Toledo, nel cui pensiero e nella cui riflessione il concetto di traduzione occupa uno spazio importante e strettamente legato all'azione dell'*enquête*. Come si è detto, lungi dall'essere solo negativa, l'esperienza della vertigine può infatti aprire spazi per nuove strade, nuovi percorsi di passaggio – di traduzione appunto – verso altri stili di vita possibili. Il racconto d'inchiesta – categoria all'interno della quale ci sentiamo di poter inserire il volume di de Toledo – mettendosi in ascolto e traducendo le voci di Gaia, permette di costruire nuove storie in grado di fornire nuovi punti di riferimento. Come afferma Michel Lussault:

> Le détective à la Camille de Toledo est à la fois un archéologue et un pisteur en terrain inconnu, il cherche en profondeur et en surface des traces (traces additives et soustractives, comme le dirait Tim Ingold), il collecte l'hétérogène sans vouloir tout redresser, il juxtapose les images à la manière d'un Aby Warburg, il se place à l'écoute de ce qui est apparemment sans voix ni paroles, il apparie ce qui à première vue est dissemblable, il organise un nouveau monde de sens baroque,

[31] Zhong-Mengual E., *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Actes Sud, Arles 2021, pp. 176-177.

> au sens étymologique du terme, impur et il en cherche non pas la signification univoque, mais les innombrables univers sémiotiques qui s'y logent et qui pourraient s'en déployer[32].

Dal riconoscimento della pluralità significativa che l'indagine mette in luce – specchio della pluralità dei modi e degli stili di vita umani e non umani – scaturisce per Camille de Toledo l'appello alla *fiction* e alla sua capacità 'traduttiva'. Oggi più che mai infatti la letteratura è chiamata a mettersi al servizio della Storia e a tradurre appunto la complessità delle vite sulla Terra[33]. La forza traduttiva del racconto consente infatti il dialogo tra realtà eterogenee, permettendo all'*enquêteur* di tessere connessioni con tutte le alterità che compongono il mondo dei viventi. Tradurre per de Toledo significa accogliere la diversità delle lingue di Gaia, ascoltare i messaggi che gli ambienti e le realtà biologiche che coabitano con l'uomo sulla Terra inviano per dare loro voce e/o scrittura. In tal senso il legame con il progetto del Parlement de Loire e con il pensiero che lo sostiene appare evidente: ora come allora si tratta di accettare che degli esseri umani si rendano disponibili per diventare *intercesseurs*, intermediari e traduttori di altri viventi. In altre parole, occorre invitare *Sapiens narrans* – così de Toledo definisce l'essere umano in *Une histoire du vertige* – a prendere in considerazione altre prospettive, a « décentrer de la rationalité cartésienne au profit d'un cadre logique plus inclusif, de formes moins linéaires, de relations récursives »[34]; dislocare lo sguardo, quindi, per pensare come un albero o scrivere come un fiume[35].

E in questo processo 'traduttivo' il ruolo delle immagini e del loro dialogo con il testo appare cruciale. Non è un caso infatti se, all'interno del ricco apparato paratestuale, troviamo un documento ad esse dedicato: « Légendes et sources des images » (*HV* 197-198). Esso repertoria trenta immagini che si possono suddividere in tre categorie essenziali: « dessins de l'auteur »; fotografie o fotogrammi da film;

---

[32] Lussault M., « Quand l'humain se met à trembler… », cit.

[33] Sul potere e la capacità della letteratura di tradurre la complessità del mondo contemporaneo si veda Vásquez J.G., *La Traduction du monde*, Seuil, Paris 2025.

[34] Marcandier C., *L'Écopoétique*, cit., pp. 5-6.

[35] Il riferimento al pensiero di Aldo Leopold (*Pensare come una montagna. A sand county almanac*, Oxford University Press, Oxford 1968, trad. it. a cura di Roveda A., Piano B ed., Prato 2019) appare evidente. Esso infatti costituisce il sostrato del dibattito ecocritico ed ecopoetico che a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso si è sviluppato prima negli Stati Uniti e poi in Europa e all'interno del quale la riflessione di de Toledo si colloca.

riproduzioni di opere d'arte (quadri, stampe, incisioni di autori più o meno noti). Fin dalle prime pagine il volume si presenta quindi come un dispositivo intermediale, in cui le immagini riprodotte interagiscono, nutrono e contaminano il testo.

Come una sorta di diario visivo, disegni, fotografie e riproduzioni artistiche partecipano di un significativo dialogo iconotestuale, nel quale le immagini acquistano «un significato ulteriore, non limitato alla documentazione, all'attestazione di realtà, e la struttura del testo riproduce al livello macro-testuale i rapporti di co-implicazione delle istanze della scrittura e dell'immagine»[36]. Un'operazione di montaggio, che pone i due media in continua tensione e in un'interrelazione che se non contribuisce a generare un significato terzo, concorre comunque ad arricchire il messaggio veicolato al lettore.

*Une histoire du vertige* può quindi essere considerato a tutti gli effetti un dispositivo iconotestuale, un prodotto in cui il rapporto tra parole e immagini non si definisce solo in termini di influenza o dipendenza filologica. Esso infatti piuttosto si dispiega all'interno di un «ecosistema, […] una struttura complessa, aperta e reticolare di elementi, che dialogano […] e sono co-implicati in un continuo interscambio»[37]. Testo e immagini si alimentano a vicenda, aggiungendo qualcosa all'altro e 'aumentando' così il contenuto del messaggio da trasmettere. A tal proposito, in un'intervista apparsa su *En attendant Nadeau*, de Toledo affermava:

> Je cherche souvent à sortir du langage, à rendre les paroles, les pensées concrètes, matérielles. J'ai cet espoir que les livres deviennent autre chose que des écrits, des expériences incarnées. […] Dessins, photos, schémas, produisent différentes formes d'intensité et divers degrés de réflexivité. Les photos parfois accélèrent le texte, elles sont des ellipses documentaires; les schémas permettent de fixer des structures. Quant aux dessins, ils sont pour moi comme des pauses méditatives [et] un moyen enfantin de descendre dans la matière[38].

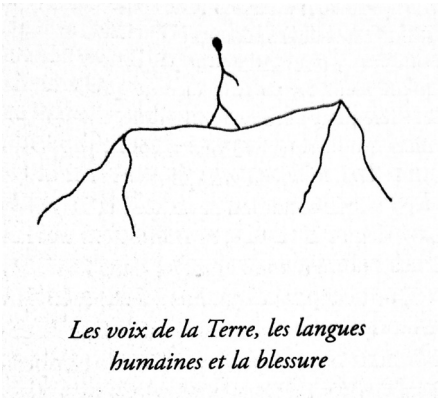
Riprendendo pertanto la classificazione, seppure fluida, che Giuseppe Carrara propone, potremmo definire il «rapporto informazionale fra la parola e l'im-

---

[36] Carrara G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020, p. 282.

[37] Brogi D., *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2018, p. 38.

[38] Persello W., «Entretien avec Camille de Toledo», *En Attendant Nadeau*, 27/5/2023, https://www.en-attendant-nadeau.fr/2023/05/27/entretien-toledo-vertige/.



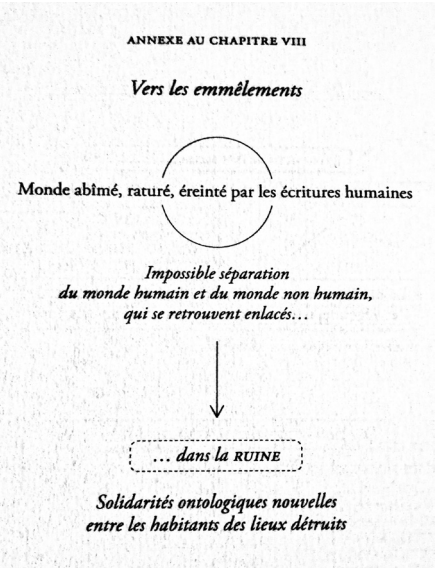




Fig. 2 Disegno dell'autore, «Sur un fil entre la vie et le langage», serie *Vertiges*, 2019 (*HV* 120).
Fig. 3 Allegato al capitolo VIII (*HV* 196).

magine»[39] in atto in *Une histoire du vertige* come 'Illustrazione' e 'Supplemento'. Della prima categoria, che prevede che «l'immagine [sia] usata per visualizzare quanto viene detto, p[ossa] aggiungere poche informazioni […]; non racconta[re] un'altra storia, […] ma semplicemente collabora[re] alla creazione»[40], fanno certamente parte i disegni dell'autore, categoria alla quale vanno aggiunti a nostro avviso anche gli otto schemi che accompagnano ogni capitolo e che sono raccolti in una rubrica denominata *Annexes* [Figg. 2-3].

Altre immagini appartengono invece alla categoria 'supplemento', in quanto «le informazioni veicolate dal testo scritto e quelle dell'immagine collaborano alla creazione di un significato ulteriore [in cui] la componente visuale aggiunge informazioni ed è fondamentale per l'interpretazione del testo»[41]. È il caso ad esempio della stampa del prospettografo di Albrecht Dürer usata da de Toledo quale metafora esemplificativa della frammentazione e dell'implosione dei punti di vista nonché della separazione che si produce tra un soggetto « qui voit, mesure, ordonne, et l'ensemble des objets dont il s'arroge le droit de définir les contours » (*HV* 108). A destra l'uomo del Rinascimento, sicuro dei suoi codici e delle sue unità di misura

[39] Carrara G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, cit., p. 70.
[40] *Ibidem*.
[41] Ivi, p. 71.



Fig. 4 Albrecht Dürer, stampa in *Underwysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt, in Linien, Ebnen und gantzen Corporen*, Nuremberg, 1538, f. 92*v* (*HV* 108).

osserva, calcola e soppesa gli 'oggetti' che si trovano a sinistra: la donna e « derrière elle, solidaires de sa réification, un paysage, des collines… la nature et ses formes [mais aussi] le vaste monde que les explorateurs croient découvrir [et] les humains attachés à ces terres lointaines » (*HV* 107-108) [Fig. 4].

Alla stessa tipologia appartengono le due immagini legate all'eruzione della montagna Pelée in Martinica nel 1902 (*HV* 86 e 93). Esse fungono infatti da 'supplemento' e supportano la riflessione di de Toledo intorno alla fallacità e precarietà delle nostre carte geografiche, instabili perché incapaci di fissare un legame duraturo con la Terra. Esse infatti evolvono e si succedono rapidamente, suscitando una vertigine della scrittura, che rivela l'obsolescenza dei vecchi sistemi di riferimento [Fig. 5-6].

> La Pelée, au début du vingtième siècle, a englouti la ville de Saint-Pierre. Sur cette image, elle se soulève, on la devine derrière l'explosion. On voit la mer, la rade au bas de la photo ; les cendres dont il faudra s'extraire pour revivre et penser. C'est une des rares photographies de l'éruption vue à l'instant où le volcan s'élance pour engloutir son monde. On est en 1902 et tu peux garder cette image à l'esprit comme un indice (*HV* 87).

Parafrasando il titolo di un romanzo di Michel Houellebecq[42] potremmo parlare della 'carte *versus* le territoire', di 'fantômes de cartes' (*HV* 93), rappresentazioni del mondo temporanee e inaffidabili la cui transitorietà provoca una sensazione di vertigine rivelando anche la piccolezza e la pochezza dei *Sapiens narrans* che le hanno disegnate:

[42] Houellebecq M., *La Carte et le territoire*, Flammarion, Paris 2010.

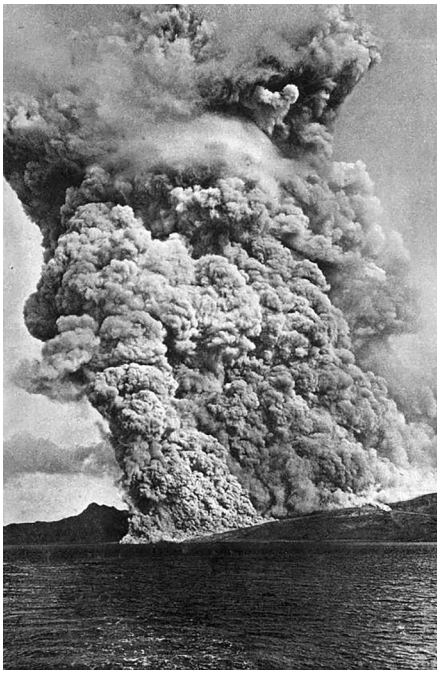


Fig. 5 Alfred Lacroix, « La nuée ardente du 16 décembre 1902 arrivant à la mer », fotografia in frontispizio di *La Montagne Pelée et ses éruptions*, Masson, Parigi 1904 (*HV* 86).

> Je crois te l'avoir dit : je tiens le *fait humain* – un fait de langage, d'encodage – comme un fait de déséquilibre: de vertige. Il cause, si tu veux, une séparation, une coupure avec la vie nue. Et c'est avec ce biais-là de notre histoire – la coupure, le déséquilibre – qu'il faut composer (*HV* 88).

A corollario della riflessione sulla forza intermediale del testo oggetto del nostro studio, ci sembra anche di poter affermare che tutte le immagini presenti possano essere federate sotto l'etichetta della «forma-atlante» di cui parla Michele Cometa, che «riduce al minimo la volontà autoriale e crea un campo di tensioni semantiche in cui il lettore può – se vuole – giocare un ruolo più determinante»[43]. Essa infatti «è significazione diffusa […] in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e […] multidirezionali»[44].

[43] Cometa M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M. e Coglitore R. (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 95.
[44] Ivi, p. 94.

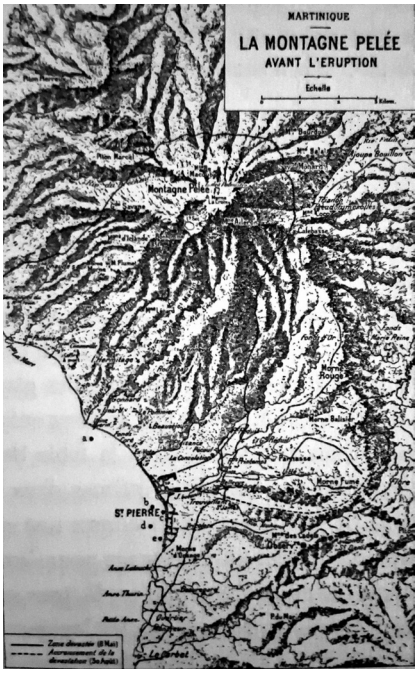



Fig. 6 « Carte de la région dévastée lors des paroxysmes », in *La Montagne Pelée et ses éruptions*, Masson, Parigi 1904, p. 223, fig. 87 (*HV* 93).

'Illustrazioni', 'supplementi' o 'forme-atlante': sicuramente l'intenzione è quella presente in ogni dispositivo intermediale prodotto dal sistema mediatico contemporaneo, creare cioè un dialogo tra i media coinvolti che rafforzi ulteriormente il ruolo e la presenza del lettore all'interno dell'universo diegetico.

## 4. *Sapiens narrans* e *Sapiens habitans*

Come Alexandre Gefen afferma nel suo *Réparer le monde*, la «culture du trauma»[45] è uno dei cardini essenziali dell'espressività artistica contemporanea. Essa risponde e corrisponde a quell'aspirazione terapeutica e quasi taumaturgica a cui la letteratura attuale si sente chiamata:

> Aussi difficile la narration du trauma soit-elle, elle demeure absolument essentielle à la guérison, même partielle, de la victime, […] puisque le récit du trauma aide la victime à exercer un contrôle plus grand sur ses souvenirs traumatiques et

[45] Gefen A., *Réparer le monde*, cit., p. 86.

> autres symptômes dérangeants, à mieux maîtriser son environnement et à rétablir son rapport avec l'humanité. Il permet aussi à la victime d'intégrer l'épisode dans sa vie (avant et après l'incident), et à devenir un sujet actif, au lieu d'être un objet passif de violence[46].

All'interno del panorama dell'*extrême contemporain* francese prende infatti sempre più corpo l'immagine dello scrittore come moderno cantastorie in grado di infondere quel senso di comunità che vede nella costituzione e nell'espressione del 'nous' la risposta 'politica' di cui alcuni collettivi artistici e letterari si fanno portavoce. Tra questi sicuramente figura quello costituitosi intorno al progetto «Démarche pour un parlement de Loire»[47] di cui de Toledo è il principale animatore e federatore e i cui assi portanti, come abbiamo visto, trovano ampia eco anche in *Une histoire du vertige*. Un 'noi' promotore di nuovi stili di vita, di nuovi modi di abitare Gaia ed espressione di una nuova forma di realismo, un «multirealismo»[48], per riprendere Bruno Latour, che traduce «cette attention de la littérature à toutes les manières d'exister […], à une confiance renouvelée dans les pouvoirs étendus de la représentation littéraire»[49]. Scritture e letture dell'oggi « [qui] s'incarnent et [expriment] une nouvelle phase de démocratisation de la littérature » [50].

E tornando all'intervista raccolta da Gefen che ha aperto la nostra riflessione, non possiamo non sottolineare che de Toledo, alla domanda «Avez-vous nostalgie de la littérature engagée?» risponda:

> Je ne reconnais pas ce terme de *littérature engagée* appliquée à une seule époque plus ou moins héroïsée. S'engager dans la langue, c'est agir sur les codes. Or les codes nous gouvernent. *Encoder* autrement le monde n'est jamais une opération

---

[46] Havercroft B., « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », in Sennhauser A. (a cura di), « Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle », in *Les cahiers du CERACC* 5, 2012, p. 24.

[47] https://polau.org/parlement-de-loire/les-actions-fondatrices/demarche-du-parlement-de-loire.

[48] Latour B., « Sur un livre d'Etienne Souriau : *Les Différents modes d'existence* » [2006], in Courtois L'Heureux F. – Wiame A. (a cura di), *Étienne Souriau: une ontologie de l'instauration*, Vrin, Paris 2015, p. 6, http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf. Citato da Gefen A., *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Corti, Paris 2021, p. 143.

[49] Gefen A., *L'idée de littérature*, cit., p. 143.

[50] Ivi, p. 233.

> neutre. […] On n'est là jamais loin d'une tentative de […] réparation, et/ou de transformation des formes de l'habitation. […] Aujourd'hui, face à un monde abîmé, que nos encodages juridiques, économiques, politiques détruisent, il importe de reprendre au fondement même du langage: *la littérature*, *c'est agir sur les codes, sur les fictions, les représentations* et, à ce titre, c'est un travail de soutier, pour changer les encodages du monde[51].

Nel suo voler comprendere e illustrare la condizione 'vertiginosa' in cui vive *Sapiens narrans* – «un être qui croit plus aux récits qu'il tisse qu'aux épreuves de son corps et du monde» (*HV* 13), – l'autore non poteva che partire quindi dalla lingua, dai suoi codici e dalla loro capacità traduttiva. La necessità di narrare è infatti specifica dell'uomo i cui modi di esistenza non possono non passare attraverso costruzioni narrative. Tuttavia, nella riflessione di Camille de Toledo questa pulsione diegetica diventa qualcosa di più di una semplice capacità di raccontare storie perchè *Sapiens narrans* è anche *Sapiens habitans*: narrare, ma anche abitare, organizzare il proprio spazio e tempo di vita diventano attività parallele che garantiscono la vivibilità e la sostenibilità. Abitare significa infatti definire e regolare il rapporto con sé stessi, con gli altri, con i luoghi, con gli eventi e con il non umano con cui entriamo in contatto. Abitando, *Sapiens narrans/habitans* si assume una grande responsabilità e si obbliga a prendere in considerazione i modi e gli stili di vita non solo degli altri esseri umani, ma di tutti i viventi e non viventi che coabitano con lui su Gaia. E tutto questo passa necessariamente attraverso codifiche, racconti e *fictions* che narrano e orientano gli stili di vita, siano essi individuali o collettivi, locali o globali. Tuttavia de Toledo sottolinea quanto la dimensione narrativa creata dalla modernità occidentale abbia sostanzialmente allontanato *Sapiens narrans/habitans* dalla Terra al punto da avergli fatto dimenticare l'interconnessione e l'interdipendenza tra tutte le forme di vita che abitano Gaia: «*Sapiens narrans* […] est devenu cette fiction – un sujet affranchi – posée à côté, contre, au-dessus du monde, mais il a oublié ce qui le lie au reste» (*HV* 122). Ed è proprio questo «oubli de la Terre» – titolo d'altronde scelto per il primo capitolo di *Une histoire du vertige* – che provoca quella sensazione di vertigine sperimentata dall'autore e che il libro intende esplorare nella convinzione che prenderne coscienza attraverso la sua narrazione possa rappresentare un rimedio, una 'terapia' per sopravvivere e, forse, salvarci dall'estinzione[52].

---

[51] de Toledo C., «Toutes les grandes œuvres littéraires ont une portée politique», in Gefen A., *La littérature est une affaire politique*, cit., p. 68-70. I corsivi sono dell'originale.

[52] Cfr. De Benedetti C., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit.

## 5. Scritture della riparazione, della resistenza e per la sopravvivenza

Se l'epoca dell'antropocene produce territori *abîmés* che generano malessere in chi di questa rovina ha coscienza, esplorare questi paesaggi, dare loro voce e forma alla 'vertigine' che ci affligge è ciò che permette agli *écrivains-enquêteurs* quale è de Toledo di «[é]crire avec les vivants»[53]. Prendiamo a prestito il titolo di una raccolta di saggi recentemente pubblicata perché emblematico del pensiero che anima il progetto di de Toledo. *Une histoire du vertige* si basa infatti sulla medesima constatazione che sostiene il progetto del Parlement de Loire, la consapevolezza cioè dei legami solidaristici che la letteratura, in quanto partecipe «des paysages, des demeures, des lieux, des gestes»[54], deve intrattenere con tutti i viventi. Attenta alle diverse forme di vita, essa deve contribuire a formare e rafforzare la nostra coscienza di essere «terrestres au milieu des terrestres»[55], sfumando i contorni e sgretolando gradualmente la frontiera tra umano e non umano. La letteratura pertanto come «strategia di sopravvivenza»[56] che, in quanto parte di uno stesso disegno evolutivo, permetta ai suoi lettori di «apprendre à voir [par le biais du] point de vue du vivant»[57], aiutandoli a prendere coscienza delle tensioni ecologiche del presente per farsene carico, denunciarle e trovare delle soluzioni. La letteratura allora come «etica applicata»[58] in grado di veicolare un nuovo umanesimo non antropocentrico[59] con una ben precisa

> funzione regolativa: essa deve fare, sempre e in ogni circostanza, *come se* la sua parola, le sue domande, le sue conclusioni potessero cambiare le sorti dell'umanità. È in quel kantiano 'come se' che si dischiude l'idea della cultura come strategia etica di sopravvivenza; è lì che si apre tutta la forza dell'immaginazione costruttiva che ci porta a cercare nuove vie, a riconoscere nuovi

[53] Camelin C. (a cura di), *Écrire avec les vivants*, Hermann, Paris 2022.

[54] Merleau-Ponty M., *Résumés des cours sur Claude Simon*, Gallimard, Paris 1968, p. 40.

[55] Latour B., *Où atterrir?*, cit., p. 111.

[56] Iovino S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit.

[57] Zhong Mengual E., *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, cit.

[58] Iovino S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 65.

[59] Cfr. ivi, pp. 69 ss.

> valori, a sostenere che, se solo ci fermiamo a pensarlo e a *coltivarlo*, un altro paesaggio è possibile[60].

E in questa rinnovata responsabilità attribuita alla letteratura, essa può configurarsi come una strategia in grado di salvarci dall'estinzione[61] e di aiutarci a superare le sfide poste in essere dalla crisi ecologica; una letteratura che dica e traduca l'esperienza del mondo, suggerisca stili di vita[62] e nuovi modi di vivere Gaia.

In linea con la nuova antropologia della natura che invita a sottrarsi allo sguardo antropocentrico, de Toledo chiama il suo lettore a dislocare e a decentrare il proprio punto di vista, a intraprendere quella *révolution mentale* descritta dall'etnologo Philippe Descola[63], rivoluzione che consente di pensare persino il non vivente come un soggetto di alterità a pieno titolo. Di fronte allo sgretolamento e al collasso degli ecosistemi, reinventare e ripensare modi e stili di vita che consentano di «faire avec [et] renouer avec les vivants»[64] è diventata ormai un'urgenza inderogabile alla quale la letteratura non può non prestare la voce. Essa deve infatti farsi espressione di veri e propri «contre-récits non simplistes»[65], racconti che si ancorano sia nel vissuto personale sia nelle storie e nelle culture locali e che descrivono e auspicano un mondo 'abitabile' per tutti, non solo per *sapiens*, un mondo quindi che non piega tutti i viventi alla stessa lingua, ai medesimi valori, alle stesse regole di calcolo e di gioco. Pertanto il lavoro che Camille de Toledo sta portando avanti con i suoi testi, con la sua ricerca e con la riflessione anche autobiografica che ne scaturisce possono rientrare a pieno titolo in quelle storie di resistenza di cui parla Serenella Iovino[66], esperienze e gesti che

---

[60] Ivi, p. 72. Il corsivo è dell'originale.

[61] Cfr. Benedetti C., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit.

[62] Cfr. Macé M., *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris 2016.

[63] Descola P., Pignocchi A., *Ethnographies des mondes à venir*, Seuil, Paris 2022.

[64] Cfr. Citton Y., *Faire avec. Conflits, coalitions, contagions*, Les Liens qui Libèrent, Paris 2021; Camelin C., Larrère R., Romestaing A. (a cura di), *Faire avec le sauvage – Renouer avec les vivants. Entre sciences et littérature*, HDiffusion, Josse 2025.

[65] Duperrex M., Dutrait C., « L'écologie commence en ville », in *Libération*, 04/10/2013, https://www.liberation.fr/evenements-libe/2013/10/04/l-ecologie-commence-en-ville_936817/.

[66] Cfr. Iovino S., *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, il Saggiatore, Milano 2022.

tentano di raccontare Gaia come una sintesi di corpi, di vite, di storie di comunità e di luoghi, come un 'noi' che, consapevole del rischio globale[67] che stiamo correndo, tenta con tutti i mezzi di contribuire allo smantellamento della logica dell'era degli scarti – il Wasteocene[68] di cui parla Marco Armiero – nella quale con maggiori o minori responsabilità ci troviamo a vivere.

Percepire Gaia, entrare in empatia con essa, riscoprire il «tissage du vivant»[69]: questa la grande responsabilità che de Toledo attribuisce alla letteratura, la quale grazie alla sua efficacia immaginifica e creativa, può ottenere risultati che la sola divulgazione scientifica non può raggiungere. Ai lettori il compito altrettanto importante di cogliere e di vivere questa lettura 'vertiginosa', « plus corporelle, plus physiologique de nos habitats narratifs »[70], che Camille de Toledo propone in *Une histoire du vertige*.

## Bibliografia

ARMIERO M., *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Einaudi, Torino 2021.

BROGI D., *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2018.

CAMELIN C. (a cura di), *Écrire avec les vivants*, Hermann, Paris 2022.

CAMELIN C., LARRÈRE R., ROMESTAING A. (a cura di), *Faire avec le sauvage – Renouer avec les vivants. Entre sciences et littérature*, HDiffusion, Josse 2025.

CARRARA G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

---

[67] A questo proposito pensiamo ai lavori in corso all'interno del PRIN 2022 «Declinazioni del rischio: per un'archeologia degli immaginari estetico-letterari dal Novecento alla contemporaneità nella letteratura di lingua francese», Università di Torino, Bergamo e Napoli, https://www.declinaisonsdurisque.unito.it/accueil.

[68] Armiero M., *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Einaudi, Torino 2021.

[69] Vago D., *Le tissage du vivant. Écrire l'empathie avec la nature (Pergaud, Colette, Genevoix, Giono)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon 2023.

[70] « Camille de Toledo : 'Nous tombons des hauteurs de la vie narrée. Et nous cherchons d'autres appuis, pour reprendre pied ' (*Une histoire du vertige*)», Entretien avec J. Faerber, in *Diacritik*, 16/10/2023, https://diacritik.com/2023/01/16/camille-de-toledo-nous-tombons-des-hauteurs-de-la-vie-narree-et-nous-cherchons-dautres-appuis-pour-reprendre-pied-une-histoire-du-vertige/.

CITTON Y., *Faire avec. Conflits, coalitions, contagions*, Les Liens qui Libèrent, Paris 2021.

COLLOT M., *Un nouveau sentiment de la nature*, Corti, Paris 2022.

COLLOT M., *La face sensible de la Terre. Paysage et écologie*, Le Pommier, Paris 2024.

COMETA M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M., Coglitore R. (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.

DE BENEDETTI C., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino, 2021.

DEMANZE L., *Un nouvel âge de l'enquête*, Corti, Paris, 2019.

DESCOLA P., PIGNOCCHI A., *Ethnographies des mondes à venir*, Seuil, Paris 2022.

DE TOLEDO C., *Le Fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*, Manuella Editions – Les liens qui libèrent, Paris 2021, trad. it. Folin S., *Il fiume che voleva scrivere*, Neri Pozza, Vicenza 2022.

DE TOLEDO C., *Thésée, sa vie nouvelle*, éditions Points, Paris 2022.

DE TOLEDO C., *Une histoire du vertige*, Verdier, Paris 2023.

DUPERREX M., DUTRAIT C., « L'écologie commence en ville », in *Libération*, 04/10/2013, https://www.liberation.fr/evenements-libe/2013/10/04/l-ecologie-commence-en-ville_936817/.

FAERBER J., « Camille de Toledo, Entretiens, Les mains dans les poches », in *Diacritik*, 16/9/2022, https://diacritik.com/2022/09/16/les-mains-dans-les-poches-camille-de-toledo-thesee-sa-vie-nouvelle/.

FAERBER J., « Camille de Toledo : 'Nous tombons des hauteurs de la vie narrée. Et nous cherchons d'autres appuis, pour reprendre pied' (*Une histoire du vertige*) », in *Diacritik*, 16/1/2023, https://diacritik.com/2023/01/16/camille-de-toledo-nous-tombons-des-hauteurs-de-la-vie-narree-et-nous-cherchons-dautres-appuis-pour-reprendre-pied-une-histoire-du-vertige/.

GEFEN A., *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Corti, Paris 2021.

GEFEN A., *La littérature est une affaire politique*, éd. de L'Observatoire, Paris 2022.

HAVERCROFT B., « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », in SENNHAUSER A. (a cura di), « Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle », in *Les cahiers du CERACC*, 5, 2012.

HOUELLEBECQ M., *La Carte et le territoire*, Flammarion, Paris 2010.

IDELON A., « Les ‘écritures en présence’ : la littérature comme art vivant », in *AOC*, 28/3/2025, https://aoc.media/opinion/2025/03/27/les-ecritures-en-presence-la-litterature-comme-art-vivant/.

IOVINO S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015.

IOVINO S., *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, il Saggiatore, Milano 2022.

LATOUR B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, La Découverte, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», Paris 2015.

LATOUR B., *Où atterrir ? Comment s’orienter en politique*, La Découverte, Paris 2017.

LATOUR B., « Sur un livre d’Etienne Souriau : *Les Différents modes d’existence* » [2006], in Courtois L’Heureux F., Wiame A. (a cura di), *Étienne Souriau : une ontologie de l’instauration*, Vrin, Paris 2015, http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf.

LEOPOLD A., *Pensare come una montagna. A sand county almanac*, Oxford University Press, Oxford 1968, trad. it. a cura di Roveda A., Piano B ed., Prato 2019.

LUSSAULT M., « Quand l’humain se met à trembler – sur *Une histoire du vertige* de Camille de Toledo », in *AOC*, 17/3/2023, https://aoc.media/critique/2023/03/16/quand-lhumain-se-met-a-trembler-sur-une-histoire-du-vertige-de-camille-de-toledo/.

MACÉ M., *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris 2016.

MACÉ M. (dir.), « Vivre dans un monde abîmé », in *Critique* 1, 2019, pp. 860-861.

MARCANDIER C., *L’Écopoétique*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2025.

MERLEAU-PONTY M., *Résumés des cours sur Claude Simon*, Gallimard, Paris 1968.

PERSELLO W., « Entretien avec Camille de Toledo », in *En Attendant Nadeau*, 27/5/2023, https://www.en-attendant-nadeau.fr/2023/05/27/entretien-toledo-vertige/.

ROMESTAING A., SCHOENTJES P., SIMON A., « Essor d’une conscience littéraire de l’environnement », in *Revue critique de fixxion française contemporaine* 11, 2015, http://journals.openedition.org/fixxion/8389.

SCAFFAI N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa,* Carocci, Roma 2017.

SZENDY P., « Lecteur ou lectaire ? », in *AOC*, 9/11/2022, https://aoc.media/analyse/2022/11/08/lecteur-ou-lectaire/.

SZENDY P., *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre numérique*, La Découverte, Paris 2022.

VAGO D., *Le tissage du vivant. Écrire l'empathie avec la nature (Pergaud, Colette, Genevoix, Giono)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon 2023.

VÁSQUEZ J.G., *La Traduction du monde*, Seuil, Paris 2025.

ZHONG-MENGUAL E., *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Actes Sud, Paris 2021.

# Snapshots by proxy. Witnesses and Scriptors of Forgotten Genocides in the Twenty-First Century French–Language Fiction[1]

*Silvia Riva*

## Introduction

This article analyses the changing structures of the contemporary texts dealing with trauma. What is the place of the witness and the author in these narratives? What role does the reader play? Can we talk about memory migrating outside the text through affective testimony, making the reader a participant as equally important as the author? And what about the authors? Do they enjoy being back into the spotlight? Finally, how do these texts use the photographs in their covers?

I will try to show in a corpus of four contemporary texts written in French the disappearance of the eyewitness in favour of the second-hand witness, even when it is the author of the narrative himself/herself (see the case of G. Faye). This shift stems not only from memory's migration from the 'centre of the world' to the planetary periphery – a reflection of these writers' own transnational or cross-cultural identities – but also from its journey from the material book to the virtual social network (as in shared media archives like photos and documentaries). Furthermore, these works themselves attest to the central role of visual culture and intermediality in today's society.

---

[1] The corpus of texts analysed in this paper is also examined in my *Antichambres de camps et répétitions générales: le renouveau de la mémoire des génocides dans l'extrême contemporain* (*Camp Antechambers and Dress Rehearsals: the Renewal of the Memory of Genocides in the Extreme Contemporary Fiction*), in the journal *Ponts/Ponti* 22, 2022, pp. 13-37. The French article focuses mainly on narratological aspects, particularly the recurrence of themes, auto-fictional narrative instances, and heterotopic places. The present article deals with instances of mnemonic migration and the changing status of both the witness and the author in this genocide fiction due to the use of shared media archives (photos and documentaries).

## 1. Some preliminary remarks about territoriality

Since the 1920s, and particularly following the close of what Wieviorka (1998) calls the *Age of the Witness*, a powerful testimonial function has re-emerged in literature. This trend is especially evident in works that address historical events scarcely known to the general public. Recalled most often through semi-autobiographical strategies, these narratives develop an affective and intimate quality. They play on the «waning of territoriality» (Maier, p. 816) to connect places and stories distant in time and space, causing questions of authorship and speech – both personal and collective– to re-emerge overwhelmingly. This process often tends to «affiliative» (Hirsch, p. 36) forms of postmemory, thereby extending and giving contemporary relevance to concepts such as «mnemonic migration» (Erll and Rigney, 2009) and transcultural transmission.

The following analysis explores this landscape by examining a corpus of four novels written in French (2015-2021), their paratexts – such as cover photos and, in one case, a documentary – their ekphrastically evoked archives, and their public reception.

Focusing on genocidal and criminal mass events of the last century, these works render history through an autobiographical lens. This strategy transcends mere representations and functions as the primary vector for a predominant model of recollection – dominant in contemporary French and Francophone literatures – that is grounded in the concept of «affective witnessing» (Richardson and Schankweiler, p. 236), which moves beyond the transmission of factual evidence to engage the reader's empathetic and sensory faculties. This dynamic finds a powerful parallel in Robert Harvey's notion of the reader as a 'witness by proxy', where reading is conceived as an act of empathetic imagination, a process in which the imagination is «at least as important for our potential for witnessing as reason» (Witnesses, p. x).

The nature of the photographs used on the front covers of the books of our corpus renews an intergenerational «photo-autobiographical pact» (Coglitore, p. 68), emblematic of a global and globalized History. As historian Charles S. Maier observed, «As territory loses its role as a resource for political action, it reappears as a sort of elegiac enclave, transmuted from the site of policy contention to a landscape of memory» (Maier, p. 829). This essay shows how affective witnessing operates as the central mechanism through which collective historical trauma is migrated into the realm of contemporary reader experience, making the past palpably present.

## 2. Forgotten genocides, global History, and epistemic justice

Many historians, writers, philosophers, and intellectuals have developed «narratives of moral atrocity for the twentieth century» (Maier, p. 812). In recent years, other scholars have underlined the importance of placing such considerations not only within a historical or philosophical framework but also a social and communicative one, in order to restore the scope of the speech of 'non–integral' witnesses (i.e., those who have not personally experienced the events, according to Giorgio Agamben's definition; Agamben, 1998; 1999)[2]. These scholars insist, above all, on ethics as a *subjective* practice and process, not only an empirical or metaphysical weapon, but also a conceptual and technical support to enable individuals to «become other than who they were» (Givoni, pp. 126-127)[3]. If ethics is also viewed as a subjective process, then historical knowledge conveyed through fiction may be able to create connections to other narratives in readers' minds; this, in turn, may give rise to a world that we can heal[4], by becoming other than who we are.

The authors of the four novels that comprise the corpus I examine are all, in various ways, shaped by mobility and cross-cultural positioning (French-Burundian, French-Russian, Swiss-Gabonese). In the fourth case, personal events tie the French writer to Africa and, more specifically, Namibia. It is not surprising that the non-Eurocentric stance of these writers (from the point of view of their migrant status, in the first person or by family proximity) leads them to consider historical facts overlooked by hegemonic, 'real' History and addressing a wider audience than that of hexagonal France.

---

[2] Starting from the Foucauldian concept of 'biopolitics', Agamben contributed to highlighting the role of the body (*zoé*, i.e., bare life) of the «integral witness», the «submerged», the «Muselmann» (Agamben 2000: 13, 85), that is the dead–alive body wandering in the fields, without past or present, having reached the solstice of their humanity.

[3] As Michal Givoni recalls – referring to Foucault's interpretation of the ethics of the Ancients: «Ethics […] was not the practical path that individuals would follow to discover their true and authentic self but, rather, the conceptual and technical support on which they relied – and which, in turn, they would refine, elaborate, and modify – in their methodical attempts to *become other than who they were*» (Foucault, 1997a, 262, 271; cit. Givoni 2014, pp. 126–127; my emphasis).

[4] See the book by Gefen A. on the idea of fixing the world through literature: *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, Paris 2017.

In particular, these novels focus on: the aftermath of the 1994 Rwandan genocide in neighbouring Burundi (*Petit Pays*, 2016; Engl. tr. *Small Country*, 2018 by Gaël Faye); the 1915 extermination of the Armenians and its legacy within the diaspora community in the 1970s Soviet Union (*L'ami arménien* 2021; Engl. tr. *My Armenian friend* 2023, by Andreï Makine); the discovery on the internet of a document attesting to the involvement of a relative of the writer in the genocidal events that took place in Namibia between 1904 and 1908 (*Blue Book. Récit* by Élise Fontenaille N'Diaye, 2015). Finally, Bessora's 2021 novel, *Les Orphelins*, draws on real events that the author chanced upon in a television documentary, that detailed the story of Aryan orphan children sent to South Africa just after the end of World War II to 'reinforce' the white 'race'. The analysis of this last case, which also takes its cue from real facts little known to most people, is interesting because it offers a counter-example of how memories are translated into new local communities of remembering.

In this body of texts, which rely not only on the intertwining of literature and other media but also on the «heterogeneous material that conveys a more or less radical 'semiotic rupture' within itself»[5] (Baetens and Sánchez-Mesa Martínez, p. 292), intermediality is a narrative prerequisite. Moreover, their intermedial interactions make us reflect on the easy access to countless archives that allows some writers to rethink Global History (McNeill), connecting, and thereby revealing some ties that unite all the readers to invisible or less visible communities[6]. These little-known and, in some cases, personal stories triggered by scraps

[5] «[…] transmedia storytelling, with a dominant cognitive concept of narrative as ontological nucleus of postmodern subjectivity, conveys a perspective that, even when it is rooted in an expanded version of narratology (Ryan 2004, 2006) and semiotics (Scolari 2009), finally tends to be oriented to describe the production dynamics of branded content and businesses' opportunities in a convergent culture (Jenkins 2003, 2006, Long 2007, Scolari 2009, Pratten 2011) where that subject basically becomes a *proactive* consumer of 'transmedial fictional worlds' (Saint Gelais 2005; Jenkins 2003; Ryan 2006; Klastrup and Tosca 2004). On the other hand, we found a differential or dialogical theoretical and critical gaze that we called *intermedial*, more sensitive to friction, anachronisms and conflict at the inter- and intramedial levels, more attentive to the specificities of each media and cultural practice and to their discursive dimension, and consequently, more capable of avoiding the reduction of cultural and artistic experience to abstractness and plain consuming pleasure (Van Looy and Baetens 2003, Sánchez-Mesa, 2011, 2012, Pérez Latorre 2012)» (Baetens and Sánchez-Mesa Martínez, footnote No. 7, p. 291).

[6] See the founding theory presented by Maurice Halbwachs in *La Mémoire collective*, Gerard Namer, Paris 1950.

of memories, letters, and photographs, but also from official forms of History (like grey literature or reports or government documents, as is the case for the *Blue Book*) and video documentaries, redefine, rework and modify the mainstream narrative of Europe as the 'centre of the world'.

As far as territorial History is concerned, these events have waited decades, sometimes more than a century for some countries, to be morally accountable and offer financial compensation for their past wrongdoings. By a remarkable coincidence, three out of four facts related to the novels in our corpus were brought to light in the public eye in 2021 through government statements (respectively by France, Germany, and the Vatican)[7]. All these countries aimed at restoring historical, transitional (Teitel 2000), and also epistemic justice[8]. The so-called *Politics of Regret* (Olick, p. 140) puts in place a retrospective, collective responsibility. What is surprising is the tardiness and also the coincidence of official declarations of responsibility by former colonial powers within a handful of months in the same year. Just as surprising is the fact that literary works written in French and aimed at keeping the memory of these events alive have been published in less than a decade by prestigious and influential French editors (two by Grasset, the others by the types of Calmann-Lévy and JC Lattès).

A quick look at contemporary fiction on a global scale highlights further coincidences. While the focus on the Armenian massacre that began in the Spring of 1915 has never waned in world literature, publications about it have increased in recent years [9]. Regarding the written representation of the extermination of

[7] France, which played a significant geopolitical role in not curbing the massacre in Rwanda in 1994, recognized in May 2021 its responsibility in the Rwandan genocide on the occasion of the visit of President Macron to the capital Kigali (Elysée). Again in 2021, the Vatican commemorated the 106th anniversary of the Armenian massacre by calling it a genocide (Cernuzio). As for the Herero and Nama peoples' extermination, Germany, which exercised its protectorate over so-called South West Africa (modern-day Namibia), enslaving in labour camps and then killing over two−thirds of the natives, officially asked for Namibia's forgiveness by setting up a compensation fund of 1.1 billion euros (*Deutsche Welle*, 2021).

[8] By epistemic justice, we mean the «collective responsibility towards […] the equal participation, the equal consideration and the equal respect of subjectivities and their relations» (Casalini 2016, 129; my translation).

[9] On the subject of the Armenian genocide, Jerry Burger's novel *The Shadows of 1915* (Golden Antelope Press) was released in 2019 in the United States. This novel «centers on the tension between family and cultural loyalty and the justice system. It is one of just a handful of fiction books written in English about the Armenian Genocide» (Seidman 2019) but it is outside the framework of *memoirs*. These include, again in the U.S., the 2010 novel *The*

the native peoples of Namibia, there's been renewed narrative interest in this topic recently, both in Germany and worldwide, and Lauri Kubuitsile's novel *The Scattering*, published in 2016, might possibly become a film[10]. As for the events in Rwanda, a survey of the available literature in English and other major languages reveals a significant paucity of fictional narratives compared to the abundance of political and legal analyses. This notable scarcity in global fiction[11], contrasted

*Gendarme*, written by Mark Mustian, and 2012's *The Sandcastle Girls*, written by best−selling author Chris Bohjalian. Elif Shafak's novel *The Bastard of Istanbul* (2006), written in English by the award-winning Anglo-Turkish author, was first released in Turkey. In 2004, the writer of Armenian origin Antonia Arslan published in Italy her novel *La masseria delle allodole* (translated into English in 2007 as *The Skylark Farm*), which is based in part on family memoirs. In Romanian, Varujan Vosganian, of Armenian origin, wrote *The Book of Whispers*, which was translated into over 20 languages and in English in 2009, then re-published at Yale in 2015. As for the fiction written in German, we must go back to 1933, with the world-famous book *The Forty Days of Musa Dagh* (*Die vierzig Tage des Musa Dagh*) written by the Austrian−Czech writer Franz Werfel, «arguably the most popular book in the Warsaw Ghetto» (Friedspberg, 2015). The most recent novel published in Germany by Edgar Hilsenrath dates back to 1989 and is titled *Das Märchen vom letzten Gedanken* (tr. *The Story of the Last Thought*).

[10] See Sarala Krishnamurthy and Helen Vale (eds), *Writing Namibia: Literature in Transition*, University of Namibia Press, 2018. Concerning the genocide of the Herero and Nama, a historical novel by Uwe Timm was published in Germany in 1978, mixing documents and narrative. Its title is *Morenga*, after Jakob Morenga, the great leader of the Nama people nicknamed 'the African Napoleon'. See also Gerhard Seyfried's novel *Herero* (Frankfurt am Main; Berlin: Eichborn, 2003). The recognition of responsibility for the African massacre has given way to some theatrical pieces on the theme in Germany *Herero_Nama – A History of Violence* by Nuran David Calis (2019) and *Hereroland* by David Ndjavera and Gernot Grünewald (2020). In 2017, in the United States, Mari Serebrov published the novel based on documented facts *Mama Namibia*. The same year saw the release of *The Lie of the Land* by British writer Jaspar David Utley. Based in Botswana, Lauri Kubuitsile published in 2016 the novel *The Scattering*, whose rights were bought in February 2021 by the international film production company Mycroft Berlin to turn it into a movie, that has not yet entered production at the time of this article's writing. («The Scattering: Producers Pick Up Film Rights For Lauri Kubuitsile's Award-Winning Novel On The Herero Genocide», *NamibInsider*, https://www.namibiana.de/namibia-information/literaturauszuege/titel/scattering-novel-lauri-kubuitsile-9789994576913-978-99945-76-91-3.html).

[11] This observation is based on extensive searches in major bibliographic databases (such as WorldCat, JSTOR, and the MLA International Bibliography), library catalogues of several Anglophone institutions, and reviews in major literary publications up to 2025. While it is possible that isolated works exist in lesser-known languages or through

with its robust presence in Francophone literature[12], invites reflection on the linguistic and cultural boundaries of traumatic memory.

This recent resurgence of political and literary testimonies of twentieth-century mass violence events, that are less known than the Shoah, signals an evolution in the role of the witness within these intermingled with literary memories – an evolution compelled by the global hierarchy of trauma, one that assigns starkly different scales of visibility to different historical facts.

As Michal Givoni suggests in *The Care of the Witness: A Contemporary History of Testimony in Crises* (2016), we seem to be experiencing a 're-sacralization'[13] of the figure of the witness as a «non-eyewitness»[14]. He/she becomes the spokesperson of an «epistemic injustice» (Fricker)[15] in our case, related to geopolitical areas considered as liminal and marginal, inviting readers to take a political stance and governments to take restorative, reparative action.

---

self-publishing channels, their absence from the mainstream global literary circuit and critical discourse is, in itself, a significant finding that merits further study.

[12] The project *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire* launched in 1998 saw the publication of many African novels. Among them are *Murambi. Le livre des ossements* (2000, *The Book of Bones,* 2016) by Boubacar Boris Diop, and *L'aîné des orphelins* (2000, *The Oldest Orphan*, 2004) by Tierno Monenembo.

[13] «Witnessing was conceived as a gesture that engages individuals in their private capacity while latching onto their shared – but mutually isolated – responsiveness to 'feelings' (Lyotard 1988: 13), to inarticulate calls (Agamben 2000: 37-9), or to the 'tongue of the other' (Felman and Laub, 1992: 231). Being a witness entailed being overtaken by a performance of trauma and loss whose impact was both miraculous and completely anticipated. In this scheme, whatever surrounded the intimate relationship between the witness and the real was eliminated from the scene of witnessing» (Givoni 2014: 137).

[14] «We define *non-eyewitnesses* as people who did not actually observe an event but nonetheless testify about who they think is depicted in a video of the event on the basis of their prior familiarity with the person they believe is depicted», in Pezdek, K., & Lerer, T. (2023). Abstract: «The New Reality: Non-Eyewitness Identifications in a Surveillance World», in *Current Directions in Psychological Science* 32, 6, pp. 439-445.

[15] According to Miranda Fricker, epistemic injustice – conceived as a fundamental failure of the epistemic justice previously discussed by Casalini (2016), namely the equal consideration and respect of subjectivities and their relations – consists of an «identity-prejudicial credibility deficit. This definition captures the kind of testimonial injustice that is connected with other forms of social injustice that the subject is likely to suffer, and that is what makes it the central case – it is central from the point of view of revealing the place of epistemic injustice in the broader pattern of social injustice» (Fricker 2007, 4).

Indeed, my conclusions drawn from analysis of our texts also suggest a tendency to sacralise not only the witness but also the authorial figure, whose attitude oscillates between directorial look and acting role: the photographs chosen for the covers of our four case studies are the enactment of this centralizing gaze where the relationship between seeing, imagining and knowing is always in the foreground (Didi–Huberman 2003).

## 3. Becoming a witness

The first novel, *L'ami arménien* (2021; Engl. tr. 2023 *My Armenian Friend*) by Andreï Makine, is less about actual testimony than about *becoming* a witness. The adolescent narrator, in whom the naturalized French Russian novelist (born in Krasnoyarsk in 1957) recognizes himself, briefly fades into the world of Armenian refugees during the Soviet era.

We are in Siberia in 1973. The boy, a guest in an orphanage, meets a frail young man at school, Vardan, who takes him to the neighbourhood known as 'Bout du Diable' (Devil's Edge) on the outskirts of a cold Soviet city. There, the orphan-narrator finds the warmth in a family different from the others, consisting only of older adults, a young bride, and the teenager Vardan. The family wait at the foot of an Orthodox convent, that has been turned into a courtroom, where the bride's husband is imprisoned for sedition. Over the course of three months, thanks to his relationship with this family and a secret observatory hidden by a propaganda poster celebrating the exploits of Soviet cosmonauts, the young auto-fictional narrator experiences an unexpected acceleration in his journey to adulthood.

In the sombre rooms of the Armenian community, a photograph is displayed. It portrays a young girl holding in her arms a doll, its hands clasped in an unusual manner. In the fictional narrative, this specific doll served as the crucial clue for identifying the girl's body among the corpses of the 1915 Armenian massacre. Although this episode is fictional, the striking photograph described through ekphrasis is authentic [Fig. 1]. It belongs to the collection of the Project SAVE Armenian Photograph Archives, a non-profit organization founded in 1975 with the mission to collect, document, and preserve the photographic heritage of the Armenian people[16]. The cover of the 2023 printed English edition of the novel,

[16] In a May 24, 2023 special issue titled *Photographs are the Last Witnesses: Project SAVE Archives* (*The Armenian Weekly* online magazine) we can find a photograph of Vasken and Berjouhie Ekizian. «They were siblings who lived somewhere in the Ottoman Em-



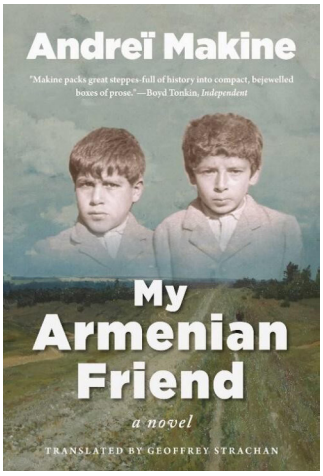




Fig. 1 Siblings Vasken and Berjouhie Ekizian, c. 1910-1914. Both were killed in the Genocide. Photographer Unknown. (Project SAVE Armenian Photograph Archives, Courtesy of Mary Tooroonjian McDaniel and Alice Tooroonjian Sangster).
Fig. 2 Cover of A. Makine, *My Armenian friend*, tr. G. Strachman, Arcade Publishing, New York 2023.

however, departs from this visual approach, opting instead for a period photograph of two friends, that evokes the central duo of Andreï and Vardan [Fig. 2][17].

Thanks to this paratext, the novel accounts for the subjectivity and individuality of the author.

The blueprint of subjectivity is also reproduced in the plot of the novel, where speculation triumphs: the reader is only informed that the group of refugees will attempt to escape but is not told what their fate will be. What we do know with certainty, however, is how the narrator became a witness. Twice in the novel, at the beginning and the end of the narrative, we read that the narrator, thanks to

pire with their family. Luckily, their parents could afford to have a portrait taken. So there's a striking photo from 1910 with little Vasken and Berjouhie dressed beautifully, each one holding a toy in their hands». Both were later killed in the Genocide. Photographer unknown: https://armenianweekly.com/2023/05/24/photographs-are-the-last-witnesses-project-save-archives/.

[17] The digital edition, however, employs a different visual narrative, using a painting that depicts a single, solitary boy against a blue backdrop.

the encounter with Vardan, learns «to be the one [he] was not» (Makine 2020, pp. 11 and 203)[18]. The main character's initiation consists of becoming what he was not before unveiling the genocidal facts. In other words, his initiation consists in becoming a witness by proxy, by gaining an ethical depth that results in him acquiring individuality[19].

The materialization of the autobiographical dimension is embodied in the portrait of the two children on the cover of the novel: the subject of the enunciation becomes the central character of the image, and the cover of the text becomes the place of convergence of gazes: that of the photographer (an Armenian refugee?), the author, the person responsible for his initiation, Vardan, and the readers.

The storyteller is thus looking to himself to *give voice* and *appearance* to others rather than to *speak for* them. In other words, through this narrative choice, the writer – himself a former refugee – triggers a dilation of memory. Both the ancient Armenian genocide and the Soviet-era pogroms of the 1970s are referred to *in absentia*: the former is evoked ekphrastically through the described photograph of the doll, the latter through the evoked propaganda poster of the cosmonaut Gagarin. At the end, we are confronted with what is given to us *in praesentia*: the hypothesis of an escape, the uncertainty surrounding Vardan and his people, but also, crucially, the physical cover image of the book itself. In this cover photo, the writer, standing beside his friend, stares directly into our eyes, as if to insist that the memory of a friendly innocence – both of man and of History itself – must always be preserved.

## 4. Truth VS Truthfulness

Also in *Small Country* (2016), by Gaël Faye (born in Bujumbura, Burundi, in 1982), we are in the presence of a child narrator of autobiographical facts and of a territory adjacent to the area where a genocide took place: Burundi, which shares a border with the better-known Rwanda. Here, the writer is biographically a survivor who, seemingly paradoxically, feels no shame in being alive.

The auto-fictional novel begins in 1992, when the protagonist, Gabriel, who, at the time of the genocide, like the author Gaël, is ten years old. Gabriel lives with his family in a wealthy expatriate neighbourhood in Bujumbura. While the

[18] «à être celui [qu'il] n'étai[t] pas».

[19] «The ethicalization of witnessing involve[s] its recoding not just as a scene of the displacement of the subject but primarily as an authentic expression of individuality that could not be materialized in a solitary and haphazard manner» (Givoni 2014: 126).

child spends a serene childhood, private and public events start to unfold around him that will change his life forever. He will be removed from his homeland, a displacement that transforms him first into an exiled boy, then into a refugee, and finally into a migrant. Just as his parents separate, the first devastating effects of the civil war erupt, forcing him to confront a profound identity crisis. Like Gaël, Gabriel is no longer simply a child: he is perceived, depending on the context, as Rwandan, French, or as a person of mixed race.

The novel, brought to the screen in 2020 by the French director Eric Barbier[20], is, by the author's admission, «a song of resistance and resilience of a generation that has seen the genocide, but has also known the reconstruction that followed» (Faye, 2020 webinar). This novel intends to rehabilitate all 'small countries' because, in the contemporary era, «everyone is connected» (*ibidem*). The History of the world, the author reminds us, is now global: from climate change to movements (feminist, anti-racial, humanitarian movements) in support of so-called 'minorities', every fact that happens in a remote part of the world bounces in the news and becomes viral. Therefore, literature, singing (Faye began his career as a rap musician and had great success with the song whose title he later used for his novel, *Petit Pays*), and art in general, have the function of conveying the lesson learned: fear those who are convinced of their impunity, pay attention to the slightest signs that constitute the premises for future conflicts, open the borders, because «the planet belongs to everyone» (*ibidem*).

Therefore, it is Faye's intention to equip his literature with agency. In other words, all his work aims at being «preventive literature» (Nganang 2007). The novel cannot be fully autobiographical because «autobiography suppresses all possibility of freedom and imagination» (Faye 2020), and above all, because the story of one is, in our interconnected world, the History of all.

Thus, Faye overturns the assumptions according to which the words of the survivor are «author's act» (Agamben 1999: 150) and, as such, the harbingers of a consubstantial duality that brings to completion, integrating it, the essential insufficiency of the testimony: for Agamben, in fact, only the *integral* witness, the living corpse who has seen «the head of the Gorgon» (Agamben 1999: 33), could fully restore the abyss of genocidal reality. If, for Agamben, the ethical subject is the one who testifies to a *de-subjectification*, for Faye testifying to an event which he experienced himself, is only possible through the *subjectification* of the narrator, because his/her testimony is always both real and imagined. Imagination even leads the author to insert episodes in which his alter ego is guilty: during a campaign to pursue ethnic cleansing in Bu-

[20] *Petit Pays*, 2020, 111' min., Belgium-France, Jerico Productions.

jumbura, Gabriel sets fire to a car containing a tied-up boy. Total innocence does not seem to exist, and one can only speculate on the veracity of this episode.

If the «submerged» witness (Agamben 1999: 33) is not endowed with agency, the eyewitness who feeds on the imagination is. He can change the facts; he can recount them with verisimilitude and have them read and remediated (through song, novel, film) in such a way that they have an effect of epistemic recognition, by teaching the reader to grasp the latent signals of a conflict before a conflict erupts. At the same time, once the facts are known and fully comprehended, readers cannot but be invited to reflect on reparations. Gabriel states: «When I grow up, I want to be a mechanic so that I never have to break down in life. You have to know how to *fix things* when they do not work anymore» (Faye 2016: 54; my translation and my emphasis)[21].

In contrast to Agamben, the conjecture does not arise from an unfillable gap created by the absence of direct experience. Here, the conjecture is intentional and can be activated whenever needed, because conflicts are constantly latent and genocides are always possible. In other words, the work's primary aim is not to bear witness to the specific events it describes. Instead, its most valuable lesson lies in the universalization of these events – a lesson one can learn from and which holds the power to help prevent similar atrocities in the future.

The original cover of the book shows no images which could underline this gap, but the reprint bears the picture of the leading actor in the 2020 film. The cover choice for the second edition can be explained from a commercial point of view, but it is nevertheless interesting from our perspective because it introduces truthfulness precisely where the universal truth of the genocidal events is intended to be emphasized instead. Even if the author experienced the massacre himself, he is refraining from writing an autobiographical account, so that the novel and his auto-fictional narrator fit paradoxically into the category of «postmemory» (Hirsch: 89): «To Remember is to translate, and in this way, memories remain in constant movement» (Wolff: 211). The dynamic dialogue between the (empty?) cover and the content of the book aims at reminding the reader that we all are players in History: what happened in Burundi can happen anywhere in the world, and this must be recalled and passed on in a transnational, de-territorialized dimension eliciting a transgenerational memory work. We are all remembering by proxy».

---

[21] «Plus tard, quand je serai grand, je veux être mécanicien pour ne jamais être en panne dans la vie. Il faut savoir réparer les choses quand elles ne fonctionnent plus. Mais c'est dans le long».

## 5. Widening the remit of the Shoah

*Blue Book. Récit*, the third text of this corpus, published in France in 2015, also aims at repairing something, specifically oblivion. Although it bears the subtitle of *récit*, the facts narrated appear less filtered by fiction than in the other novels analysed so far, starting with the initial insertion of a map of South-West Africa at the time of the narrated events. In the Preface to the text, Élise Fontenaille N'Diaye (Nancy, France, 1960) clarifies her connection, once again, partially autobiographical with the events narrated: her father's grandfather, born in Lorraine, fought as a high-ranking officer in Morocco under the orders of the fearsome General Lyautey, nicknamed the *French Empire builder*[22]. Then, commanding the *Force Noire* (the Black Army), this grandfather distinguished himself during the First World War on the Rhineland front, being baptized «the Butcher of Morocco», «the Blacks Crusher», «the Butcher of Verdun» (Fontenaille N'Diaye 2015: 2; my translation)[23].

A photograph that is only evoked in the Preface portrays the general's numerous children, among them the author's father[24]. Here is her comment:

> So I was there with them too, in a way, in the photograph. And there, at their side, I discovered the pure hatred, the madness, the phobia of the Germans of being occupied by an army of 'French Negroes'… I witnessed the hallucinating press campaign that Germany orchestrated, aimed at American racists, to tell how France wanted to bastardize the Aryan race by having its horny negroes rape German women and to turn beautiful Germany into a people of half-breeds – creatures in their eyes the most infamous that exist… (Fontenaille N'Diaye: 13-14, my translation)[25].

---

[22] According to the BNF (Bibliothèque Nationale de France) data catalogue, Hubert Lyautey (1854-1934) was appointed «Marshal of France. Resident General of France in Morocco (1912-1925) and main actor of the Treaty of Fez (1912), according to which Morocco, as a sovereign state, delegated its regal rights to France. He was responsible for organizing the French protectorate in the Cherifian Empire and was a member of the French Academy Institute (elected in 1912)» (my translation). On 11 May 1931, he covered *Time* as «The Empire Builder».

[23] « Boucher du Maroc », « Broyeur des Noirs », « Boucher de Verdun ».

[24] The photo just mentioned, to which the author refers in the Preface, is from 1919.

[25] « Donc j'étais là avec eux moi-aussi, d'une certaine façon, sur la photographie. Et là, à leurs côtés, j'ai découvert la haine pure, la folie, la phobie des Allemands d'être occupés par une armée de 'nègres français'… J'ai été le témoin de la campagne de presse hallucinante que

Now an adult, Fontenaille N'Diaye finally decides to take an interest in the territories colonised by Germany. She thus discovers that from 1883 to 1916, Germany had obtained a protectorate over South-West Africa, where three peoples had lived in peace for centuries: the majority Herero, of Bantu origin, who had arrived in those lands in the seventeenth century, breeders of immense herds of oxen; the Nama, shepherds and honey collectors (known as *Hottentots*[26]); and the Sans (Bushmen), hunter-gatherers who had always lived on those lands. For well over a century, the so-called Basters[27] also lived there, settled in the city of Rehoboth, deeply Christianized since the end of the eighteenth century. Of South African origin, they were born from encounters between White settlers, especially Boers, and Nama mothers. Their names are: «Solomon, Rebecca, Joshua, Moise, Abraham, Izaak, Joseph, Samuel, Deborah…» (Fontenaille N'Diaye: 30).

Eugen Fischer (1874-1967), the theorist of racial purity whose 1927 work *Menschliche Erblichkeitslehre und Rassenhygiene* (English transl. *Human Heredity*) would inspire Hitler in prison, was a student of Alfred Ploetz, a foundational thinker in eugenics who later became the mentor to the notorious Josef Mengele. Fischer arrived in South-West Africa in his thirties, enthusiastic about having found an intriguing research subject in the city of Rehoboth, which he incorporated into his doctoral thesis discussed in 1908[28]. The cover of Élise Fontenaille-N'Diaye's *Blue Book* features a photograph from a series of portraits taken by Eugen Fischer for his anthropological study, *Die Rehobother Bastards und das Bastardierungsproblem* (Fontenaille N'Diaye: 213) [Fig. 4].

However, this 'portrait of a Baster girl' is not found in the original historical document that gives the novel its name: the 1918 *Blue Book* report.

Commissioned by the British Home Office and written by the Irish judge Thomas Leslie O'Reilly, this 212-page report – officially titled *Report On the*

---

l'Allemagne orchestra, destinée aux racistes américains, pour dire comment la France voulait abâtardir la race aryenne en faisant violer les femmes allemandes par ses nègres en rut, et faire de la belle Allemagne un peuple de métis – créatures à leurs yeux les plus infâmes qui soient ».

[26] This is obviously a belittling definition.

[27] Despite the lack of the letter D, it is clear that this definition is based on the word *bastard* and is in any case highly pejorative.

[28] In 1933, Hitler appointed Fischer rector of the Friedrich-Wilhelms University in Berlin. After 1945 Fischer taught in Freiburg, where he was in contact with Martin Heidegger. He was never prosecuted for crimes committed in Africa and Germany. He died peacefully in his own bed, after having published in the year 1959 his memoirs with the surprising title *Meeting with the Dead* (Fontenaille 2015: 162).



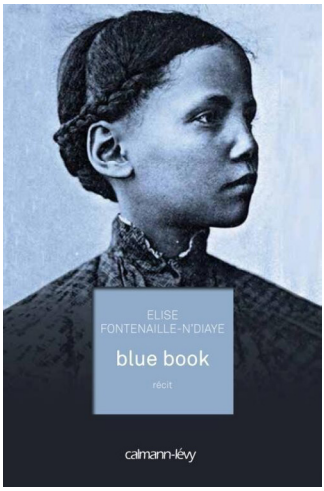



Fig. 3 «Method of executing a number of natives. Note the boxes. The victims were made to stand on these while the ropes were adjusted. They were then kicked or pulled away» (*Words Cannot Be Found: German Colonial Rule in Namibia*, p. 5).
Fig. 4 Cover of É. Fontenaille N'Diaye, *Blue book*, Calman-Lévy, Paris 2015.

*Natives of South-West Africa and Their Treatment by Germany* – was tasked with documenting German atrocities in Namibia between 1904 and 1908, particularly in the camps at Shark Island and Swakopmund. A photograph depicting the hanging of six Namibian inhabitants, surrounded by apparently disinterested Germans, opens the original report [Fig. 3]. This image, which appears on page 5 of the 2003 reprint, *Words Cannot Be Found: German Colonial Rule in Namibia*, was not included in Fontenaille's novel[29].

The photograph featured on the cover of Fontenaille's *Blue Book*, however, depicts, as if in a sort of prison mug shot, a young girl with European features, hairstyle, and clothes, but with dark skin. The «gaps»[30] in this photo are abysmal.

[29] The first and largest part of the original Report, which concerns the relationship between «Natives and German Administration», contains five plates testifying to the execution of natives. The second part, entitled «Natives and the Criminal Law», is supplemented by ten photographs that attest to the punitive methods employed by the Germans in Namibia, the instruments used to inflict punishment, and their traumatic effects on the bodies of the natives, offering a stark visual record of this historical period.

[30] «Georges Didi-Huberman's notion of 'gap-image' ('*image-lacune*') which is both a 'trace-image' ('*image-trace*') and a 'disappearance-image' ('*image-disparition*'), in other words something which testifies to a disappearance while at the same time resisting this disappearance ('*ce quelque chose, donc, témoigne d'une disparition en même temps qu'il résiste contre elle*'),

If, as Didi-Huberman reminds us in *Images in Spite of Everything* (2003) the relationship between seeing, imagining, and knowing is always operative, then this relationship finds its peak expression within what constitutes the *Blue Book* archive: namely, the totality of documentary images – both present and absent from the novel – that crystallize this terrible period of the German racial science in Africa. The off-screen of the cover photograph encompasses not only Fischer's gaze – a figurative emanation of a Foucauldian logic of control and surveillance inferred from the mug shot's carceral context – but also the space of the novelist's writing. This dual perspective implicates the viewer, forcing a question: in looking at the photograph, are we complicit perpetrators or merely witnesses to the archive? In other words, the photograph invites the author and the readers to question ourselves not so much about the interpretation of the genocide of the Namibian people, an actual dress rehearsal of the Holocaust, but on its secular oblivion, studded with geopolitical justifications that are from time to time functional to propaganda and to the subordination of historical truth to realpolitik[31].

The novelist claims to have found the original text in an online library in the middle of the night and tells us how this discovery immediately started a testimonial journey:

> It is this copy that I found one night, at 3 a.m., online, in a university library in Pretoria… My eldest son translated this *Blue Book* − excerpts of which are published here, and I was finally able to write my story − finally theirs: the destruction of the Hereros and the Namas − a forgotten *Vernichtungsbefehl* (Fontenaille N'Diaye 2015: 16; my translation)[32].

Reference is made here to the official 'extermination order' (*Vernichtungsbefehl*) launched by General von Trotha, the primary material executor of the systematic atrocities and genocidal policies implemented in Namibia.

---

something which is 'neither full presence, nor absolute absence' ('*Ce n'est ni la présence pleine, ni l'absence absolue*')». See Didi-Huberman (2003, 206), cit. in Laurence Petit (2017).

[31] After World War I, Germany was being rehabilitated by the British Empire and the Allies, and in 1926 orders were issued for the destruction of all copies of the *Blue Book*.

[32] « C'est cette copie que j'ai trouvée une nuit, à 3 heures du matin, en ligne, dans une bibliothèque universitaire de Pretoria… Mon fils aîné a traduit ce *Blue Book* trouvé – dont des extraits sont publiés ici, et j'ai pu enfin écrire mon histoire – enfin la leur : la destruction des Hereros et des Namas – un *Vernichtungsbefehl* oublié ».

From the archives found on the web starts the storytelling of 'their' History, but also of *her* (Fontenaille's) family history: this reconstruction is not entirely philological; sometimes it is accompanied by other documents, such as the letters that the leaders of the Herero and Nama peoples had exchanged with the German administrators and even with German Lieutenant-General Lothar von Trotha, the colonial veteran of the wars in German East Africa and of the Boxer Rebellion in China.

It is clear from the Preface that the author intends to connect the events that took place in Namibia to those that followed at Auschwitz, Treblinka, and Birkenau. It is also evident that the archives, now dematerialized and publicly available, can become a source of literature that is once again conjectural, in dialogue with the dead – those who really saw the «head of the Gorgon » (Agamben 1999: 33) and its petrifying gaze.

As in the case of Gaël Faye, in an even more pronounced way, we thus witness mediated and even multimedia writing: a multiplicity of archives (grey literature, personal and official photographs), and the interweaving of intimate and historical memories (family stories and bureaucratic reports). In this novel, too, testimony is not limited to the pure recording of facts and documents but gives way to shades of affectivity that sometimes result in honest indignation.

What our contemporaneity manifests, and of which this third novel is an example, is thus the interplay and the embodiment of the physical, social, memorial, ethical, individual and collective levels, leading to an «affective witnessing» (Richardson, Schankweiler: 236). As a consequence, Fontenaille's *Blue Book* achieves a 'compensatory' aspect of memory and reveals, through the intermingling of private memoirs and the embodiment of History in the cover picture, the testimonial structure of the text, that is «not only a form of substitution but also one of *restitution*» (Laub: 215, my emphasis).

## 6. From a testimonial community to the witness as a missing figure

I started from observing a coincidence: the publication, in France, of novels about genocides and massacres other than those related to the Jewish Holocaust and the simultaneous European governmental statements regarding their public condemnation. In our era of constant hyperconnectivity, it would seem that the affective, compensatory witnessing is becoming «constitutive of processes of sense − and truth-making» (Richardson, Schankweiler: 237). We may recall, outside the framework of our topic, of the viral mobilization that has given rise, for example, to #BlackLivesMatter or #MeToo movements, proposing medita-

tions on centuries-old if not millenary, vulnerabilities related to skin colour, sexual orientation, disabilities or gender rights. All these discriminations became reasons for extermination during the Shoah, too.

Here, then, is a proliferation of texts without a single centre: our novels do not speak only of the witness or of those who personally experienced the genocidal events personally. They individualize themselves by telling more about the onlooker (the witness as a third party) than about the survivor: Makine relates how he became a witness; Faye, despite his survivor status, underlines that it is better to speak truthfulness than 'real' facts because what happened to him in his small country could happen to anyone, anywhere; Élise Fontenaille N'Diaye distances herself from her family photo, the one in which she was already present in some way, to mark her difference from the 'Moroccan butcher'. By redeeming herself through writing, she also unveils a genocide that had fallen into oblivion for over a century.

This literature invokes the *future* rather than the past of the witness, putting in contact the personal, social, or political biography of the writer, her agency, in contact with the world of the dead or forgotten, and with that of future generations.

In order to further support our argument, let us consider a final, almost anecdotal narrative example. The novel *Les Orphelins* (France 2021) by Sandrine Bessora (born in 1968, in Brussels, from a Gabonese father and a Swiss mother) gives an account of actual facts that the writer discovered thanks to the immense archive made available on on-demand networks – in this case, a 2013 video-documentary by Régine Dura, entitled *Weißes Blut* (White blood), passed on the French ArteTV channel. *Les Orphelins* tells us about someone who was not destined to be a victim of ethnic cleansing: 83 kids of pure Aryan race, children of German parents believed to have died during the war, who are selected to be sent to South Africa to renew the blood of the Boer community, according to the *Dietse Kinderfonds* motto: «Isolate the children, separate the siblings from one another and cut them off from their past»[33].

Here, the perpetrators' children become victims themselves, because History has changed its course. We are in 1948, at the end of the war. Again, the photograph of three blond children is placed on the cover of the book [Fig. 5][34]: Peter was eight years old, with his sister Birgitte and little brother Karl.

---

[33] *White Blood Weißes Blut*, Filmforum, Deutschland 2011, 79 Min., HDCAM, dt./engl./afrik. OF, Engl. UT6: https://www.nordische-filmtage.de/en/programm/movie/view/2012/4040.html.

[34] Cover photo: Ammermann family archive (source: Bessora, *Les Orphelins*, JC Lattès, Paris 2021, p. 6).




Fig. 5 Cover of Bessora, *Les Orphelins*, JC Lattès, Paris 2021.

Bessora, who has always been interested in deconstructing colonial knowledge – and ethnography in particular (starting with her book *53 cm*, published in 1999), immediately leaves for South Africa in search of Peter and finds him in Cape Town. Hence the story of their adventures.

The names of the heroes in the novel do not correspond to the original names, and the plot departs considerably from documentary reality, except for one episode, which is evoked in the video and reported identically in the novel: the accusation made by Peter's adoptive mother that Peter had copied the poem he wrote from his heart for his stepmother's birthday, after being touched by her crying in front of a photo of her dead parent (*Entretien avec Catherine Fruchon-Toussaint*, 2021). The confession of this painful and incomprehensible transgression suffered by the interviewee in the documentary becomes the *punctum* (Barthes, 1981) that triggers the author's research and writing: Bessora sets aside all the projects she has underway to entirely devote herself to recalling the story of these children seen on TV. Emblems of Nazism and apartheid, they are themselves victims of the racial and identity-based logic at the root of the genocides of yesterday and today.

This novel, in which many events do not correspond to reality, also ends with a hypothesis about the main character's fate. Reached by a bullet, we will never know who shot him and whether he will be saved.

Can we, in these orphans' case, speak of counter-genocide? Of counter-ethnic cleansing strategy? Or just injustice? Indeed, the question may be shocking, leading to several possible relativistic drifts. However, in a context in which we are inquiring about 'prosthetic memories' in the age of mass culture (Landsberg, 2014), it becomes interesting to ask oneself, through literature, some questions.

Who are the witnesses nowadays? And the victims? Are they 'only' human (not matching some defined norm)? Or are natural elements also witnesses and victims that have come to enjoy rights and duties (there is, in fact, an «Earth

Jurisprudence», according to the definition of cultural historian Thomas Berry, 2002)? And what about the fate, one day, of AI-powered robot humanoids, whose existence is a matter of fact today?

Talking about *The Future of the Witness*, as Shela Sheik does in a context of environmental violence, implies wondering about the witnessing as «*missingness*» (Sheik 2018: 144). If we consider the importance of conjecturality in our corpus, it is possible to suggest that our witnesses can all be considered missing figures, despite their (auto)-biographical position in some cases. Nowadays, we are observing the rise of a «humanitarian witnessing to Third World emergencies, which took shape in around the same period as the witnessing boom in Holocaust memory» (Givoni 2013: 11). However, and this is the novelty (and contrary to what Givoni asserts), such witnessing does not have «distinct trajectories» and «other concerns» (*ibidem*), but tends to converge. It becomes increasingly evident, as the scale of observation and the forum for taking the floor widens to include the whole world, that histories intertwine, migrate – and so do memories. And since memory and invention are the main ingredients of literature, the dress rehearsals of the extermination camps and the aftermath illustrated in the novels discussed here are all pieces of a common, transnational history and a sample of mnemonic migration strategies.

## 7. By way of conclusion: writers *and* scriptors

To conclude, one can ask whether these discourses about the great evils of the twentieth century conveyed by the literary medium, often relying on a therapeutic model, are leading to the 'healing' of the victims of History or, rather, to the healing of the authors.

In other words, is literature nowadays losing its ambition to be a «thick» form (Margalit 2002) of solidarity and engagement in order to become a thinner form of co-existence with redemptive narratives of reconciliation − testified by the coincidental public apologies in the year 2021? Is it the memory of significant public events becoming a private, almost autobiographical question by those who have not witnessed it first-hand or, if they have, like Gaël Faye, wish to integrate it into the future?

Writing as a struggle against the *pastification* (Grandin 2005) of History seems to be taking on new forms, in which a homogenization between victims and eyewitnesses prevails, in which the archive (here some photos and a video-documentary), not only assumes the function of symbolic reparation of the «unfinished work» of racial justice (Smith 2020), but also testifies in

the absence of the writing subject, as if he/she were hiding behind a camera or, as for Bessora and Fontenaille N'Diaye, sitting, like millions of readers[35], in front of a screen.

In two out of four novels, the main characters are direct witnesses, but the dynamic is the same in all four. As if the temporal dimension, so crucial for Holocaust studies, was questioned; and as if the perishability of testimony, in an age when everything happens and deteriorates very quickly, had already been acquired.

After the re-sacralization of the victims, to which Givoni earlier referred, we witness a sort of resurrection of the author, whose death was decreed almost fifty years ago in a famous text by Roland Barthes. As widely known, Barthes highlighted the difference between *writers* and *scriptors*. The former believe in a theology of the message, while the latter are copyists of a gesture that is always prior, never original. The posture of the authors of our corpus translates both an inscription in an ever-increasing body of texts and media sources and a will to expression through the operations of «recording, notation, representation, 'de-piction'» (Barthes 1977: 145). Thus, our writers belong to both categories: leading characters and missing figures, displaced personalities in the time of waning of territoriality and authors of actual books in dialogue with the virtual social space. Finally, they witness the centripetal migration of memories outside the ancient coordinates of the world.

## Bibliography

**Literary Corpus**

BESSORA, *Les Orphelins*, JC Lattès, Paris 2021.

FAYE G. (2016), *Petit Pays*, Grasset, Paris 2016. Engl. Ed. *Small Country*, Hogarth Press, London 2018, transl. by Ardizzone S.

FONTENAILLE N'DAYE É., *Blue Book*,Calmann-Lévy, Paris 2015.

MAKINE A., *L'ami arménien*, Grasset, Paris 2021. English Ed. *My Armenian Friend*, Blackwell Geoffrey Strachan, Hoboken 2023.

[35] Of course, we are not referring to the actual number of readers of the books in the corpus, but to the potential users of images and texts in the global online archive. In any case, by addressing not only a French audience, but a French-speaking one, these texts certainly reach a wider public. Their translation into English further allows for readership worldwide.

**Secondary Literature**

AGAMBEN G., *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1998. Engl. Ed. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford 1998, transl. by Heller−Roazen D.

AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Engl. Ed., *Remnants of Auschwitz*: *The Witness and the Archive (Homo Sacer III)*, Zone Books, New York 1999, transl. by Heller−Roazen D.

BAETENS J., SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ D., «Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature» in *Interfaces* 36, 2015.

BARTHES R. «La mort de l'auteur» in *Manteia* 5, 1968. Engl. Ed., «The Death of the Author» in *Image, music, text*, Fontana, London 1977.

BARTHES R., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris 1980. Engl. Ed., *Camera Lucida*, Hill and Wang, New York 1981, transl. by Howard R.

BERRY T., «Rights of the Earth: Recognising the Rights of All Living Things» in *Resurgence* 214, September−October 2002.

BESSORA S., « Bessora, sur la trace des orphelins allemands en Afrique du Sud », Entretien avec Catherine Fruchon-Toussaint, 20/3/2021, https://www.rfi.fr/fr/podcasts/litt%C3%A9rature-sans-fronti%C3%A8res/20210320-bessora-sur-la-trace-des-orphelins-allemands-en-afrique-du-sud.

CASALINI B., «Ingiustizia epistemica: note su un dibattito di teoria politica» in Simone A. Zappinto, F. (ed), *Fare giustizia. Neoliberismo, diseguaglianze sociali e desideri di buona vita*, Mimesis, Milan 2016.

CERNUZIO S., *Sandri: «Il Metz Yegern, una macchia nella storia dell'umanità»*, 24/4/2021, https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2021-04/genocidio-armenia-chiesa-cardinale-sandri-metzyegern.html.

COGLITORE R., «La verità dell'io nei fototesti autobiografici», in Cometa M., Coglitore R. (eds), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.

DIDI-HUBERMAN G., *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003. Engl. Ed., *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, University of Chicago Press, Chicago 2008, trans. by Lillis S.B.

DIOP BOUBACAR B., *Murambi. Le livre des ossements*, Stock, Paris 2000. Engl. Ed., *Murambi: The Book of Bones*, Indiana University Press, Bloomington 2016, trans. by Mc Laughlin F.

Elysée, *Discours du Président Emmanuel Macron depuis le Mémorial du génocide perpétré contre les Tutsis en 1994*, 27/5/2021, https://www.elysee.fr/

emmanuel-macron/2021/05/27/discours-du-president-emmanuel-macron-depuis-le-memorial-du-genocide-perpetre-contre-les-tutsis-en-1994.

ERLL A., RIGNEY A. (eds), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, de Gruyter, Berlin 2009.

FAYE G., *30e Commémoration du génocide des Tutsi au Rwanda*, Expositions et événements à Paris et Drancy du 24 janvier au 30 septembre 2024, https://expo-genocide-tutsi-rwanda.memorialdelashoah.org/.

FELMAN S., LAUB D., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and History*, Taylor & Frances, Routledge, New York 1992.

FISCHER E., BAUR E., LENZ F., *Menschliche Erblichkeitslehre und Rassenhygiene*, Lehmanns Verlag J.F., München 1927.

FRICKER M., *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford University Press, Oxford 2007.

FRIEDBERG E.S., «How Novel About Armenian Genocide Became Bestseller in Warsaw Ghetto», in *Forward*, 17/4/2015, https://forward.com/opinion/218734/how-novel-about-armenian-genocide-became-bestselle/.

GEFEN A., *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, Paris 2017.

«*Germany recognizes the colonial-era Namibia genocide*», in *Deutsche Welle*, 28 May 2021, https://www.dw.com/en/germany-officially-recognizes-colonial-era-namibia-genocide/a-57671070.

GIVONI M., «The Ethics of Witnessing and the Politics of the Governed» in *Theory, Culture & Society* 31, 1/1/2014.

GIVONI M., *The Care of the Witness: A Contemporary History of Testimony in Crises*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

GRANDIN G., «The Instruction of Great Catastrophe: Truth Commissions, National History, and State Formation in Argentina, Chile, and Guatemala» in *The American Historical Review* 110, 1/2/2005.

HALBWACHS M., *La Mémoire collective*, Gerard Namer, Paris 1950. Eng. Ed., *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago 1992.

HARVEY R., *Witnesses: Beckett, Dante, Levi and the Foundations of Responsibility*, Continuum, London, New York 2010.

HIRSCH M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

HOBSBAWM E., *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Abacus, London 1994.

LYOTARD J.-F., *The Differend: Phrases in Dispute*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

LANDSBERG A., *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2014.

MAIER C.S., «Consigning the Twentieth Century to History: Alternative Narratives for the Modern Era», in *The American Historical Review* 105, 3, 2000.

MARGALIT A., *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, Cambridge 2002.

MCNEILL W.H., «The Changing Shape of World History», in *History and Theory* 34, 2, 1995.

MONENEMBO T., *L'aîné des orphelins*, Seuil, Paris 2000. Engl. Ed. *The Oldest Orphan*, Bison Books, Winnipeg (Canada) 2004, transl. by Nagem M.F.

NGANANG P., *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine: pour une écriture préemptive*, Homnispheres, Paris 2007.

OLICK J.K., *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*, Routledge, New York 2007.

PEZDEK K., LERER T., «The New Reality: Non-Eyewitness Identifications in a Surveillance World», in *Current Directions in Psychological Science* 32, 6, 2023.

PETIT L., «Photography and Archive Fever in Richard Kalinoski's *Beast on the Moon* (1995)», in *Sillages critiques* 23, 2017, http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5271.

RICHARDSON M., SCHANKWEILER K., «Introduction: Affective Witnessing as Theory and Practice», in *Parallax* 26, 3, 2020.

SEIDMAN L., «A new novel, *Shadows of 1915*, Centres on Lingering Memories of the Armenian Genocide», in *Glendale News-Press*, 13.8. 2019, https://www.latimes.com/socal/glendale-news-press/news/story/2019-08-13/jerry-burger-armenian-genocide-shadows-of-1915-novel.

SHEIKH S., «Future of the Witness: Nature, Race, and More-than-Human Environmental Publics», in *Kronos* 44, Special Edition: *Missing and Missed Subject Politics Memorialisation*, 2018.

SILVESTER J., GEWALD J.-B., *Words Cannot Be Found: German Colonial Rule in Namibia: An annotated Reprint of the 1918 Blue Book*, Brill, Amsterdam 2003.

SMITH S.M., *Photographic Returns: Racial Justice and the Time of Photography*, Duke University Press, Durham 2020.

TEITEL R.G., *Transitional Justice*, Oxford University Press, New York 2000.

WIEVIORKA A., *L'Ère du témoin*, Plon, Paris 1998. Engl. Ed., *The Era of the Witness*, Cornell University Press, Ithaca 2006, transl. by Stark J.

WOLFF L.L., *W.G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.

# Teju Cole's and Fazal Sheikh's Rhizomatic Phototext: Hospitality and Migration

*Carmen Concilio*

In this contribution, phototexts by Nigerian-American writer, photographer and art critic Teju Cole will be discussed and analysed. Mention will be made both to the ones wholly authored by Cole himself, and to the one published in cooperation with another artist-photographer, Fazal Sheikh. In spite of the fact that Cole's works are difficult to label and qualify in terms of genre, some of his essays (photographs-*cum*-prose) have been acknowledged as photoessays or phototexts by critics such as Luigi Marfè in Italy, who mentions Cole, among many other authors of photobooks[1], and by international reviewers[2]. For instance, and to provide just one example, Cole describes his work *Blind Spot* as «a lyric essay that combines photography and text»[3]. Most reviewers and commentators of Cole's works agree on the fact that new meaning is generated in between the two media, or in the shuttling back and forth between them.

Cole's phototexts integrate and embed artistic photographs and written texts of various length, content, register and tone. The latter are not necessarily captions or subordinated items with reference to the images; rather they create a variety of reflexive/reflective relations to the images.

---

[1] Marfè L., *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Olschki, Firenze 2021, p. 108.

[2] Romm J., «Teju Cole's New Book Defies Categorization», in *Forward-Culture*, 14/06/2017, https://forward.com/culture/374735/teju-coles-new-book-defies-categorization/.

[3] Afferez A.K., «The Role of Images in Teju Cole's *Blind Spot*», in *Ploughshares At Emerson College-Critical Essay*, 29/08/2018, https://pshares.org/blog/the-role-of-images-in-teju-coles-blind-spot/.

W.J.T. Mitchell famously claimed «all media are, from the standpoint of sensory modality, 'mixed media'»[4]. Thus, the phototext is a mixed media work, it might also be called 'imagetext', similarly «understood as a composite, synthetic form or as a gap or fissure»[5], made up of photos and written words, side by side.

Cole's works might well fit also in the definition provided by Michele Cometa, who speaks about 'iconotexts' more generally, in which the visual and the verbal cooperate and hybridize according to a variety of different interactive possibilities[6]. More precisely, and drawing from Cometa, Marfè adds:

> Da una parte, le fotografie accompagnano (o interrompono) il testo, dando visibilità a una storia che può essere chiarita, ma anche messa in questione dalle immagini; dall'altra sono oggetto di una spiegazione testuale che le interpreta[7].

Thus, the phototext is a hybrid form of mixed media and intersemiotic re-mediation, for the two different media – the written text and the photographic image – translate and illuminate each other; or, else, they might create a distance between each other, and anyway promote a dialogue between them that informs and even 'augments' each other. Here the term 'augment' is used in a broad meaning, alluding to the possibility for both photograph and written words to amplify and multiply qualitative meaningful and sensory responses in relation to each other, both in the writer/author and in the reader/receiver, and consequently it is not used in a strictly computational sense. Functioning more or less like a hyperlink, words and images are connected and yet might open up new discursive trajectories from that common ground.

Both Teju Cole and Fazal Sheikh are well-conscious of the theoretical and metanarrative potentialities of the two media and the implications of their simultaneous juxtaposition, as is evident in their co-authored volume *Human Archipelago*. Thus, the long statement used by Sheikh to define the role played by 'a series'

---

[4] Mitchell W.J.T., *Image Science*, University of Chicago Press, Chicago 2015, p. 125.

[5] Mitchell W.J.T., *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 83.

[6] Cometa M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M. e Coglitore R. (eds), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 112.

[7] Marfè L., op. cit., p. xv. «On the one hand, photographs accompany (or interrupt) the text, making visible a story that might be clarified, or else be challenged by images; on the other hand, they become the object of a textual explanation which provides their interpretation.» (my translation)

of close-up portraits of people – children and adults, women and men, young and old – read aloud in the video-performance presentation (which in itself is one more re-mediation of the published book in print), is in fact a methodological statement about the role of words and images in a photoessay:

> A single spectacular image has its satisfactions. It is a self-contained thing. And part of its force comes from that self-containedness. It functions like a haiku. It is an image in a hurry. Though it disguises that hurry somewhat. Something else happens with images intended for a series. These images are like individual sentences in an essay. The essay as a whole is obviously what matters. And spectacular individual sentences can go against the grain of the whole essay, unbalancing its intentions. The images destined to be part of a book might embed tensions between each other more complex than what is feasible even in an essay[8].

With this type of phototext or iconotext the photographs and the texts are on the same level and the combination of the two creates a new *milieu* or ecosystem of reciprocal relations requiring a multimodal and polysensorial interpretative method[9]; words and images, too, might go against the grain of each other's signification, silence, expression, unbalancing each other's in-tensions. What holds them, a poetic and an aesthetic of relation, as well as lines of flights, are all participating in the phototext.

In this contribution I will analyse more deeply Teju Cole' and Fazal Sheikh's co-authored work *Human Archipelago* (2021). From that vantage point, I will also cast light on some of Cole's previous phototexts. Internationally acclaimed, Cole is, among other things, a *New York Times* columnist, writing mainly, but not exclusively, about photography and art history. He is mentioned by Giuseppe Carrara as author of two phototexts, more precisely *Known and Strange Things* (2016), a collection of reviews and journalistic interventions accompanied by images, and *Blind Spot* (2016), a sort of personal travelogue in the form of photos and texts. Moreover, in order to shed light on his multimodal creative thinking, it is very interesting to read Cole's interview with Aleksandar Hemon on *Bomb Magazine* (2020)[10]. Marfè

[8] See https://steidl.de/Books/Human-Archipelago-2021-1337484956.html; https://vimeo.com/520948651. (video, 10:58 – 11:45).

[9] Vangi M., *Letteratura e fotografia*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2005; Carrara G., op. cit., p. 43.

[10] See https://bombmagazine.org/articles/2014/04/01/teju-cole-interviewed/.

lists Cole among writers who have given voice to travel writings and to the 'post-metropolis' of our times, with reference to both his phototexts and his novel dedicated to New York, *Open City*[11]. I contributed to the general interest on Cole through an article on his exchange with Amitava Kumar[12] entitled *Who's Got the Address?* and published by *Guernica Magazine* (2013), and a more comprehensive study on Cole's works in *Postcolonial Publics*[13], as well as an essay on Cole and migration narratives in his *Black Paper*[14], where photographs and texts have been analysed within the (digital) humanities and migrations studies frameworks. Moreover, Cole is well-known in Italy thanks to Gioia Guerzoni's translations of his novel *Open City* (2011) and of his phototexts: *L'estraneo e il noto* (2018) and *Punto d'ombra* (2016), both published by photobook publisher Contrasto; the former was presented by the lately departed critic, Goffredo Fofi, at the Museum Maxxi in Rome, in 2016.

Phototexts resort to and invest in multiple sensorial impacts, although they respond to what W.J.T. Mitchell's calls the «pictorial or visual turn»[15]. Phototexts pertain to the field of visual culture and optic culture, but also of narrative, oral and written culture, sometimes with a lyrical and aesthetic effect.

To begin with, the collaborative phototext *Human Archipelago* is such an example of lyrical remediation. Particularly suggestive is listening to the presentation/performance provided by the two authors in a video, posted on the website of the German publisher, Steidl Verlag[16], alternating their own voices in reading the texts elaborated by Cole, while showcasing Sheikh's images. Interestingly,

---

[11] Marfè L., op. cit., p. 108.

[12] Concilio C., «A Lesson in 'Digital Humanities'. Teju Cole e Amitava Kumar», in *Il Tolomeo* 18, 2016, pp. 227-232, https://edizionicafoscari.it/media/pdf/article/il-tolomeo/2016/18/art-10.14277-2499-5975-Tol-18-16-17.pdf.

[13] Concilio C., «Following Teju Cole's Black Portraitures. On Zigzagging between (Digital) Literature, Photography, Art History, Music and Much More…», in Bolette B. Blaagaard, S. Marchetti, S. Ponzanesi, S. Bassi (eds), *Postcolonial Publics: Art and Citizen Media in Europe*, *Studi e ricerche* 30, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023, pp. 265-283, https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-678-7/following-teju-coles-black-portraitures/.

[14] Concilio C., «Migrazioni e insoliti sconfinamenti. L'atto di s-porgersi e l'irruzione dell'inedito», in A. Ghosh, K. Lefteri, S. Mehta, T. Cole, *Asimmetrie. Quaderni* 2, Ottobre 2023, Stamen, Roma 2023, pp. 257-278.

[15] Mitchell W.J.T., *The reconfigured Eye. Visual truth in the post-photographic era*, MIT Press, Cambridge 1992.

[16] See https://steidl.de/Books/Human-Archipelago-2021-1337484956.html.

there are passages that might be interpreted as metanarrative hints – as shown in a previous quotation – at the workings of the whole project, and of the cooperative approach adopted in selecting and sequencing the images.

Their research project starts from pressing questions: «Who is my neighbor? Who is kin to me?» – which appears already on the cover page of the volume; «Who is a stranger? Who is kin? What do we owe each other? What in the inferno, is not infernal?»[17]. These are questions of coexistence; thus, their project is presented. These are also the same questions that philosopher Jacques Derrida proposes in his essay *Of Hospitality*:

> This foreigner, then, is someone with whom, to receive him, you begin by asking his name; 'What is your name?' […] In telling me what your name is, in responding to this request, you are responding on your own behalf, you are responsible before the law and before your hosts, you are a subject in law[18].

All starts from a question, claims Derrida:

> The question of the foreigner is a question *of* the foreigner, addressed *to* the foreigner. As though the foreigner were first of all the one who puts the first question or the one to whom you address the first question[19].

Therefore, since the same questions resonate in Cole's and Sheikh's lyrical photo-essay, it is clear that the authors, too, are concerned with defining hospitality, in the presence of the 'foreigner' (Derrida), and in the presence of the 'face of the other' (Lévinas). Cole's texts are meant to respond to and reflect upon Sheikh's images. As explained in the introduction to the book, Sheikh's photos were taken in various countries and territories of the world, but the selection and sequence were arranged by them both, working together. Cole recognises in Sheikh's images a common interest with some of his own works, that is to say, a focal point on «people who have

[17] Cole T., Sheikh F., *Human Archipelago*, 2nd ed. Göttingen, Steidl 2021, p. 9, https://steidl.de/Books/Human-Archipelago-2021-1337484956.html; https://vimeo.com/520948651.

[18] Derrida J., *Of Hospitality*, 1997, transl. by R. Bowlby, Stanford University Press, Stanford 2000, p. 27.

[19] Ivi, p. 3 (emphasis in the original).

suffered or are suffering the loss of home»[20]. Hospitality as an answer to migration looms large on this co-authored project. On his part, Sheikh acknowledges Cole's own concern with «the insider-outsider question» and «its attendant ethical commitments» (video 2021)[21]. Thus, the question comes back once again:

> How might we be able to move from a conversation about rights to one about the mutual responsibilities that people bear towards each other, regardless of their race, religion, gender, or nationality?[22]

This question, too, echoes a similar proposition analysed by Derrida: «Just hospitality breaks with hospitality by right»[23], by which the philosopher makes a distinction between the right subjected to a law, and thus strictly regulated, and a just hospitality, that simply does not require questions, interrogations, names, or rules.

The title of the volume *Human Archipelago* hints at the mutual dependence that underpins all human arrangements, and suggests that all the photos and texts are an «island chain» of semi-independent entities within a single ecosystem[24]. This definition resonates with the philosophy of another incredibly interesting scholarly concept, Edward Glissant's idea of 'Relation'. From the very epigraph chosen for his essay, taken from the poet Edward Kamau Brathwaite «The unity is sub-marine»[25], a poetic of relation emerges, hinting at the link between the various islands and land that compose the Antillean archipelago. The ocean itself and the water are that link that unites and does not divide the lands, the peoples, the languages, the cultures. Glissant writes: «People do not live on exception. Relation is not made up of things that are foreign but of shared knowledge»[26].

Once the concept around which *Human Archipelago* is organized has been made explicit in terms of discourses on hospitality and relation, it is possible to select a few examples of how photographs and texts produce a new lyrical

---

[20] Cole T., Sheikh F., op. cit., pp. 5-6.

[21] See https://vimeo.com/520948651.

[22] Cole T., Sheikh F., op. cit., pp. 5-6.

[23] Derrida J., op. cit., p. 25.

[24] Cole T., Sheikh F., op. cit., p. 6.

[25] Glissant E., *Poetics of Relation*, 1990, trans. by B. Wing, A. Arbor, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, p. 8.

[26] *Ibidem*.

meaningful discourse, showing how Cole and Sheikh share with readers their ideologemes, polycritical beliefs, and ethical stance.

This ethically and aesthetically, elegantly formulated, cooperative project is a self-sufficient definition of phototext as an archipelagic agency within the same ecosystem. Carrara's exhaustive study on the phototext, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, defines «ecosystem» the perfect synthesis to describe a complex and composite, multimodal, multimedia and poly-focal creation, such as the phototext[27]. Cometa, too, speaks of the new media as ecosystems and coined the terms «ecomedial turn» and «media ecology»[28].

Ecosystems are characterized by entanglements and intra-actions between all the cooperating, co-constitutive and co-evolving elements[29]. However, I personally think of the phototextual ecosystem as rhizomatic in structure, where the co-constitutive elements – images and words – are tuber-like nodes not necessarily linearly linked to one another, but rather interconnected through unpredictable turns and bends, unexpected free associations, tunnelling and then germinating into prolific, multidirectional and non-sequential relations, to be retraced through detours rather than through straight arrowing lines (sequential turning of pages) or arboreal-like branches. A simple definition by Deleuze and Guattari claims

> The rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to connection into bulbs and tubers. […] The rhizome includes the best and the worst: potato and couchgrass, or the weed[30].

Interestingly enough, Spencer Jordan claims that «one of the most powerful metaphors in poststructuralist thought, [is] that of the rhizome»[31], and he adds that the rhizome is together with maps and string figures characteristic of the present (post)digital era[32].

---

[27] Carrara G., op. cit., p. 370.

[28] Cometa M., *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Meltemi, Milano 2023.

[29] Carrara G., op. cit., p. 370.

[30] Deleuze G., Guattari F., *A Thoudand Plateaus*, 1980, transl. by B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, p. 7.

[31] Jordan S., *Postdigital Storytelling. Poetics, Praxis, Research*, Routledge, Abingdon 2020, p. 45.

[32] Ivi, p. 51.

If Teju Cole's own phototexts regularly show photos that are accompanied by texts which in turn are by no means illustrative, his collaboration with Fazal Sheikh is programmatically and explicitly based on a rhizomorphic poetics of relation. It is precisely in Glissant's *Poetics of Relation* that we encounter once again the notion of the rhizome in connection with the concept of relation: «Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other»[33]. Not differently Deleuze and Guattari claim:

> A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles. A semiotic chain is like a tuber agglomerating very diverse acts, not only linguistic, but also perceptive, mimetic, gestural and cognitive[34].

More relevant in relation to Cole's poetics, ethics and aesthetic practices is Glissant's following reflection:

> The duality of self-perception (one is citizen or foreigner) has repercussions on one's idea of the Other (one is visitor or visited; one goes or stays; one conquers or is conquered). Thought of the Other cannot escape its own dualism until the time when differences become acknowledged[35].

In *Human Archipelago*, Sheikh' and Cole's discourse and representation of migrants and migration starts with a reflection on hospitality. A short text occupies the left page. It consists in an eight-line definition, similar to a dictionary or an encyclopaedic entry:

> Hospitality is attested in the late fourteenth century.
> The 'act of being hospitable,' from Old French *ospitalité*
> 'hospitality; hospital,' from Latin *hospitalitem* (nominative
> *hospitalitas*) 'friendliness to guests,' from *hospes* (genitive
> *hospitis*) 'guest; host.' It is cognate to Guest, Host,
> Ghost, and all are related to the Proto-Indo-European

[33] Glissant E., op. cit., p. 7.

[34] Deleuze G., Guattari F., op. cit., p. 7.

[35] Glissant E., op. cit., p. 17.

> Root for 'stranger' – [**ghos-ti-*] – one to whom one bears reciprocal duties of hospitality[36].

For European readers this half philological, half etymological genealogy and semantic chain is quite familiar and easy to understand. Moreover, the European romance languages – Latin, Old French – are linked to Indo-European origins, thus, what emerges is a kin structure, a family structure, and a poetics of relation among words (or lexemes). European readers are also used to reading from left to right, so it is quite natural to move the eyes towards the right page, and thus to look at the photograph by Fazal Sheikh that accompanies that text on hospitality.

The black and white image occupies the centre of the page: actually, what dominates are hues which range from white to shades of grey. Only the foreground is in focus, while the background is blurred, as it often happens with a 'macro' type of photograph. The detail in the foreground shows a pair of cupped hands with very well-kept and naturally manicured nails holding three rosebuds and a little flowery shrub. Perhaps, the portrayed person is a woman, holding this offering to someone in front of her. She wears a simple bracelet made of small white pearls and she has a garland of white flowers around her neck. Only the trunk of her body is visible, although blurred, while the upper part of the photograph is cropped, so that the head is missing from the frame and the focus is low, towards the waistline, where the hands rest in an open gesture of offering.

These offerings are of the type worshippers bring to temples, to the gods or goddesses, and are normally left there as both a prayer and a homage: fresh flowers or fresh fruit for the spirits of the non-visible ones, or even, perhaps, for the dead. Offerings of welcome, a way to communicate, a gesture that is a substitute for words: here you are, this gift is for you, you are welcome, help yourself, hope you like it, these were chosen and picked up just for you.

There are things that the photograph does not say, it is mute to a certain extent, silent, opaque, as photographs normally are. Where was the photo taken? Who is the person portrayed? To whom the homage? The offering is undoubtedly a gesture of friendly hospitality, of reciprocity, it is dedicated to an-other, similarly to what happens with the expression coined by Glissant: «donner-avec»[37].

---

[36] Cole, Sheikh, video 2021, 16; 07:07- 08:02, https://steidl.de/Books/Human-Archipelago-2021-1337484956.html; https://vimeo.com/520948651.

[37] Glissant E., op. cit., p. xiv.

What kind of hospitality awaits the migrants? In other terms, Jacques Derrida poses a similar question:

> That is where the question of hospitality begins: must we ask the foreigner to understand us, to speak our language, in all the senses of this term, in all its possible extensions, before being able and so as to be able to welcome him in our country?[38]

This is the implicit question that moves Cole' and Sheikh's work. After several pages another short text on the left page emerges as if from rhizomorphic underground hidings, for it seems to be linked with hospitality, or the lack of it, or the denial of it:

> The theory of deterrence, the effort to prevent people from
> immigrating by making them suffer, has not been proven
> true. For any number of reasons, people will migrate,
> even in the face of severe legal sanction. The planet alters,
> Conflicts sprout. Climate ever changes. Humanity remains
> on the move (Cole, Sheikh, video 2021, 64; 20:37-21:03)[39].

The text is short but it is neither simple nor easy to grasp. The first two clauses – complex ones, made up of subordinates and parenthetical expressions – use a bureaucratic language ('deterrence, legal sanction'). Then, the pace changes, and the paratactical final sequence, made up of very short sentences, sounds even lyric. The caesura after the locution 'Humanity remains' is strategic in pointing out the residue of humanity left on Earth in times of crises and climate change, although the 'enjambement' reminds us that «humanity remains / on the move», and therefore that migration is endemic and everlasting, a natural-cultural agency.

The photograph by Fazal Sheikh on the side-page is a large image, shot from high above, at least apparently. It portrays a wide desertic area spreading like a gently undulating blanket, where people – like insects – are scattered around, some on foot, some on rustic carts, some carrying others in wheelbarrows, some as if encamped, others all along a road. Adults and children are discernible, animals, too. The scenery reminds the observer of refugee camps, places of tran-

[38] Derrida J., op. cit., p. 15.

[39] Cfr https://steidl.de/Books/Human-Archipelago-2021-1337484956.html; https://vimeo.com/520948651.

sit, places of thousand agonies and temporalities open to 'waiting'. The image perfectly responds to an idea of 'humanity on the move', but also of 'the loss of home'. Indirectly, it also refers back to the declination of the concept of hospitality, so that the text-as-caption might be mismatched or moved around, rhizomatically it belongs to more than one sprouting leaf-image.

In this volume, all texts are very short, with the exception of two long letters to people who had been murdered or who died under mistreatment. Yet, the masterpiece – in my opinion – is reached halfway through the volume, where Teju Cole recounts his own experience of visiting an Italian museum, the Pinacoteca di Brera, in Milan. For a refined art critic and art historian as Teju Cole is, the visit grants its own magic:

> Mantegna, Raphael, Titian, a procession whose greatness lies not in any abstract notion of importance but in the individual intimacy of each painting, in the little touches of solitude that protect each one from its fame[40].

The climax is reached when Teju Cole is face to face with one of his favourite painters, Caravaggio – as evidenced in his essays in *Black Paper* – particularly in a chapter entitled *After Caravaggio*[41]:

> You come at last to the crown jewel, Caravaggio's *Supper at Emmaus*. This is the second version. Surer than the one in London. The drama is muted now, darker. Perhaps this one was painted in the aftermath of his crime. Certainly painted in the subsumed storm of his passions. An image like a whirlpool[42].

On the next page, however, the eyes do not meet what they would expect: none of the paintings of those artists are to be seen. No Mantegna, no Raphael, no Titian, no Caravaggio do appear, at all. What the observer does see is an extremely beautiful photograph by Sheikh[43] – one in a bunch of photos in colour, against a majority in black and white – of a young man, asleep, among rags and covered in a blue blanket, embroidered in drawings of delicate, white

[40] Cole T., Sheikh F., op. cit., p. 104.

[41] Ivi, pp. 3-29.

[42] Ivi, p. 104.

[43] Ivi, p. 105.

flowery patterns, most probably not even a proper blanket, but a tablecloth or a curtain, or simply a piece of cloth.

The photograph shares golden reflections of light on the pillow of the *Lamentation of Christ* (1475-1478) by Mantegna; the blue blanket shares shades of blue with the garment of the Virgin and embroidery with the garment of Joseph in *The Marriage of the Virgin* (1504) by Raffaello.

Thus, the intense blue of the thin blanket, the delicate golden light that falls on the boy's gently closed eyelids, his nose tip and lips, the similarly golden colour of the rags used as a pillow donate the image a breathtaking aesthetic beauty (34:50-37:58 video). On the one hand, the blue and gold would perfectly fit the traditional icons of the Madonna with Child, on the other hand the sleeping image might be a link to the paintings of Christ's death. The references run from Bellini's *La Pietà* (1465-1470) to Piero della Francesca, for instance *La Pala di Brera* (1472-1474). But there is one more – almost magic – connection revealed by Cole, for the palette of colours might remind us of the 'child of silence', that is to say, Millet's *Woman and Child – Silence –* (1855), exhibited at The Art Institute of Chicago. The child and the mother is a recurrent theme in the collection by Sheikh and Cole, where the images, taken from real life, reflect and refract the sacred icons of Holy Mother and Child.

This iconic photograph of the boy sleeping might well be a transposition from those putti-like figures of infants, or dead figures of the adult Jesus (i.e. *The Lamentation* by Mantegna, 1480) to this young, black, sleeping boy among softly arranged rags. Silence, sleepiness, quietness, loneliness are among the suggestions that come to mind and, looking – as if mesmerized – at this «face of the Other», to use Emmanuel Levinas's words, we feel the need not to disturb his sleep, not to talk; the need to whisper, if necessary, to walk past him on tiptoes.

This might be the photograph of a migrant, a refugee, or of an asylum seeker, blocked or stopped along the way, held captive, perhaps, half enslaved by his conditions of need, and yet, wrapped in what looks like a holy mantle or a magic carpet, he seems sweetly at peace with the world. At least in this photograph, he seems to have some respite, at last.

As a kind of caption to Caravaggio's painting *Supper at Emmaus* (1606) – that Cole defines «the crown jewel» in the Brera collection, «the second version, surer than the one in London»[44] – a sentence left by a visitor in the Guest Book of the Museum, a literary celebrity, sticks out. It is Joy Kogawa's comment. She is a

[44] Ivi, p. 104.

Canadian-Japanese novelist, now 88 of age, author of extremely moving novels, about the traumatic internment of Canadian-Japanese people during World War II in West Canada, synchronous to the nuclear explosion in Hiroshima, entitled *Obasan* (1981) and its sequel *Itsuka* (1992). With reference to Caravaggio, Cole reports Kogawa's statement:

> Down through the ages walking on the Emmaus Road, we struggle with overwhelming catastrophes. Millions dead. The stranger who joins us says the signs are everywhere but in today's xenophobia we do not see. We pause for nourishment. Suddenly scales fall from our eyes. Unbelievable! Hallelujah! We are all in the picture. The light of philoxenia – the love of strangers – an antidote to xenophobia triumphs and shines mercifully on all, those who do and who do not recognize the signs[45].

Kogawa, who had met, known and experienced first-hand xenophobia against her family and her own people in modern Canada, opposes philoxenia – the light that groups together, almost harmoniously, a variety of people in Caravaggio's painting, the old and the young, males and females, saintly and brutish ones – to today's widespread xenophobia. Love for the Other: that is what Sheikh's photo and Kogawa's words and Cole's echoing reference demonstrate, even though the image occupying centre stage should be Caravaggio's masterpiece, contrariwise, it is transposed if not transmogrified and remediated into an incredibly beautiful photograph of a sleeping young man.

What an amazing and beautiful lesson is this about what it means to be human, about the trauma of being «humans on the move», about hospitality and about phototexts as composite, multimodal, and multimedia constellations of meanings, codes, messages, affects, all directed to the eyes, the tongue, the heart: poly-focal. As readers, observers, commentators, we cannot but be touched, profoundly touched and moved by these associative or rhizomatic practices that make our neurons and our nervous system leap from Caravaggio to Kogawa, to Sheikh. Teju Cole and also Fazal Sheikh are critic and visionary craftsmen, who prepare the soil for this rhizomic elaboration of thoughts and feelings, both unavoidable and sublime.

Undoubtedly, there is neither immediate nor explicit reference between the text and the photo that lay side by side on two juxtaposed and matching pages. The text

[45] *Ibidem*.

actually refers to paintings which are nowhere to be seen in this volume, and yet, the evocative power of those painters and their iconography nourishes the photograph, which acquires a saintly or sacred atmosphere, and thus ends up speaking – in the silence and in a filigree of light – of the possibility of philoxenia.

At a certain stage of his meditation, Jacques Derrida writes: «Or is hospitality *rendered*, is it *given* to the other before they are identified, even before they are (posited as or supposed to be) a subject […]?»[46]. The answer seems to come from Glissant: «the rhizome of a multiple relationship with the Other [is] a modern form of the sacred, which would be, all in all, a Poetics of Relation»[47].

The photograph so far described is itself a gesture of hospitality, because it welcomes the face of the Other – that «asks not to kill», says Cole, quoting Emmanuel Levinas,

> The conjuncture of the same and the other, in which even their verbal proximity is maintained, is the *direct* and *full face* welcome of the other by me. This conjuncture is irreducible to totality; the 'face to face' position is not a modification of the 'alongside of…'. Even when I shall have linked the Other to myself with the conjunction 'and' the Other continues to face me, to reveal himself in his face…[48]

while also echoing Judith Butler: «the face is the other who asks me not to let him die alone, as if to do so were to become an accomplice in his death. Thus, the face says to me: you shall not kill»[49].

The photograph of the boy sleeping keeps interrogating us, the observers, the readers; in the name of philoxenia, or simply of *xenia*, a gift of writing with light, of painterly evocation of the sacred, of vulnerable humanity. Moreover, Glissant teaches us that 'recognition of the other' is not a mere moral obligation, it is rather an 'aesthetic' apprehension. This is «the first edict of a real Poetics of Relation»[50].

The theme of migration is recurrent also in previous works by Cole as shown in the following example. In his collection of texts and images entitled *Blind*

---

[46] Derrida J., op. cit., p. 29.

[47] Glissant E., op. cit., p. 16.

[48] Levinas E., *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*, 1961, transl. by A. Lingis, Duquesne University Press, Pittsburg 1969, pp. 80-81 (emphasis in the original).

[49] Butler J., *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, New York 2006, p. 132.

[50] Glissant E., op. cit., p. 29.

*Spot* / *Punto d'ombra* (2016), one photograph captures the stern of a boat and the foam produced by the engine in the sea in its wake. A cable is visible: either it is the anchor, or it is a cable that stabilizes the boat once docked in the harbour. In those turbulent waters, in the wake of the boat, it is difficult to imagine anything. What is shown implies both a perilous point of observation and a disquieting object to be observed: troubled waters.

The text accompanying that image sounds as follows:

> Capri, June 2015
> We recover earrings, headphones, money (euros and dollars)
> family photographs, bracelets («Jesus loves me») shoes, hand-written
> letters, mobile phones, SIM cards, passports and watches from the bodies
> of the drowned[51].

Thus, the text makes the observer identify with the authorities, the fishermen, those who find or fish out of the water the material objects («We recover») belonging to the drowned ones, the migrants («the bodies of the drowned»). If the list of the recovered objects starts with what one might consider unexpected objects such as earrings and headphones, it is the term «passports» that alerts us to the constant drama of the migrants who do not manage to reach the coast, whose identities are lost, and whose belongings are washed ashore. The image does not produce any of those pieces of evidence, while the title *Capri, June 2015* seems rather to hint at a holiday, for Capri is not Lampedusa, it is one of the most famous and glamorous tourist and holiday resorts, off the Neapolitan coast, and it is not a usual port of arrival for migrants.

In reality, the text accompanies a photograph of Pozzallo in the original publication, thus, in that context, the reference to the drowned bodies makes much more sense, for Pozzallo in southern Sicily is a port of arrival for migrants.

This combination of text and image, on page 180 of the composite and multifaceted volume *Punto d'ombra* (2016), the Italian edition published by Contrasto, is the response to a previous text-image on page 26, bearing the same title *Capri, June 2015*. Also in this case, the image is a classic postcard, so to speak: a shining expanse of water, in the sunny weather, with a flotilla of various tourist boats and yachts out at sea. What we do see are Capri's surrounding waters as we know them, or as we imagine them, nothing particularly surprising in summer times in southern Italy.

---

[51] *Capri 2015*, 2016, p. 180; *Pozzallo*, edizione elettronica 2017, p. 288.

The accompanying text is partly a literary meditation that arose after the photo was taken and shot, for the first paragraph is introduced by a temporal adverb: «later on». Probably, only after taking the picture and looking at it, the author reminisced about the passage in Homer's *Iliad,* where a list of fleets and of their commanders, besieging the city of *Ilium* from the coast, are taken in by the gaze of the imaginary observer. Only at night Cole remembered the moment when, in the morning, he had opened the window of his hotel-room and had seen that shiny flotilla scattered in the Mediterranean Sea. The author also quotes the words by the Irish writer Edna O'Brien: «Of these marvellous waters we know that they contain death» (Cole 2016, p. 26).

Once again, the photograph does not show what the text describes. Words and image are dissonant. Capri and *Ilium*, one real place and one historical and mythical location, one a peaceful place for well-off tourists, the other a theatre of war and human epic disaster: the sea is the only symbolic element that connects the two places. As Glissant would say, there is an abyss to share[52]. Similarly, only the sea, and a certain degree of proximity, joins Capri and Sicily. The sea hides whatever is beneath the water surface: drowned people and boats and small, material objects. The reference to the Mediterranean Sea as a place of death is the dramatic reality for many migrants who do not reach the coasts of Italy. This is the reverse image, the negative, the obscure abyss that we do not see in the photograph. Actually, that is the reality that we do not want to see, that we want to ignore in our selfish life. It is the image of our newspapers and TV news almost daily, but we do not want to see those images, those pieces of news. Thus, both the texts and the images talk about the invisible, what is not to be seen on the page. But exactly what is invisible is the traumatic experience of many in our contemporary world, and Cole in this way speaks the unspeakable, shows the invisible and raises consciousness about the status of migrants, refugees and asylum seekers.

Most interestingly, the two sets of images and their respective accompanying texts are linked to each other by the same title, but across the gap between page 26 and page 180 of the Italian edition, whereas in the digital edition of *Blind Spot*, the photo entitled *Pozzallo*, to whom the text is originally referenced, is on page 288. This is the perfect exemplification of what it means to speak of the phototext as rhizomatic. This strategy is also present, for instance in *Blind Spot* where two photos by the same title *Brazzaville* appear, one at the beginning (p. 22, digital edition) and one at the end of the volume (p. 322, digital edition), with different accompanying texts.

[52] Glissant E., op. cit., p. 8.

The same theme sprouts here and there and flourishes unexpectedly after pages and pages, where the discourse is picked up once again, only in an apparently inconsistent way, structured like a musical variation on the same theme. One way in which Teju Cole's phototexts, as well as his volume in collaboration with Sheikh, are coterminous with Jordan's definition of the rhizome is that

> creativity can be a collaborative or/and shared experience. Indeed, one of the key features of the rhizome and the string figure is that they extol a complex lattice-work of (cross-domain) interdependency[53].

He adds that in our postdigital and metamodernist era the need emerges for ethical force and truthfulness[54]. Teju Cole and Fazal Sheikh, along their individual careers, share their 'situated and embodied' creative acts and the capacity to change our way of understanding the world (hospitality, migration, sea crossing), through ethical imperatives such as the simple invitation to consider that «there are no strangers. There are only versions of ourselves»[55]. Or, claims Glissant, «when eventually differences become acknowledged, from that point on thought of the Other 'comprehends' multiplicity»[56]. The last statement made by Cole and Sheikh as a closing commentary to their co-authored work is «There are no refugees, only fellow citizens whose rights we have failed to acknowledge»[57]. A sad statement that summarises our current state of affairs in the face of migration and hospitality.

## Bibliography

AFFEREZ A.K., «The Role of Images in Teju Cole's *Blind Spot*», in *Ploughshares At Emerson College-Critical Essay*, (29/08/2018), https://pshares.org/blog/the-role-of-images-in-teju-coles-blind-spot/.

BUTLER J., *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, New York 2006.

CARRARA G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

[53] Jordan S., op. cit., p. 47.

[54] Ivi, p. 48.

[55] Cole T., Sheikh F., op. cit., p. 234.

[56] Glissant E., op. cit., p. 17.

[57] Cole T., Sheikh F., op. cit., p. 237.

COLE T., SHEIKH F., *Human Archipelago*, 2nd ed., Steidl, Göttingen2021, https://steidl.de/Books/Human-Archipelago-2021-1337484956.html; https://vimeo.com/520948651.

COLE T., *Blind Spot*, Faber & Faber, Londra 2017.

COLE T., *Punto d'ombra*, Contrasto, Roma 2016.

COLE T., *Known and Strange Things. Essays*, Random House, New York 2016.

COMETA M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M. e Coglitore R. (dir.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-116.

COMETA M., *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Meltemi, Milano 2023.

CONCILIO C., «Migrazioni e insoliti sconfinamenti. L'atto di s-porgersi e l'irruzione dell'inedito», in A. Ghosh, K. Lefteri, S. Mehta, T. Cole., *Asimmetrie. Quaderni* Ottobre 2023, 2, Collana a cura dell'Associazione ex alunni e docenti del Liceo Giulio Cesare di Roma, Stamen, Roma 2023, pp. 257-278.

CONCILIO C., «Following Teju Cole's Black Portraitures. On Zigzagging between (Digital) Literature, Photography, Art History, Music and Much More…», in Bolette B. Blaagaard, S. Marchetti, S. Ponzanesi, S. Bassi (eds), *Postcolonial Publics: Art and Citizen Media in Europe, Studi e ricerche* 30, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023, pp. 265-283, https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-678-7/following-teju-coles-black-portraitures/.

CONCILIO C., «A Lesson in 'Digital Humanities'. Teju Cole e Amitava Kumar», in *Il Tolomeo* 18/2016, pp. 227-232, https://edizionicafoscari.it/media/pdf/article/il-tolomeo/2016/18/art-10.14277-2499-5975-Tol-18-16-17.pdf.

DELEUZE G., GUATTARI F., *A Thoudand Plateaus*, 1980, transl. by B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.

DERRIDA J., *Of Hospitality*, 1997, transl. by R. Bowlby, Stanford University Press, Stanford 2000.

GLISSANT E., *Poetics of Relation*, 1990, trans. by B. Wing, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

HEMON A., «Interview: Teju Cole by Aleksandar Hemon», in *Bomb,* Spring 2014, https://bombmagazine.org/articles/2014/04/01/teju-cole-interviewed/.

JORDAN S., *Postdigital Storytelling. Poetics, Praxis, Research*, Routledge, Abingdon 2020.

KOGAWA J., *Obasan*, Lester and Orpen Dennys, Toronto 1981.

KOGAWA J., *Itsuka*, Viking, Toronto 1992.

LEVINAS E., *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*, 1961, transl. by A. Lingis, Duquesne University Press, Pittsburg 1969.

MARFÈ L., *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Olschki, Firenze 2021.

MITCHELL W.J.T., *The reconfigured Eye. Visual truth in the post-photographic era*, MIT Press, Cambridge 1992.

MITCHELL W.J.T., *Image Science*, University of Chicago Press, Chicago 2015.

MITCHELL W.J.T., *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

ROMM J., «Teju Cole's New Book Defies Categorization», in *Forward-Culture*, 14/06/2017, https://forward.com/culture/374735/teju-coles-new-book-defies-categorization/.

VANGI M., *Letteratura e fotografia*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2005.

# Un oceano pieno di virgole: il lutto di Oleńka Carrasco. Fototesto artistico ed espressione del trauma

*Elisa Bricco*

> Immigrants are just the forerunners of the great traceability to come. Identity means you are connected to a place. Traceability means you go with the flow, you go on a never-ending journey[1].

L'immagine di copertina di *Patria*[2] di Oleńka Carrasco colpisce l'attenzione istantaneamente: il ritratto di una giovane donna può evocare nella spettatrice o nello spettatore ricordi familiari, perché sembra venuto da un'altra epoca, con i colori accesi e i contorni sfumati. Il viso femminile è rivolto verso sinistra per cui se ne vede solo una parte. I tratti sono regolari, lo sguardo si rivolge lontano, gli occhi sono scuri e profondi e le sopracciglia curate, il sorriso è solo accennato, poco il trucco ma ben misurato, i capelli scuri e mossi sono corti, un orecchino prezioso è l'unico ornamento [Fig. 1].

L'artista ha utilizzato questo ritratto giovanile della nonna paterna per aprire il racconto del lutto per la morte del padre e per la madre patria, ormai perduta. I due lutti coincidono e si sovrappongono in uno straziante inno al proprio paese, il Venezuela, che Oleńka Carrasco ha lasciato da una quindicina di anni e vive ormai stabilmente a Parigi. Significativamente, il ritratto, la fotografia della tela a olio rinvenuta in una casa di famiglia abbandonata, porta le tracce di uno strappo e di un parziale restauro, annunciando metaforicamente

[1] Virilio P., «Foreword», in Virilio P. *et al.*, *Native Land, Stop Eject*, Fondation Cartier-Actes Sud, Paris 2009, p. 7.

[2] Carrasco O., *Patria*, The Eyes, Paris 2023, s.p. Sul sito personale dell'artista è possibile vedere questa immagine: https://www.olenkacarrasco.com/.




Fig. 1 Oleńka Carrasco, *Patria*, copertina. Courtesy dell'artista.

la lacerazione intima dell'autrice, costretta a lasciare il proprio paese definitivamente a causa di circostanze economiche e politiche avverse.

L'album *Patria* è un bel libro d'artista, composto da quarantotto pagine legate insieme con un filo rosso, nel quale si alternano fotografie a colori e in bianco e nero, immagini tratte dall'album di famiglia, alcune scattate da Carrasco con apparecchi fotografici analogici, altre inviatele dal fratello attraverso WhatsApp e, quindi, scattate con il telefono cellulare. Vi si trovano anche tre mappe che indicano la distanza tra l'America Latina e l'Europa, tra il Venezuela e la Francia, testi scritti con una macchina da scrivere che accompagnano o si sovrappongono alle immagini, e infine la riproduzione di una lettera scritta dal padre. *Patria* è un progetto che impegna Carrasco dal 2016 e che quando sarà terminato consisterà in quattro parti. La prima, *Maison prêtée pour un deuil*, tratta della morte del genitore e la seconda, *Petit Pays*, si concentra sulla diaspora della sua famiglia per il mondo. La terza, in fase di elaborazione, si intitolerà *Asilo nos otros tierra somos*, e consisterà in una ricerca sulla terra delle origini e sui percorsi di migrazione venezuelani, alle frontiere della Guyana e della Colombia. Nella quarta parte incentrata sulla sua esperienza, *Ser Arbol ser leche*, l'artista cercherà di raccontare il suo ritorno in Venezuela.

Oggetto fototestuale ibrido e artigianale, di ottima fattura e con un layout curato nei dettagli, *Patria* è disponibile in tre versioni, in francese, in inglese e in

spagnolo, ognuna delle quali costituisce un *unicum*, una variazione sullo stesso tema[3]. Il mio studio si baserà sulle prime due parti nella versione in francese.

## 1. Oleńka Carrasco artista tra due mondi

Tratta dall'introduzione al catalogo della mostra di Raymond Depardon e Paul Virilio *Native Land, Stop-Eject*, che si è svolta a Parigi nel 2008, presso la Fondazione Cartier per l'arte contemporanea, la citazione che ho posto in esergo riassume molto efficacemente alcune delle specificità del percorso esistenziale della persona migrante. Essa percorre rotte, lascia tracce, si adatta alle situazioni diverse e la sua identità si trasforma durante il suo viaggiare; tutte queste situazioni costituiscono le grandi linee su cui si sviluppa il fotoracconto *Patria*.

Dopo una laurea in lettere conseguita nel suo Paese d'origine, nel 2003 Carrasco si è trasferita in Spagna dove ha continuato gli studi e ha conseguito un master in scienze umane con la specializzazione in teoria dello spettacolo e della danza. Nel 2015 è approdata a Parigi, dove ha spostato la propria attenzione sulla produzione artistica in ambito fotografico e in belle arti. Nel 2022 il suo lavoro sugli archivi fotografici e la memoria è stato selezionato per partecipare a un programma di avviamento professionale presso l'École nationale supérieure de la photographie di Arles, in un percorso sotto la supervisione di tutor molto prestigiosi: Susan Meiselas, Gilles Saussier e Pierre Leguillon. Uno dei suoi tutor è stato anche l'ispiratore dell'immagine di apertura di *Patria*, una carta geografica in cui il mare che separa l'America Latina dall'Europa, l'oceano Atlantico, è ricoperto da virgole scritte a macchina e da alcuni stralci di frasi che esprimono il dolore per la perdita del padre e per la lontananza dalla propria casa[4]. Quest'immagine liminale è profondamente significativa: durante una revisione con il suo tutor, quest'ultimo le aveva fatto notare che era troppo legata alla sua opera, sostenendo che «Un vrai artiste prend de la distance».

---

[3] Nella tavola rotonda che si è svolta il 9 maggio 2024, durante il convegno internazionale *Il fototesto (auto)biografico: confini e traumi* (Genova, 8-10 maggio 2024), Carrasco si è espressa a lungo su quest'opera ed ha fornito molte informazioni sulle motivazioni della scrittura, sulla composizione dell'album e sulla sua attività artistica. A proposito dell'utilizzo delle diverse lingue ha spiegato che i tre fototesti sono molto diversi anche perché le lingue sono diverse dal punto di vista visivo e rispondono a momenti ed esperienze di vita diverse. Ciascuno, dunque, ha una sua specificità intrinseca.

[4] Alcune immagini sono visionabili sul sito dell'editore: https://theeyes.eu/livres/patria-prevente/.

Dopo la sessione di revisione dei progetti, Carrasco ha elaborato un'immagine in cui ha lavorato a partire dall'affermazione del tutor; ha reagito alla critica con uno slancio creativo nutrito dalla collera e dalla pena. Ha così iniziato a battere furiosamente sui tasti della macchina da scrivere che porta sempre con sé, manipolando l'immagine. Per rendere visivamente il suo stato d'animo ha riempito l'oceano di virgole, che rappresentano le lacrime e la sofferenza dell'esiliata: «au milieu de l'océan la virgule se transforme en larme». E così, questo mare di lacrime intervallato da grida di dolore in cui si percepisce la forza della battuta sui tasti della macchina da scrivere, racconta la realtà della separazione:

> Un vrai artiste P R E N D de la DDDDDDDIIIIIIISSSSSSSSSSSS
> SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS
> SSSSSSSSSSSSTAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
> AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAANCCCC
> CCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCC
> CCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCCEEEEEEEEEEEEEEEEEEEE
> EEEEEEEEEEEEEEEE EEEEEEEEEEEEEEEEEEE.

E ancora: «7568,92 kms comme ça ou plus lllllllllllloooooooooiiiiiiiiiinnnnnnnnnn?????????????». Il patimento e il senso della perdita sono trasformati nell'energia che le ha permesso di superare l'autocompiacimento e il ripiegamento su di sé, e di rappresentarsi graficamente componendo un'opera significativa.

A partire da quel momento, il suo fare artistico è cambiato e, dal 2022, il suo lavoro ha iniziato a ottenere riconoscimenti internazionali: premiata al Festival Calì PhotoFest, è stata selezionata per il premio Gibellina Photo Road, e per il LUMA Rencontres Dummy Book Award. Nel 2023 è vincitrice del Prix Photo Folio Review ed espone alle Rencontres di Arles proprio il progetto di *Maison prêtée pour un deuil*. Nel 2022 *Patria* è selezionato per il APhF Pick 24 Book Award di Atene; e nel 2025 Carrasco vince una borsa del CNAP per la fotografia documentaria contemporanea di Parigi. Con *Patria* partecipa a diverse mostre collettive e personali[5].

In questo album, l'approccio è autobiografico e la temporalità del racconto non è consequenziale, segue piuttosto il movimento della memoria e della necessità di indagare per comprendere il proprio percorso esistenziale e interiore. Per le caratte-

[5] Sul sito dell'artista si trovano tutti i dettagli sulla sua carriera, https://www.olenkacarrasco.com/.

ristiche formali e narrative, il progetto di *Patria* può essere considerato a partire da un approccio critico che prende in esame diversi livelli tematici e aspetti formali: la tematica del lutto vi si interseca con quella della migrazione e dell'esilio; il dispositivo ibrido e la narrazione frammentaria rispondono alle specificità del racconto memoriale e della complessità del contemporaneo. L'analisi puntuale di questo complesso dispositivo fototestuale mi consentirà di metterne in luce le specificità al fine di comprendere le modalità attraverso le quali si sviluppa il racconto personale.

## 2. Fototesto autobiografico: struttura e implicazioni

Secondo Olivier Leplatre et Philippe Maupeu, le caratteristiche della ricostruzione memoriale con il supporto dell'immagine fotografica risiedono nel fatto che il lavoro di rimemorazione non è omogeneo né consequenziale:

> […] dans [l]e lent travail mémoriel de saisie rétrospective de soi par la mémoire, à l'assignation d'un point perspectif en amont duquel s'ordonne et s'organise le tableau d'une histoire individuelle et singulière, avec son creusement perspectif, l'étagement de ses plans, ses effets de reliefs mais aussi ses zones de flous, ses ombres, ses perspectives inversées, aberrantes ou dépravées […][6].

Il dispositivo creato da Carrasco, per raccontare la propria vicenda umana di esilio, è un fototesto in cui prevalgono le immagini e in cui la narrazione è focalizzata su eventi particolari. Come spiegano Sidonie Smith e Julia Watson:

> The concept, [of Automediality], redresses a tendency to consider media as 'tools' for rendering a preexistent self. Theorists of automediality emphasize that the choice of medium is determined by the desires and constraints of self-expression, and the materiality of a medium is constitutive of the subjectivity rendered[7].

Il supporto fotografico è lo strumento che consente all'artista di raccontare la sua vicenda in maniera autentica e originale. Per Carrasco, inoltre, l'assenza di auto-

---

[6] Leplatre O., Maupeu P., «Préface», in Id,. (a cura di), «Territoires autobiographiques – récits-en-images de soi», in *Textimage* 9, 2019, https://www.revue-textimage.com/conferencier/09_recits_en_images_de_soi/preface1.html.

[7] Smith S., Watson J., *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, p. 168.

ritratti e autorappresentazioni di qualsiasi tipo – tranne, forse, qualche immagine da bambina, che però non si può riconoscere data la mancanza di didascalie, e una serie di sei scatti fotografici dove si possono riconoscere le sue mani –, sposta su altri piani di lettura l'identificazione dell'autrice.

L'identità dell'autrice, il suo stato d'animo e la sua perdita di punti di riferimento si evincono dall'uso di materiali e dispositivi diversi: ad esempio nell'album si susseguono mini fototesti autonomi composti da un'immagine e da un testo[8], che raccontano un evento o momento particolare; il diario del suo ultimo viaggio in Venezuela nel 2015; pagine saturate di immagini tratte dall'album di famiglia (tre pagine centrali con cinquantasei foto in totale)[9], alternate a fotoracconti con e senza testi; fino all'ultima fotografia di gruppo, elaborata più volte, dove le figure sono ritagliate per raccontare l'esodo dei membri della famiglia in luoghi diversi. Come rileva Roberta Coglitore, nei racconti autofototestuali contemporanei, viene messo in gioco un «io […] provvisorio, collettivo o in transito»[10] che esprime sé stesso con forme diverse implicando una «visione performativa dell'atto autobiografico»[11], adattandola alle esigenze della narrazione, che sono quelle dell'io frammentato e in cerca di sé. Così, tutte le forme diverse utilizzate dall'artista concorrono a costruire il racconto della sua Patria perduta [Fig. 2].

Per Oleńka Carrasco, il lutto vissuto a distanza genera un ripiegamento su sé stessa, insieme a una necessaria rivisitazione della diaspora familiare, che compone con i materiali a sua disposizione, creando una serie di dispositivi fototestuali diversi e funzionali per creare il mosaico del suo racconto. Il medium fotografico costituisce l'archivio della memoria personale e familiare, ed è l'elemento indispensabile per dare una consistenza materiale al proprio sentire. Attraverso l'uso della prova evidente[12], la composizione dell'album fototestuale situa l'artista in un contesto, in una temporalità, e risponde alla sua necessità di esprimersi, di creare pathos senza cadere nell'autocommiserazione.

---

[8] Bricco E., *Poétique du mini-phototexte*, Brill, Leiden 2025.

[9] In un'intervista Carrasco spiega che gli archivi familiari a cui ha accesso si limitano a tre chilogrammi di fotografie sottratte dalla madre alla distruzione e trasportate in una valigia durante il suo viaggio di esodo verso la Francia.

[10] Coglitore R., «Le verità dell'io nei fototesti autobiografici», in Cometa M., Coglitore R. (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 57.

[11] *Ibidem*.

[12] Hall S., «Cultural Identity and Diaspora», in Mirzoeff N. (a cura di), *Diaspora & Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Routledge, New York 1999, p. 31.



Fig. 2 Oleńka Carrasco, *Patria*, pp. 50-51. Courtesy dell'artista.

## 3. Forme e dispositivi per dire l'esilio

Come già accennato, l'album *Patria* è un multi-dispositivo composto da alcune sequenze di immagini fotografiche e diversi fototesti autonomi. Vi possiamo individuare nuclei tematici e formali che dimostrano la varietà delle forme utilizzate: se la copertina e la prima pagina stabiliscono il contesto, dove la lontananza determina l'esigenza di raccontare e di trovare la propria cifra artistica – l'oceano pieno di lacrime –, la dedica ai genitori e alle persone del suo paese, che «non meritano» il destino di esuli, di maltrattati, di scomparsi per mancanza di cure, indica la problematica specifica: sono vittime di una situazione che non hanno scelto, ma che devono affrontare.

La prima parte, *La casa prestata per un lutto*, si apre con una doppia pagina in cui a sinistra una fotografia ritrae tre uomini durante una festa e, nella pagina accanto, è presentata la circostanza tragica, in un testo la cui suddivisione nello spazio si apparenta a una scansione poetica: «Le 9 juin 2020, j'ai reçu un appel. / De ce côté-ci de l'Atlantique, / il devait être dix heures. / – Il est mort – m'a-t-elle crié. / – Je l'ai trouvé mort». Dal punto di vista della retorica del fototesto, non siamo in presenza di una relazione di illustrazione del testo con le immagini o viceversa, si tratta piuttosto di un'azione d'intensificazione




Fig. 3 Oleńka Carrasco, *Patria*, pp. 6-7. Courtesy dell'artista.

generata dal contatto tra l'immagine e il testo. La forma individuata da Michele Cometa per questo rapporto è quella dell'emblema, dove il contatto tra le componenti fa scaturire un'impressione di lettura, che accentua le singole potenzialità comunicative delle parti[13].

A questa forma, con cui l'autrice propone un percorso di lettura che prevede la messa in relazione di testo e immagine, segue, nella pagina successiva, un altro tipo di dispositivo composto dall'immagine in bianco e nero di un giardino, dove spicca in primo piano una macchinina giocattolo e, scritte a macchina in sovrimpressione, queste parole [Fig. 3]:

> Je cligne des yeux, / je sens la pluie s'installer dans mes pupilles. / [Serie di virgole-lacrime] / Je regarde autour de moi, / dans la maison d'un autre, / et ici, [virgole-lacrime] / à des kilomètres de distance, / je vais devoir m'accrocher à cela, [virgole-lacrime] / aux souvenirs des autres, / aux expériences des autres, / pour faire le deuil, / ton deuil.

[13] Cometa M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M., Roberta Coglitore R. (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 69-116.

Questo nuovo dispositivo indipendente, che possiamo considerare un mini-fototesto perché presenta un racconto autonomo e compiuto, serve per contestualizzare il racconto della ricezione dell'annuncio della morte del padre. Quando riceve la triste notizia, Carrasco si trova in casa di amici, lontano dalla sua dimora parigina.

La progressione della narrazione avviene con un racconto a tappe: ogni momento è scandito dalla presenza di immagini singole o in sequenza la cui posizione e consistenza fisica e visuale esprimono il senso della perdita e dello smarrimento. Dopo l'immagine del giocattolo in giardino, segue una doppia pagina in bianco e nero, in cui appare in primo piano un mappamondo gonfiabile posato su un prato – metafora della distanza che la separa dai suoi cari –, la cui parte destra è quasi invisibile perché sovraesposta. Poi, l'artista cerca conforto negli oggetti intorno a sé, che possono rappresentare l'infanzia di ognuno di noi, in qualsiasi latitudine ci troviamo. Il testo che accompagna l'immagine è esplicito: « Au fond, / dans la maison de l'enfance, / NOUS nous ressemblons TOUS, / n'est-ce pas ? ». La frase introduce alla sequenza successiva dove, nella parte inferiore della pagina, compaiono oggetti casalinghi, una mensola con suppellettili parzialmente visibili e nella pagina accanto un ritratto molto sfocato posto al di sopra della testata di un letto. La siderazione provocata dalla notizia ricevuta è espressa in una scansione quasi muta dove si alternano pagine bianche su cui compaiono soltanto segni di macchina da scrivere (una lista verticale di virgole-lacrime e una pagina intera riempita di due punti), accompagnate, a destra, da immagini in bianco e nero con i bordi laterali o superiori sfocati. Qui, il motivo delle lacrime che cadono è accompagnato da quello delle lacrime che velano gli occhi e che non consentono di vedere bene. Un'ulteriore carta geografica consente di calcolare la distanza tra lei e la madre che la chiama, e ci riporta nell'ambito geografico con l'indicazione del nome del villaggio dove Carrasco si trovava al momento della notizia della morte del padre, Saint-Jory nel Sud-Ovest della Francia. In questa immagine, l'oceano che separa i due continenti e i due paesi, è coperto da una sorta di nebbia bianca che lo rende indistinguibile, perché effettivamente è impraticabile da parte dell'esule. Il testo a fronte fornisce il racconto di una seconda chiamata, video questa volta, che permette di vedere solo i colori che circondano la madre: l'ocra della terra e il verde lussureggiante delle piante tropicali. La distanza, sia reale sia memoriale, rende tutto indistinto: « TOUT se fit tâche. / C'est comme si toutes les images que / ma mémoire essaie de récupérer s'effaçaient / peu à peu ».

Il tema della memoria perduta, nonostante il supporto della fotografia, è centrale nella poetica di Carrasco; infatti, le immagini che seguono – alcuni scatti



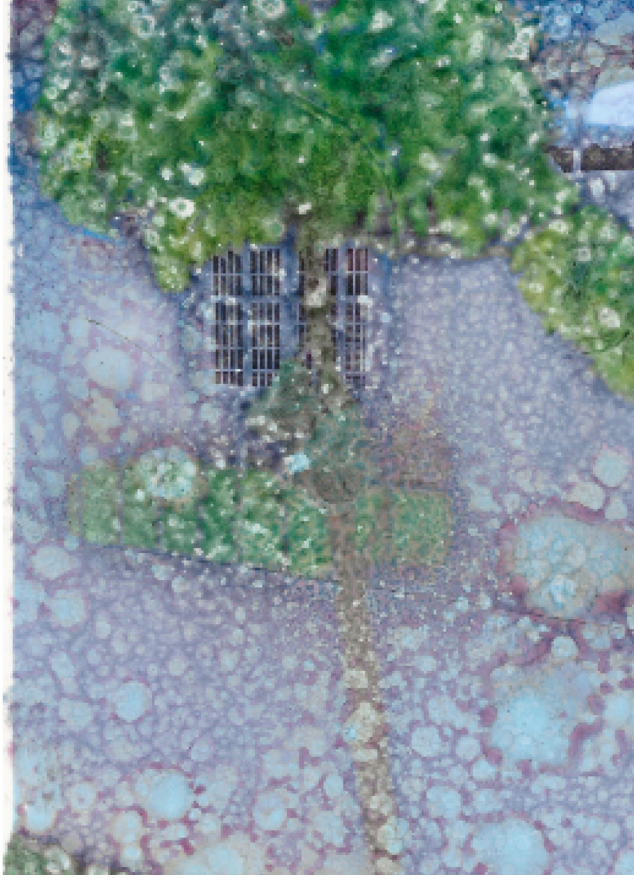


Fig. 4 Oleńka Carrasco, *Patria*, pp. 20-21. Courtesy dell'artista.

dell'esterno della casa paterna – sono presentate in due versioni, quella originale di fotografia a colori e quella rielaborata dall'artista con l'applicazione di un acido che piano piano la altera fino a farla scomparire. Il sentimento della scomparsa progressiva del ricordo è così reso realmente con la perdita dell'immagine[14]. Attraverso una serie di domande, l'artista mette in relazione la sua ricerca creativa con la necessità di esprimere il dolore: « Comment photographier l'absence ? / Comment photographier le vide ? / Comment photographier la distance ? / Comment photographier les non-dits, / le nœud dans la gorge, ton prénom ? » [Fig. 4].

La serie di immagini successiva non fornisce una risposta ma partecipa alla composizione del discorso memoriale: si tratta delle fotografie di un cantiere in costruzione. L'assenza di didascalie non consente di riconoscere i luoghi o le si-

[14] Carrasco utilizza una serie di immagini che ha realizzato dopo la morte del padre e che stanno scomparendo lentamente per l'effetto dell'acido nel quale sono state immerse. Nell'album l'annientamento è significato anche dall'inquadratura molto ravvicinata che sgrana completamente i contorni degli oggetti ritratti.




Fig. 5 Oleńka Carrasco, *Patria*, pp. 42-43. Courtesy dell'artista.

tuazioni, ma si scoprirà in seguito che la casa è stata venduta e al suo posto è stato costruito un grosso immobile; la scomparsa dei punti di riferimento diventa così definitiva, anche se si tratta di indizi che saranno sviluppati nel seguito [Fig. 5].

Per concludere il discorso sulla morte del padre e sulla definitiva perdita del proprio paese, l'artista costruisce una nuova sequenza composta da immagini a colori accompagnate dalla trascrizione di alcuni messaggi audio inviati dal fratello. Si tratta del racconto della sepoltura del padre, che consiste in un vero e proprio reportage dove la situazione personale viene a convergere con quella economica e sociale venezuelana del 2020. Il luogo della sepoltura si chiama l'Alveare, ed è un immenso campo di terra rossa dove sono state costruite le tombe in una colata di cemento: « Il n'y a pas de trace, pas d'empreinte. / Il y a un numéro de parcelle. / Il y a tellement de morts dans ce pays / que les cimetières ne sont pas terminés à temps ». Siamo nel periodo del COVID, gli operai e il fratello di Carrasco, che documenta la macabra cerimonia con il telefono cellulare, portano la mascherina. La conclusione della prima parte consiste in una doppia pagina con quattro immagini in bianco e nero, quasi identiche, del cantiere in costruzione che costituisce il panorama che l'artista vede dalla sua abitazione durante il

confinamento. Un cantiere unisce i due paesi nel dolore: i rumori che lei sentiva da casa sua erano gli stessi che ascoltava durante la chiamata con il fratello.

Il termine della prima parte corrisponde con la presa di coscienza della realtà dell'esilio alla quale è destinata: « Comprendre que ce deuil est plus / que celui de ton départ, / orpheline de père, / passeport sans pays ». La vicenda umana di Oleńka Carrasco è simile a quella individuata da Edward Said: spesso l'esiliato ha scelto liberamente di lasciare il proprio paese, per motivi personali o sociali, ciononostante il sentimento di estraneità e il sentirsi orfani della patria è sempre presente[15]. Il problema che esprime Carrasco in maniera lancinante emerge nel momento in cui l'esiliata è impossibilitata a tornare indietro, quando la sua scelta diventa definitiva, suo malgrado, perché ha «un passaporto senza paese».

## 4. Ritorno alla patria perduta: racconto dell'esodo

Il Venezuela è al centro della seconda parte, *Petit pays*, preceduta da una tripla pagina che presenta un collage composto da cinquantaquattro fotografie scattate per la maggior parte con apparecchi portatili, alcune delle quali, originariamente a colori, sono ormai scolorite, riprodotte in seppia e in bianco e nero tendente al violetto. Vi sono ritratti membri della famiglia, da soli o in gruppo, durante le vacanze o in momenti cruciali della loro vita. Ci sono anche alcune fototessera, immagini di paesaggi tropicali e marini, spiagge, bambini a tutte le età, interni di case, cortili, barche, automobili, prati. Si tratta di una parte del misero archivio familiare sottratto alla dispersione che permette di operare la transizione tra le due parti: il bagaglio dell'esule è molto leggero e le poche immagini di famiglia costituiscono un supporto per la memoria che la forma autobiografica predilige.

Il racconto di *Petit pays* è molto meno metaforico del precedente: il dolore ha lasciato il posto a una fredda constatazione, e presenta ampie porzioni testuali che riproducono conversazioni con WhatsApp, insieme al diario dell'ultimo viaggio di Carrasco in Venezuela, nel gennaio e febbraio 2015. Sollecitata a tornare da parte del fratello, che le comunicava il cattivo stato di salute del padre, ha trascorso laggiù due mesi durante i quali la situazione politica del paese si è talmente degradata da scivolare in una vera e propria dittatura. Nella post-fazione del volume[16], la giornalista Saraï Suarez spiega che dopo l'elezione del presidente

[15] Said E.W., *Reflections on exile and other essays*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2000, p. 187.

[16] Suarez S., «Une vie après la patrie», in Carrasco O., *Patria*, cit.

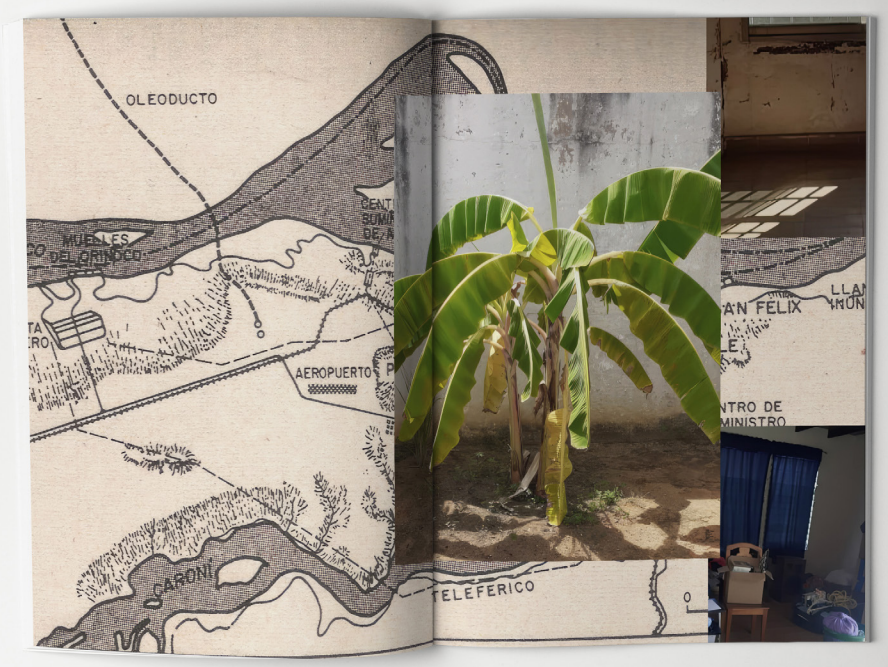



Fig. 6 Oleńka Carrasco, *Patria*, pp. 24-25. Courtesy dell'artista.

Maduro nel 2013, alla crisi politica si è aggiunta la crisi economica e finanziaria, che ha fatto sprofondare il paese nella povertà, causando un esodo della popolazione senza precedenti. Nello specifico, nel gennaio del 2015 – durante il soggiorno di Oleńka Carrasco – è stata promulgata la legge che consente l'utilizzo delle armi contro i manifestanti.

Il racconto dell'ultimo soggiorno in Venezuela è intriso di malinconia e di cruda attualità: bevendo un caffè la narratrice riflette sulla propria fortuna di esule/ospite proveniente da un paese ricco e, al tempo stesso, sulla difficoltà della situazione che si sviluppa intorno a lei: «Sur mon palais, des rires, des plaisanteries et l'arôme de ce guayoyo dont je me sers une double ration, sachant que c'est un luxe, car ces derniers temps, on ne trouve plus de café». Il fratello le ha chiesto espressamente di andare a far loro visita con la mente aperta perché il paese è in grave difficoltà: «Nous n'avons pas besoin de tes critiques, plutôt de ta joie». È impossibile per lei non soffermarsi sugli avvenimenti tragici di quei giorni appresi attraverso i notiziari: le uccisioni di manifestanti da parte della polizia, i discorsi ascoltati nei media, che stigmatizzano la colpevolezza dei migranti i quali, andandosene, impoveriscono il paese. La gioia per la riscoperta della famiglia, della natura rigogliosa, del profumo e dei colori del suo paese contrasta con la pena per la situazione, che diventa presto

consapevolezza di appartenere ormai a un altro luogo. Il diario del 28 febbraio 2015, che riporta una conversazione con la nipote, illustra questa situazione. La bambina le pone davanti la triste verità: « E : – Tatie, tatie, quand est-ce que tu rentres dans ton pays ? / O : – Ma jolie nièce, mais je suis dans mon pays… / E : – Non, tatie, tu te trompes, ici, ce n'est plus ton pays ». Il suo paese ormai è un altro e lei deve accettare la realtà, anche se la presa di coscienza è dolorosa. L'unica consolazione è che la fotografia le permetterà di avere dei ricordi: i suoi apparecchi fotografici diventano vere e proprie casseforti dove custodirà come tesori tutti i momenti trascorsi con la famiglia, i nipoti, il fratello e la sorella, i genitori, gli amici: « Mes trésors sont faits de moments imprimés sur un négatif. J'ai congelé le temps… ». La prima sezione, composta da dodici pagine, presenta la composizione dei lunghi testi con immagini fotografiche a colori che accompagnano, illustrano talvolta, più spesso metonimicamente, i discorsi, mostrando porzioni di paesaggio cittadino sovente ritratto dall'alto da dietro le griglie della finestra di un appartamento, dal quale si può osservare il grande spazio circostante. La griglia, vale a dire l'impossibilità di uscire o addirittura la prigione, insieme all'assenza di umani nelle immagini rappresenta la catastrofe in corso.

Il racconto prosegue con una serie di tre sequenze di immagini nelle quali sono ripecorse le tappe dell'esodo della famiglia, a partire dal racconto della vendita della casa paterna. Due doppie pagine presentano fotografie molto ben definite e senza anima, a partire dall'annuncio immobiliare in cui è indicata l'economicità dell'offerta, e poi alcune immagini della casa; nella pagina a fronte fa contrasto un autoritratto – selfie – della madre all'interno della casa, la cui espressione desolata esprime la tristezza e, dietro di lei, quasi invisibile s'indovina la presenza del padre. Nella successiva doppia pagina lo spazio è interamente occupato da nove fotografie della casa e del giardino, cui fa seguito una pagina bianca con a fronte la fotografia di una stanza vuota con due valigie in un angolo.

Senza soluzione di continuità, la seconda sequenza di otto pagine ha come unica protagonista visiva una piccola scatola che contiene un vasetto di Vicks Vaporub (il padre era affetto da una malattia polmonare) riempito della terra rossa proveniente dal giardino di casa, che Carrasco riceve per posta e di cui documenta visualmente la ricezione e l'apertura. Le quattro immagini, che la ritraggono nel momento in cui apre la scatola, si concentrano sulle sue mani in azione, e costituiscono l'unica forma di autoritratto fotografico presente nell'album. Il testo che le accompagna è quello della canzone *Petit Pays* di Cesaria Evora (dall'album *Cesaria* del 1995), citato in portoghese e in francese come nell'originale. Chiude la sequenza una doppia pagina nella quale appare solamente un po' di terra ros-

sa sparsa su un piano bianco, accompagnata ancora dalle parole della canzone: «Petit pays, je t'aime beaucoup / Petit pays, je t'aime beaucoup», che suggellano la relazione con la madre patria.

La terra ricevuta in dono è ancora presente all'inizio della sequenza successiva dove viene raccontato l'esodo della famiglia Carrasco. Si tratta di un dispositivo narrativo fototestuale complesso, dove le immagini sono create a partire da un'unica fotografia che ritrae un gruppo di persone, adulti e bambini, su una spiaggia, nella quale l'artista ha ritagliato le figure umane di cui si percepiscono soltanto i profili. Nella prima pagina di questa sequenza, a sinistra, lo spazio bianco dell'immagine ritagliata è cosparso di terra rossa venezuelana e, nella pagina accanto, l'immagine ritagliata è accompagnata dalle parole del ritornello della canzone di Evora: «Oi tonte sodade sodade sodade / Oi tonte sodade sodade sem fim». Le figure ritagliate dalla fotografia di gruppo sono poi utilizzate nelle pagine seguenti per accompagnare il racconto dei percorsi diversi dei membri della famiglia, ormai disgregata per sempre. In questo caso l'immagine aggiunge complessità alla narrazione dell'esilio perché fornisce un'attualizzazione del testo, provocando una contraddizione che esalta il discorso presentato: i soggetti ritratti sorridono alla macchina fotografica mentre il racconto narra di difficoltà e di malessere. Il contrasto tra le due istanze significative accentua l'incongruità e la crudeltà della situazione presentata.

Si inizia con la famiglia della sorella, emigrata negli USA nel 2016 con il marito e i due figli. Richiedenti asilo e quindi impossibilitati a uscire dal paese, gli uni hanno intrapreso studi e gli altri vivono lavorando. La seconda 'scheda' è dedicata alla madre, rimasta in Venezuela fino al 2022, la sua casa è stata venduta nel 2021 e lei è emigrata in Francia attraverso la Spagna. Solo nel 2023 riesce ad ottenere un visto per poter far visita alla figlia a Orlando in Florida. La terza scheda è dedicata alla famiglia del fratello, emigrato in Spagna nel 2021, dove ha ottenuto il diritto d'asilo per ragioni umanitarie. Anche qui, le figure umane ritagliate, che ritraggono persone sorridenti sulla spiaggia in riva al mare, contrastano con i dettagli riportati nel testo che raccontano la povertà, la mancanza di cibo, l'esodo con pochi effetti personali (una valigia da 20 kg a persona). La fotografia originale ricostruita è presente alla fine della sequenza: la madre, il fratello e la sorella con i loro quattro bambini, la cognata, tutti sorridono alla fotografa per quell'ultimo «bon souvenir», l'ultimo bagno insieme nel mar del Caraibi del febbraio 2015. Nella pagina accanto, in un lungo testo poetico, l'artista dialoga con sé stessa in una sorta di congedo malinconico, esprimendo l'amore per il suo paese, per la natura caraibica che è parte di lei, della sua anima perché «tu seras toujours au plus profond / de toi / une orchidée de l'Orénoque».

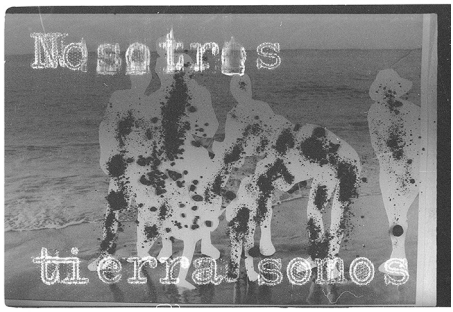



Fig. 7 Oleńka Carrasco, *Patria*, p. 96. Courtesy dell'artista.

Le ultime quattro immagini dell'album, quelle della diaspora, sono state scattate nelle case in Florida, Spagna e Francia negli anni successivi, quando ormai le diverse famiglie si erano installate, come a significare che la vita continua nonostante tutto.

## 5. Diaspora, esilio e lutto per un racconto impegnato

La descrizione dettagliata dell'album di Oleńka Carrasco ha messo in rilievo alcuni dettagli che dimostrano la consistenza del lavoro artistico presentato, insieme alla presenza di alcune specificità tematiche, tecniche e generiche che mi preme prendere ulteriormente in esame.

*Patria* propone un racconto autobiografico in cui le uniche immagini dell'artista presentano le sue mani. Questo dettaglio potrebbe avere un significato metaforico: le mani dell'artista sono lo strumento che utilizza per comporre le sue opere, e sono l'unica parte del suo corpo esposta, dunque la messa in evidenza del ruolo della creazione artistica è evidente. L'azione artistica le permette di esprimersi, e abbiamo visto come altri elementi riconducibili al suo corpo diventano potenti elementi espressivi: le lacrime permeano la prima parte del volume e vi imprimono la traccia indelebile del dolore, le impediscono addirittura di vedere bene, di discernere la realtà che si presenta inconcepibile. In questo contesto, il passaggio dalla vista sfocata della prima parte a quella nitida della seconda può significare una presa di coscienza, la fissazione del progetto creativo e la focalizzazione progressiva del proprio percorso esistenziale e artistico. L'osservare e il percepire sono gli elementi che compongono la presenza fisica. Le immagini tracciano il racconto a partire da quello che si può vedere, e che scompare progressivamente alla vista. I materiali sono ibridi, le fotografie sono state scattate con apparecchi diversi in epoche anche lontane, e quindi con diversa qualità, che concorre a rendere tangibile, perché visibile, la scomparsa progressiva e inarrestabile del passato.

La figura dell'artista, che si costruisce nell'album, si situa all'intersezione dei tre assi tematici che abbiamo incontrato sopra: la perdita della patria e la condizione di migrante, il lutto che ne deriva e che la pratica artistica, terzo asse tematico e formale, permette di elaborare attraverso la creazione. Il risultato non corrisponde a un autoritratto, ma a una costruzione autobiografica artistica, una «[…] hybrid representation of the creator's self»[17], in cui la figura dell'autrice si compone metaforicamente attraverso la somma degli elementi e dei dispositivi che utilizza. A partire dall'immagine della copertina e dal titolo, che hanno indicato la possibile chiave di lettura dell'album[18], gli elementi paratestuali hanno funzionato come strumenti per l'attivazione del percorso di lettura fornendo elementi fondamentali per concepire il racconto parcellizzato e vario.

La pluralità delle forme fototestuali presenti, che si adattano al contenuto veicolato, sollecitano l'istanza di lettura a sviluppare via via nuove strategie interpretative e mobilitano competenze diverse arricchendo così l'esperienza ricettiva. Come specificano Smith e Watson all'inizio della loro guida alle testualità autobiografiche, la scrittura della vita è un intreccio di vari elementi in cui prevalgono la memoria, l'esperienza, l'identità, lo spazio, l'*embodiment* e l'*agency*, che coesistono in un processo dinamico[19]. Il lavoro di Carrasco rientra a pieno titolo in questa dinamica. *Patria* si situa alla confluenza di vari percorsi tematici che si intersecano e che sollecitano la riflessione: la realtà della migrazione, raccontata da chi ne fa l'esperienza, si intreccia con la denuncia delle motivazioni che spingono le persone a lasciare le loro case e la loro terra per cercare luoghi dove poter vivere pacificamente, dove poter realizzare le proprie aspirazioni. La lontananza e il rimpianto per la perdita delle radici sono al centro della narrazione: il puzzle di immagini e testi, la molteplicità dei dispositivi proposti mettono in luce il sentimento della perdita, e la necessità di trovare strumenti per costruire la narrazione autobiografica, zoppicante e composita, che nella frammentarietà trova la cifra del racconto. La memoria ricostruita tenta di dare un senso all'esistenza, cerca le risposte nelle domande: come fotografare l'assenza, il vuoto, la distanza, il nodo alla gola, si chiede l'artista all'inizio del suo lavoro – e durante il suo percorso narrativo cerca di trovare la maniera per rispondere. Non tanto con le fotografie, che evidentemente non sono sufficienti,

---

[17] Kawakami A., *Photobiography: Photographic Self-writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*, Routledge, New York 2013, p. 7.

[18] Cfr. Coglitore R., *Il fototesto autobiografico. Narrazione ed esperienza del sé in Annie Ernaux e Michele Mari*, Carocci, Roma 2025.

[19] Smith S., Watson J., cit., pp. 21-22.

ma con i fototesti che le consentono di problematizzare la sua visione della realtà e di renderla comprensibile. Sul sito dell'artista, dopo le domande evocate poc'anzi è presente un'ingiunzione: « Arrête de fuir. / Arrête d'avoir peur de la chute infinie de ton imagination. Récupère le goût des sauts risqués sur les rochers escarpés et abandonne-toi au son infini du flash qui se recharge et de la touche qui choque contre le papier… ». La macchina fotografica è un oggetto feticcio, una scatola nera che diventa l'archivio della memoria. L'ultima immagine di Patria lo ha dimostrato, Carrasco non vi compare, perché lei è la fotografa ed è quindi situata al di fuori dell'inquadratura, ma quell'immagine contiene la famiglia nell'ultima riunione in cui tutti sorridono contenti. Come spesso accade, sarà l'arte a permettere di affrontare le difficoltà, di comprendere il proprio percorso e di aprire uno spazio di risoluzione e di fiducia verso il futuro.

## Bibliografia

AMATULLI M., *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*, Metauro, Pesaro 2020.

BRICCO E., *Poétique du mini-phototexte*, Brill, Leiden 2025.

CARRASCO O., *Patria*, The Eyes, Paris 2023.

COGLITORE R., «Le verità dell'io nei fototesti autobiografici», in Cometa M., Coglitore R. (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.

COGLITORE R., *Il fototesto autobiografico. Narrazione ed esperienza del sé in Annie Ernaux e Michele Mari*, Carocci, Roma 2025.

COMETA M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M., Coglitore R. (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.

FUSILLO M., *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012.

HALL S., «Cultural Identity and Diaspora», in Mirzoeff N. (a cura di), *Diaspora & Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Routledge, New York 1999.

KAWAKAMI A., *Photobiography: Photographic Self-writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*, Routledge, New York 2013.

LEPLATRE O., MAUPEU P., « Préface », in Id. (a cura di), « Territoires autobiographiques - récits-en-images de soi », in *Textimages* 9, 2019, https://www.revue-textimage.com/conferencier/09_recits_en_images_de_soi/preface1.html.

MÉAUX D., VRAY J.-B. (a cura di), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2004.

SAID E.W., *Reflections on exile and other essays*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2000.

SMITH S., WATSON J., *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010.

SUAREZ S., « Une vie après la patrie », in Carrasco O., *Patria*, The Eyes, Paris 2023.

VIRILIO P., «Foreword», in Virilio P. *et al.*, *Native Land, Stop Eject*, Fondation Cartier-Actes Sud, Paris 2009, pp. 7-16.

# FORME DEL RESISTERE

# Contre la résilience : une esthétique de la résistance dans l'œuvre de LaToya Ruby Frazier

*Julie Noirot*

> Looking both inwardly and outwardly, I desire to move beyond boundaries. Similar to Annie, Lucy, and Xuela, heroines from a Jamaica Kincaid novel, I am in search of a new space, place and time[1].

Afin d'explorer la question des traumatismes et des frontières dans le phototexte[2] (auto)biographique contemporain, l'œuvre de l'artiste afro-américaine LaToya Ruby Frazier (née en 1980) constitue un cas d'étude particulièrement intéressant. Intitulés *The Notion of Family* (2014) et *Flint is Family in Three Acts*[3] (2022), deux de ses ouvrages récents[4], mêlant textes, photographies et récit à la première personne, publiés à moins d'une décennie d'écart, mettent en lumière les expériences traumatiques des habitant·e·s de deux villes américaines emblématiques de la *Rust Belt* : Braddock, en Pennsylvanie (ville natale de l'artiste) et Flint, dans le Michigan.

À travers le prisme de deux familles ouvrières noires composées de trois générations de femmes, ces ouvrages retracent et documentent, sans pathos ni

---

[1] Frazier L.R., *The Notion of Family*, Aperture, (2014), 2e édition, New York 2016, p. 8.

[2] Nous empruntons ici la définition du phototexte qu'en donne l'historien de la littérature Michael Nerlich comme « œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable », citée par Fourcher Zarmanian C. et Nachtergael M. (dir.), *Le phototexte engagé. Une culture visuelle du militantisme au XXème siècle*, Les Presses du réel, Dijon 2021, p. 11.

[3] Frazier L.R., *Flint is Family in Three Acts*, Göttingen, Steidl, Gordon Parks Foundation, New York 2022.

[4] https://latoyarubyfrazier.com/books/.

dramatisation excessive, la dégradation des conditions de vie de communautés précarisées, confrontées à la désindustrialisation, au racisme systémique et aux problèmes de santé liés à la pollution. Pour saisir la complexité historique, géographique et sociale de ces deux territoires en déclin, l'artiste mobilise l'outil photo-textuel (auto)biographique, en suivant pendant plusieurs années (douze ans pour le premier, six pour le second) le quotidien de sa propre famille et celui de la famille Cobb[5].

Cette démarche singulière du *photo-essay* qui fait dialoguer de façon poétique et dialectique textes et images, sans les inféoder les uns aux autres, s'ancre dans une longue histoire du *photobook* nord-américain[6]. Elle s'inscrit dans le sillage de nombreux livres majeurs du XX^e^ siècle, tels que : *Let us Now Praise Famous Men* (1941) de Walker Evans et James Agee, *Twelve Million Black Voices* de Richard Wright (1941), *An American Exodus* (1939) de Dorothea Lange et Paul Shuster Taylor, ou encore *A Harlem Family* (1967) de Gordon Parks. Conçus pour certains dans le contexte de la Grande Dépression et de la ségrégation raciale aux États-Unis, ces ouvrages ont joué un rôle déterminant dans la mise au jour des réalités sociales de communautés marginalisées, souvent réduites au silence. À travers une véritable immersion dans le quotidien de familles américaines, comme le fait ici Frazier, ils rendent visibles ces existences ordinaires, longtemps ignorées par les récits dominants. Tout en revendiquant explicitement l'héritage social et documentaire du *photo-essay* américain, et plus particulièrement afro-américain, le travail de LaToya Ruby Frazier s'en distingue néanmoins par une approche inédite. Il articule sur le long terme une perspective à la fois intime et collective, située et intersectionnelle, donnant voix à une jeune femme noire américaine issue d'un milieu modeste[7]. Cette démarche qui conjugue plusieurs échelles, 'mi-

---

[5] En effet, précise l'artiste : «In continuity with *The Notion of Family*, I decided to articulate my photo essay around a family. It had to be an intergenerational family with ties to the industry and the history of the city. Shea [Cobb] and I met at Captain Coty's, her favorite restaurant, and I immediately felt I was with someone whose life almost mirrored mine». Frazier L.R., in *LaToya Ruby Frazier*, Mudam Luxembourg, Mousse Publishing, Luxembourg 2019, p. 12.

[6] Voir à ce sujet les trois volumes incontournables de Paar M., Badger G., *Le Livre de photographies : une histoire*, Phaïdon, Paris 2004, 2006, 2014.

[7] L'artiste adopte en effet dans ces deux exemples le point de vue privilégié d'un 'je' puis d'un 'nous' quasi exclusivement féminin, afro-américain, issu des classes populaires subalternisées, souvent occulté.

croscopique' et 'macroscopique', peut s'apparenter à ce que Claire Tenu qualifie, en référence au photographe Marc Pataut, d'« intimité territoriale»[8].

À partir de l'analyse croisée de ces deux dispositifs photo-textuels (auto)biographiques conçus par LaToya Ruby Frazier, situés entre le livre d'artiste, l'album de famille et le document historique, il s'agira d'examiner la manière dont l'écriture s'y déploie, à travers un double geste esthétique et politique, pour produire un contre-récit personnel et poétique, toujours arrimé à un 'nous'. Dans un contexte de crises sociales et écologiques toujours plus intenses, où l'art peut malgré tout jouer un rôle de représentation, de compréhension, voire de contestation, nous proposons d'analyser la façon dont l'œuvre de LaToya Ruby Frazier s'inscrit moins dans une « esthétique de la résilience » (du latin *resilio* qui signifie 'rebondir' ou 'revenir en arrière'), souvent évoquée à son sujet, que dans une « esthétique de la résistance »[9] (du latin *resisto* qui veut dire 'tenir bon' ou 'faire face'). À rebours d'une logique de résignation et d'individualisation des traumatismes, son travail construit en effet un 'je' qui, loin de se replier sur l'intime, se déploie dans une dynamique collective, politique et historique. L'objectif de cette étude est de montrer comment l'artiste parvient à reconfigurer le récit autobiographique phototextuel en le transformant en un outil de lutte, d'émancipation et de mémoire partagée, et comment, par là même, elle renverse les logiques de responsabilisation individuelle induites par le paradigme dominant de la résilience[10].

Ainsi, nous commencerons par nous demander de quels traumatismes les deux villes de Braddock et de Flint sont précisément le nom. Nous nous concentrerons ensuite sur les enjeux du dispositif photo-textuel imaginé par l'artiste

---

[8] Tenu C., Entretien avec Frazier L.R., in *LaToya Ruby Frazier*, ivi, p. 23. Sur la question des enjeux politiques des représentations des territoires en photographie, voir entre autres les travaux de Danièle Méaux, *Géo-photographies. Une approche renouvelée des territoires*, Filigranes, Paris 2015, Reverseau A. (dir.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Lettres modernes Minard, Paris 2017, Martens D. et Reverseau A. (dir.), *Pays de papier. Les livres de voyage*, Musée de la photographie, Charleroi 2019, *etc*.

[9] Weiss P., *L'Esthétique de la résistance*, Klincksieck, Paris 1975.

[10] Le concept de résilience, bien qu'omniprésent dans les discours médiatiques et politiques contemporains, fait depuis plusieurs années l'objet de nombreuses critiques en sciences humaines et sociales. Des chercheurs comme Thierry Ribaud lui reprochent notamment de dépolitiser les traumatismes, en faisant peser la responsabilité sur les individus qui en sont les victimes, et à qui l'on demande de s'adapter, autrement dit de « gérer la catastrophe » plutôt que de « lutter contre ». Ribaud T., *Contre la résilience, À Fukushima ou ailleurs*, L'échappée, Paris 2021.

comme réponse poétique et créative à ces blessures : comment certaines frontières spatiales, temporelles ou disciplinaires se trouvent alors subtilement déplacées ou remises en question par le montage texte-image qui varie sensiblement d'un livre à l'autre ? Enfin, nous nous pencherons sur l'esthétique singulière mise en je(u) par LaToya Ruby Frazier, en collaboration avec les personnes qu'elle photographie, et verrons en quoi celle-ci relève moins d'un processus de résilience que de résistance ou d'*empowerment*, au sens physique et politique du terme.

## 1. De quels traumatismes les villes de Braddock et de Flint sont-elles le nom ?

### 1.1 Deux territoires postindustriels en déclin

Dans ses ouvrages, LaToya Ruby Frazier documente les multiples traumatismes – individuels et collectifs, visibles ou invisibles –, subis par les habitant·e·s de ces deux villes américaines, jadis prospères en raison de leur industrie (sidérurgique pour Braddock, automobile pour Flint), marquées depuis les années 1970-1980 par un déclin économique et social, conséquence directe de la désindustrialisation. Les fermetures d'usines et les délocalisations successives, résultant de politiques économiques néolibérales et brutales, ont en effet entrainé une forte hausse du chômage dans la région, touchant particulièrement la classe ouvrière. Ces dynamiques ont également conduit à un important exode de la population dans ces territoires marqués par l'abandon progressif de nombreux quartiers et infrastructures.

Cette réalité sociale et économique transparait tout particulièrement dans le livre *The Notion of Family*, à travers les nombreuses photographies noir et blanc réalisées par LaToya Ruby Frazier dans les rues de son enfance, montrant les devantures de magasins fermés, les maisons détruites ou abandonnées, parfois entièrement recouvertes de végétation. L'impression de délitement et de dégradation atteint son paroxysme dans les vues de destruction de l'hôpital communautaire de Braddock, vécue par la population locale comme un véritable cataclysme. Ainsi, dans une saisissante double-page occupant la quasi-totalité de l'espace visuel[11], le délabrement du bâtiment fait directement écho au délabrement du corps malade de la mère de l'artiste soumis à d'interminables examens médicaux.

> I immediately saw a connection between the entrails of our hospital being torn down and the wires coming out of my mom's head at an epilepsy test. This is

[11] Frazier L.R., *The Notion of Family*, cit., pp. 106-107.

> what it was like for us who were born and raised in Braddock, to watch our community hospital being shredded felt exactly like an epileptic seizure[12].

Précisons que l'usage privilégié du noir et blanc ici relève moins d'une tentation nostalgique que d'une volonté explicite de renouer avec l'esthétique du documentaire social des années 1930, tout en le réactualisant :

> I often say that the beginning of my practice lies in two images that I always question. The first is Dorothea Lange's portrait of Florence Owens Thompson, the famous *Migrant Mother* (1936). *The Notion of Family* is in part a response to that image: How could Thompson have photographed herself and her children? The second one is Gordon Park's *American Gothic* (1942), titled after Grant Wood's 1930 painting. It shows a black woman, Ella Watson, holding a broom and a mop in front of a US flag in a government office in Washington, DC[13].

Ce sentiment de dégradation et de délitement se lit de manière plus discrète et implicite à travers les nombreuses vues de détails prises à l'intérieur des logements plus ou moins délabrés. Des éléments banals en apparence – un interrupteur entouré de murs noircis et décrépis, un papier peint tombant en lambeaux, ou encore une étagère vacillante prête à céder dans la salle de bains où se reflète le visage inquiet de la photographe – suffisent à évoquer l'usure et la précarité sans toutefois jamais tomber dans le pathos ou le misérabilisme. Cette approche respectueuse et distanciée place davantage ces images du côté de cette « stratégie du retrait » décrite par Dominique Baqué : « Stratégie radicale du retrait, de la réserve : soustraire les images à la vue pour que […] quelque chose comme de la pensée puisse, enfin, se formuler de nouveau »[14].

Aux images s'ajoute en outre la multiplicité des fragments textuels collectés par l'artiste : extraits de documents factuels, entretiens divers ou témoignages personnels, loin d'illustrer simplement les photographies en les redoublant, ces derniers produisent, comme le suggère Christiane Vollaire, de véritables

---

[12] Frazier L.R., *LaToya Ruby Frazier*, cit., p. 10.

[13] Ivi, p. 9.

[14] Baqué D., *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, Paris 2004, p. 251.

« contrepoints »[15]. Ainsi, face aux images de l'hôpital en ruine, l'artiste s'applique à dresser un minutieux inventaire des équipements, lits et services qui existaient jadis. De même, en regard des vues des bâtiments délaissés, le récit des souvenirs de grand-mère Ruby (décédée au cours de la réalisation du livre) vient créer un contraste poignant. Sans idéaliser le passé industriel de la ville ni occulter les problèmes liés au travail à la chaîne et à l'exploitation ouvrière, cette dernière évoque un centre-ville autrefois dynamique, animé par les nombreux commerces et édifices culturels aujourd'hui disparus[16]. À Flint, les habitant·e·s, à qui cette fois-ci la parole est entièrement confiée dans l'essai, décrivent de leur côté une ville autrefois attractive mais désormais délaissée par le gouvernement[17]: «When I got to Flint, it was a calm and peaceful little town […] Flint was the car capital of the world»[18]. «Here we are, in a industrialized city, and then when you come and see it there are pockets in certain parts of the city that look like the third world»[19].

### 1.2 Une ségrégation sociale, raciale et de genre

Flint et Braddock sont également le théâtre de nombreuses injustices sociales, raciales et de genre. Les inégalités d'accès au soin, à l'éducation ou encore au logement sont légion et affectent la population locale depuis des décennies. En témoigne LaToya Ruby Frazier dans *The Notion of Family* lorsqu'elle évoque un quartier aujourd'hui déserté, d'où les communautés noires ont été expulsées : «The pattern of segregated housing by race and class continues»[20]. Dans *Flint is Family,* Shea Cobb revient, pour sa part, sur les difficultés rencontrées en tant que jeune femme noire célibataire pour trouver un logement décent pour elle et sa fille[21].

---

[15] Vollaire C., « Politiser l'esthétique. L'usage des émotions dans la photographie documentaire contemporaine », Actes du colloque « Le documentaire photographique contemporain dans les Amériques », Université Lyon 2 en collaboration avec l'Université Toulouse Jean Jaurès 2017, non publié.

[16] Frazier L.R., *The Notion of Family,* cit., p. 11.

[17] Cobb S. parle même de «Faller city», cit., p. 114.

[18] Smiley D.R., *Flint is Family*, cit., p. 136.

[19] Hasan A.N., op. cit., p. 198.

[20] Frazier L.R., *The Notion of Family,* cit., p. 50.

[21] Cobb S., in *Flint is Family,* cit., p. 114.

Ces ségrégations sociales se lisent en creux dans les nombreuses photographies de paysages que comporte l'ouvrage. Elles mettent subtilement en lumière la manière dont le capitalisme racial opère non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace, ainsi que l'a théorisé, dans la lignée des travaux d'Henry Lefebvre, le géographe David Harvey dans son livre *Géographie de la domination*[22].

Parallèlement, en choisissant de se concentrer sur le quotidien et l'expérience ordinaire de trois générations de femmes noires, LaToya Ruby Frazier tisse, à travers ces multiples récits, des connexions subtiles, mettant en évidence à la fois leurs spécificités et leur ancrage commun dans des formes de discrimination systémique. Précisons que ces formes d'oppressions ne se limitent pas à une simple addition ou juxtaposition, mais s'entrecroisent et se renforcent mutuellement : un phénomène que la juriste Kimberlé W. Crenshaw a conceptualisé sous le terme d'intersectionnalité[23].

Loin de favoriser les liens, ces inégalités sociales, raciales et/ou de genre vécues par les habitant·e·s de Braddock et de Flint accentuent les divisions, érigent entre individus et communautés des barrières physiques et symboliques. Cette séparation se manifeste là encore concrètement dans les photographies de LaToya Ruby Frazier, notamment celle qui la montre en compagnie de sa mère, assises de part et d'autre d'un large canapé, ou encore dans les nombreuses images et métaphores de cloisons qui ponctuent les deux ouvrages. En écho au portrait de sa mère photographiée seule et pensive dans sa chambre à coucher exiguë, l'artiste écrit à son sujet : «[…] Mom stays inside. She has become a prisoner in her home. Emotional fatigue has erected barriers around us»[24].

### 1.3 Pollution(s) et santé : la « violence lente » du racisme environnemental

Ces injustices sociales se trouvent exacerbées par les problèmes de santé liés à la pollution, auxquels sont confrontés de nombreux habitants de ces deux villes, y compris l'artiste et sa mère. Souvent invisibles ou négligées, ces conséquences affectent en

---

[22] Harvey D., *Géographie de la domination*, Les prairies ordinaires, Paris 2008 ; *Géographie et capital. Vers un matérialisme historico-géographique*, Syllepse, Paris 2010.

[23] Williams Crenshaw K., «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color», in Albertson Fineman M., Mykitiuk R. (dir.), *The Public Nature of Private Violence*, Routledge, New York 1994, pp. 93-118. Traduit de l'américain par Oristelle Boris sous le titre : « Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », in *Les Cahiers du genre* 39, 2005, pp. 51-81.

[24] Frazier L.R., *The Notion of Family,* cit., p. 46.

priorité les corps des membres de la communauté afro-américaine, dont une majorité vit en dessous du seuil de pauvreté. Cette réalité fait écho au concept de « racisme environnemental »[25], ainsi qu'à celui de « violence lente » théorisé par Rob Nixon dans son livre *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*[26]. Ce dernier y décrit une forme insidieuse, graduelle et souvent imperceptible de violence environnementale :

> By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility[27].

À Braddock, un exemple de cette violence se manifeste notamment dans la pollution de l'air engendrée par les usines sidérurgiques, encore en activité. Autrefois symboles de prospérité industrielle, ces installations sont aujourd'hui associées à une contamination désormais reconnue comme étant à l'origine de maladies longtemps passées sous silence, mais qui affectent durablement la population locale. Pour rendre visible et tangible cette pollution invisible dans son livre, l'artiste choisit de mettre images et textes littéralement en tension. Ainsi, à la page 34 de *The Notion of Family*, une photographie en noir et blanc, prise en extérieur et légèrement en contre-plongée, dévoile la façade grise de l'usine surmontée d'un ciel nuageux, et entre en collision avec la phrase suivante : «The haze that forms the sky is from millions of tiny particles. They pass through my lungs and into my bloodstream. Like carbon monoxide, they are odorless and have the potential to kill»[28]. Quelques pages plus loin, une tension comparable oppose un autoportrait de l'artiste photographiée de dos dans sa salle de bain et un texte fragmenté, composé d'une nébuleuse de mots dispersés sur la page, telles « des particules atomisées flottant dans l'air »[29]. Ces mots, en référence à divers

---

[25] Cette notion forgée en 1983 par l'activiste Benjamin Chavis s'inscrit dans le sillage du mouvement pour la justice environnementale qui s'est notamment développée aux États-Unis dans les années 1970-1980.

[26] Nixon R., *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, New York 2011.

[27] Nixon R., «Neoliberalism, Slow Violence, and the Environmental Picaresque», in *Modern Fiction Studies* 55, 3, 2009, pp. 443-467.

[28] Frazier L.R., *The Notion of Family,* cit., p. 34.

[29] Frazier L.R., *LaToya Ruby Frazier*, cit., p. 23.

éléments chimiques (benzene, tetrachlorure de carbone, chloroforme, etc.), renvoient à la fois à la pollution de l'air extérieur et au mal intérieur qui ronge son propre corps. Une dernière double page en couleur confronte enfin deux photogrammes : le premier montre l'artiste, torse nu, le regard fixé sur la caméra, tandis que le second révèle une cheminée d'usine fumante, libérant dans l'atmosphère ces substances toxiques.

À Flint, c'est la pollution de l'eau, et plus précisément celle de la rivière Flint, que l'artiste décide de mettre au cœur de son second livre photographique. Elle y dénonce la responsabilité de cette contamination dans la maladie et la mort de nombreux habitant·e·s, parmi lesquels plusieurs enfants intoxiqués au plomb. Ce projet nait initialement d'une commande du magazine *Elle* en 2016 destinée à documenter cette 'crise de l'eau' à Flint – une crise qui résonne profondément avec son histoire personnelle et celle de sa communauté à Braddock. À l'issue de son enquête, publiée quelques mois plus tard dans la presse, l'artiste réalise que quelques images ne suffiront pas à saisir l'ampleur du scandale ni la dimension systémique et complexe de la violence dont il est le fruit. En effet, loin de se réduire à de simples « crises »[30] ponctuelles, anecdotiques ou accidentelles, les traumatismes subis par les habitant·e·s de Braddock et de Flint (mais aussi de nombreuses autres villes industrielles aux États-Unis ou dans le monde), relèvent de ce que Johan Galtung définit en 1969 comme une « violence structurelle », autrement dit : « Toute forme de contrainte pesant sur le potentiel d'un individu du fait des structures politiques et économiques »[31]. Ainsi, pour rendre visible le caractère insidieux et systémique de la situation, l'artiste recourt là encore à des effets de montage, qu'elle traduit par de subtils jeux d'échelles et de cadrage qui lui permettent de passer du micro au macro et inversement. Au fil des pages et des images, on oscille ainsi entre des gros plans, comme celui de la bouche de Zion, la fille de Shea Cobb alors âgée de 9 ans, contrainte de se laver les dents avec de l'eau en bouteille, et des vues aériennes de la ville qui dévoilent la vétusté des infrastructures : deux manières d'appréhender l'ampleur d'un même phénomène pouvant passer inaperçu, dans une logique plus suggestive que démonstrative.

---

[30] Pour une analyse critique de la notion de crises et de son instrumentalisation dans le discours médiatique et politique voir notamment : Angeli Aguiton S., Cabane L. et Cornilleau L., « Politiques de la 'mise en crise' », in *Critique internationale*, dossier « La fabrique et le gouvernement des crises », 85, octobre-décembre 2019, Presses de Sciences Po, pp. 10-20.

[31] «Any constraint on human potential due to economic and political structures». Galtung G., «Cultural violence», in *Journal of Peace Research* 27, 3, 1990, pp. 291-305.

La force et la portée de ces deux ouvrages, ainsi mis en dialogue, résident donc dans leur capacité à tisser entre eux des liens tout en dévoilant le caractère éminemment politique de ces catastrophes, en résonance avec ces mots de W.E.B Dubois :

> What has happened? The thing that has happened in this valley has happened in hundreds of others. The town, the whole valley, has turned its back upon the river. They have sought to get away from it. They have neglected it. They have used it as a sewer, a drain, a place for throwing their waste and their offal […][32].

## 2. Au-delà des frontières : la réponse créative et poétique du dispositif photo-textuel

### 2.1 Un dispositif intermédial et autobiographique ancré dans son contexte

Afin de rendre compte de cette violence lente et structurelle qui touche sa communauté et de tenter d'y répondre, LaToya Ruby Frazier opte, dans les deux cas, pour un même dispositif intermédial : le phototexte (auto)biographique. Situés à la croisée du livre d'artiste, de l'album de famille et du document historique, ces deux ouvrages exemplaires, fruits de longues années de recherche et de dialogue avec les habitant·e·s de ces deux territoires délaissés, s'emploient à brouiller les frontières entre les espaces, mais aussi entre les genres, les matériaux et les médiums. À propos de *The Notion of Family*, LaToya Ruby Frazier précise :

> This book is more than an art book or a book of photographs. It is a history book that lends itself to art history; the history of photographs; American history; American studies; women, gender and sexualities studies; comparative studies; comparative literature studies; health studies; social and economic studies; labor studies; race relation studies; and more; It is my testimony and fight for social justice[33].

La posture adoptée par l'artiste se révèle à la fois originale et marginale : celle d'une *insider* engagée, oscillant entre proximité intime et distance analytique et critique. Comme le souligne Christophe Gallois lors d'un entretien, cette di-

[32] W.E.B Du Bois, discours prononcé à l'occasion de la rencontre annuelle des anciens élèves de la Searles High School, le 21 juillet 1930, publié dans *The Berkshire Courier*, le 31 juillet 1930, et cité par Frazier L.R., in *LaToya Ruby Frazier,* op. cit., p. 11

[33] Frazier L.R., *The Notion of Family,* cit., p. 153.

mension personnelle et subjective de son travail ne se dissocie jamais des « réalités historiques, économiques, sociales et politiques »[34] dans lesquelles il s'inscrit. L'attention portée aux échelles microscopiques et macroscopiques se traduit en outre par l'alternance des points de vue et des choix de cadrages : par exemple, l'intégration de vues aériennes dans ses séries d'images, déjà évoquée, ou encore l'oscillation entre plans intérieurs et plans extérieurs. Cette double perspective permet à l'artiste d'éviter plusieurs écueils, fréquemment rencontrés dans les médias, la sociologie ou même la littérature, lorsqu'ils s'attachent à ce type de sujet. Comme l'ont souligné Claude Grignon et Jean-Claude Passeron dans *Le Savant et le populaire*[35] en 1989, la plupart des auteurs tombent en effet souvent, tantôt dans l'écueil du misérabilisme empreint de mépris de classe, tantôt dans celui d'une idéalisation excessive et démagogique.

### 2.2 Du récit fragmentaire et hybride à l'épopée monumentale

Bien que ces deux ouvrages reposent sur un dispositif similaire, ils se distinguent par leur structure et les matériaux textuels qu'ils mettent en relation. *The Notion of Family*, par exemple, prend la forme d'un récit fragmentaire hybride, privilégiant une narration en éclats plutôt qu'une progression strictement chronologique. Cette approche semble répondre à l'oubli et à l'effacement récurrents de sa communauté dans l'histoire, tout en contestant la fausse linéarité du récit officiel et institutionnel de Braddock[36]. Par une stratégie d'intrusion et d'irruption, LaToya Ruby Frazier opère une rupture à la fois esthétique, historique et politique. Ce geste se manifeste dès les premières pages du livre, notamment sur la couverture de la seconde édition, où l'artiste insère un portrait d'elle enfant, photographiée par sa grand-mère, au centre d'un triptyque se dépliant horizontalement vers la gauche. Entre deux photographies représentant les principaux fondateurs de la ville (John Frazier et Andrew Carnegie), cette image en noir et blanc, extraite de ses archives familiales[37], vient interrompre en la questionnant

---

[34] Gallois C., Entretien avec Frazier L.R., in *LaToya Ruby Frazier*, cit., p. 23.

[35] Grignon C., Passeron J.-C., *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard / Le Seuil, Paris 1989.

[36] Dans l'introduction de son livre, l'artiste mentionne un certain nombre de livres et de films réalisés au cours du XX$^{e}$ siècle portant sur l'histoire de la ville de Braddock, mais occultant quasi systématiquement la place et le rôle des communautés ouvrières noires.

[37] Dans la première édition, le dispositif était vertical : un petit livret inséré au début rompait l'illusion de la planéité en introduisant une épaisseur physique et historique à

cette narration visuelle. Par ce dispositif original et critique, l'artiste nous invite en effet à remettre en cause le processus traditionnel de construction de l'histoire, avec tout ce qu'il implique de nécessairement partiel et partial : «Weighted against the two colossal Scotsman that dominate Braddock's history, what is the value of a black girl's life[38]?»

Il est intéressant de noter que le premier personnage de cette histoire, présenté comme fondateur de la ville de Braddock, John Frazier, porte le même nom que l'artiste. Ce détail, loin d'être anodin, ancre dès le départ l'histoire de la ville dans celle du colonialisme et de l'esclavage[39]. Le second personnage, Andrew Carnegie, est quant à lui présenté comme le fondateur de la première usine sidérurgique de Braddock, une entreprise qui, comme on le découvrira ensuite au fil de la lecture, a exploité le corps du grand-père de l'artiste tout au long de sa vie. En mêlant une variété de matériaux visuels, du portrait à la nature morte en passant par le paysage – et textuels – issus d'enregistrements audio, d'entretiens, de recherches documentaires et de récits personnels[40] –, LaToya Ruby Frazier concrétise matériellement cette rupture, tant sur le plan historique qu'artistique.

Initialement conçu comme un reportage pour documenter la crise de l'eau contaminée à Flint, le second livre photographique se construit, quant à lui, sous la forme d'une véritable épopée monumentale. Il évoque aussi bien la tradition du réalisme pictural que le théâtre épique de Brecht et sa théorie de la distanciation, également connue sous le nom d'« effet V » (*Verfremdungseffekt*) :

> L'effet V consiste en ce que la chose qu'il s'agit de faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, est transformée, de chose habituelle, familière et immédiate qu'elle était, en une chose singulière, frappante (voire choquante) […][41].

---

l'ensemble. Ce livret contenait les trois photographies en noir et blanc, placées en haut à droite de la première page.

[38] Propos de Frazier L.R., in *Cultured* 2024, https://www.culturedmag.com/article/2024/05/09/latoya-ruby-frazier-moma-exhibition.

[39] Selon le 'code noir', les colons imposaient leur nom à leurs esclaves, les considérant comme leurs 'propriétés' et effaçant du même coup leur identité.

[40] Frazier L.R., Entretien avec Company D., in «This Land is Your Land. A conversation with LaToya Ruby Frazier», in *Frieze Magazine* 172, 2015, p. 138.

[41] Brecht B., « Appendice à 'la Nouvelle technique de l'art du comédien' », paru dans le n°11 des *Versuche avec l'adaptation du Percepteur de Jakobs Michael Reinhold Lenz*. Cité

Cet effet de distanciation ou d'*estrangement* semble se refléter dans la forme même du livre dont le caractère imposant surprend d'emblée le lecteur/spectateur. Dès la couverture, rigide et de grande dimension, les tons gris argentés du cours d'eau pollué confèrent à l'ouvrage un caractère paradoxalement précieux et luxueux. Dans la lignée du réalisme pictural d'artistes tels que Millet ou Courbet – dont le tableau *Un enterrement à Ornans* choqua le public de l'époque en attribuant à une modeste scène paysanne un format traditionnellement réservé aux tableaux historiques, mythologiques ou religieux –, le travail de LaToya Ruby Frazier élève, à son tour, cette histoire au rang de monument. Par ce geste, il rejoint l'originalité du « nouveau documentaire critique » qui, comme le rappelle Philippe Bazin, produit moins « des *documents*, ce qui nous informe », que des « *monuments*, ce qui nous donne à penser »[42].

Le caractère théâtral du dispositif mis en jeu dans *Flint is Family* se reflète aussi dans sa structure narrative, inspirée du théâtre épique, où le récit s'ouvre et se clôt par des poèmes et des chants composés par deux habitant·e·s de Flint. Le premier, *No Filter* (2014), est signé Shea Cobb, et se présente également sous la forme d'une performance audio-visuelle, disponible sur le site de l'artiste. Le second, *Ruby in the rough* (2018), est co-écrit par Shea Cobb et son amie Amber Hasan. Contrairement à l'approche fragmentaire de *The Notion of Family*, *Flint is Family* suit une progression linéaire et chronologique, articulée en trois actes : le premier documente le quotidien de Shea Cobb et de sa famille à Flint entre 2016 et 2017 ; le deuxième retrace la 'migration à l'envers' de Shea et de sa fille, parties trouver refuge chez son père Douglas Smiley à Newton dans le Mississippi, entre 2017 et 2019 ; le troisième, couvrant la période 2019-2020, accompagne pour finir à la fois le retour des deux femmes à Flint et l'installation d'un générateur d'eau atmosphérique permettant d'offrir à la population une eau saine, propre et gratuite, rendue possible grâce à la mobilisation des habitant·e·s et au soutien actif de l'artiste. Au fil des pages et des images, un passage progressif s'opère entre le noir et blanc et la couleur. Ce glissement chromatique, à la fois formel et symbolique, n'incarne-t-il pas le processus de résistance, d'*empowerment* et d'autonomisation des habitant·e·s de Flint face à l'inaction politique ? Il semble également faire écho à l'évolution même du récit, qui devient, peu à peu, de plus en plus polyphonique et choral, passant

dans « proses de Brecht sur l'art dramatique », in *Europe* 133-134, janvier-février 1957, pp. 201-202.

[42] Bazin P., *Pour une photographie documentaire critique,* Créaphis, Saint-Etienne 2017, p. 319.

subtilement du 'je' au 'nous', ou pour reprendre les mots de l'écrivaine Angela Davis « de l'expérience intime à la conscience collective ».

### 2.3 Collaborer / coopérer : réinventer les rapports entre l'artiste et ses modèles

L'originalité, la force et la puissance esthétique et politique de la démarche de LaToya Ruby Frazier résident également dans le processus de production du livre et la méthodologie adoptée. Plutôt que de photographier ses sujets depuis une position de surplomb, l'artiste privilégie la coopération en travaillant étroitement avec les personnes représentées. C'est le cas, notamment, dans *The Notion of Family*, avec sa propre mère qu'elle considère elle-même comme une véritable collaboratrice[43]. Dans un entretien avec Dawoud Bey, LaToya Ruby Frazier déclare :

> One of my goals is to disrupt the privileged point of view that only educated and elite practionners can create work about the poor or disenfranchised. Theoretical discourse is empty rhetoric unless it is applied to daily life in a language that anyone can understand. For example, the portraits *Huxtables, Mom and Me* […] and *Momme (Shadow)* […] were shot by my mother, not me. She is fully aware of capturing our relationship as mother/daughter and photograph/sitter. We've always discussed our portraits together […] My mother did not have to read Roland Barthes to understand death in a photograph[44].

De la même façon, dans *Flint is Family*, la photographe choisit de travailler avec Shea Cobb, une habitante de Flint, qui n'est pas seulement conductrice de bus ou mère célibataire, mais aussi artiste, activiste, chanteuse, poétesse et performeuse. Fondatrice avec son amie Amber Hasan du collectif *The Sisters Tour*, Shea Cobb prolonge en outre ce geste de coopération artistique imaginé par Frazier en concevant à son tour une nouvelle plateforme créative et militante chargée de venir en aide à d'autres jeunes artistes afro-américaines. LaToya Ruby Frazier, de retour à Flint en 2017 collabore d'ailleurs à plusieurs reprises avec le collectif,

---

[43] En cela, l'artiste rejoint de nombreuses tentatives de renouveler la pratique photographique documentaire en recourant à des formes variées de collaboration, à l'instar par exemple en Grande Bretagne de l'artiste féministe Jo Spence.

[44] Frazier L.R., «LaToya Ruby Frazier and Dawoud Bey, A conversation», *The Notion of Family*, cit., p. 153.

notamment à travers des performances photographiques intégrées sous la forme de photographies dans le livre, mais aussi sous forme d'affiches monumentales présentées à l'entrée de l'espace d'exposition de *Flint is Family*, à New York.

En donnant pleinement la parole à ses collaborateurs et collaboratrices dans ce second volet, LaToya Ruby Frazier les considère non pas comme de simples victimes mais comme des acteurs ou actrices de l'histoire en train de se faire, confrontées, mais non résignées, face à leur destin.

## 3. Vers une esthétique de la résistance ?

### 3.1 Résistance *versus* résilience

L'esthétique mise en œuvre par LaToya Ruby Frazier relève alors moins d'un processus de résilience que d'une volonté de résistance ou d'*empowerment*. Du latin *resilio* qui signifie 'rebondir', la résilience désigne en effet la capacité d'un objet, et par extension d'un individu, à retrouver son état initial après un choc, autrement dit à « s'adapter »[45]. En revanche, le mot résistance dérive de *stare* qui signifie 'se tenir droit' ou encore 'tenir tête', et évoque la capacité d'une chose ou de quelqu'un à opposer une puissance[46].

> […] It is incumbent upon me to resist – one photograph at a time, one photo-essay at a time, one body of work at a time, one book at a time, one worker's monument at a time – historical erasure and historical amnesia[47].

L'appel à la résistance, revendiqué à de nombreuses reprises par l'artiste lors d'interviews, s'oppose ainsi fermement à l'injonction au silence ou à l'adaptation[48], longtemps imposée à sa communauté, en particulier à sa grand-mère : «Grandma Ruby internalized the idea that Black women remain silent and endure suf-

[45] Cfr. Stiegler B., *'Il faut s'adapter', Sur un nouvel impératif politique*, Gallimard, Paris 2019.

[46] En physique, ce terme fait référence à la propriété d'un matériau de s'opposer au passage d'un courant électrique.

[47] Citation de Frazier L.R., dans le texte de présentation de l'exposition *LaToya Ruby Frazier, Monuments of solidarity*, New York 2024, sur le site du MoMA : https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5574.

[48] Rappelons que dans le langage courant, le mot « résilier » signifie abandonner ou renoncer.

fering»[49]. Quelques pages plus loin, elle ajoute : «For decades she endured and suffered wrongs without weakening»[50]. Dans la lignée du documentaire radical et critique d'Allan Sekula[51] ou de Martha Rosler[52], l'œuvre de LaToya Ruby Frazier s'affirme avant tout comme une œuvre de refus plus que de résilience. Le problème inhérent à ce concept de résilience élevé au rang de « technique thérapeutique » ou de « technologie du consentement », souligne Thierry Ribaud, est qu'il déplace ou transfère la responsabilité du traumatisme sur les individus qui en sont les victimes.

En renversant, comme nous l'avons vu, les rôles traditionnels attribués à l'artiste et à ses modèles, LaToya Ruby Frazier contribue à rééquilibrer les rapports de pouvoirs qui traversent tout acte de représentation. Ce geste se trouve renforcé, voire métaphorisé ou mis en image, dans certaines compositions où l'arrière-plan joue un rôle clé, échappant au voyeurisme souvent associé aux photographies d'intérieurs misérables. Dans l'un des textes de *The Notion of Family*, l'artiste décrit d'ailleurs en détails le protocole de prise de vue de ces autoportraits hautement symboliques réalisés avec sa mère, et revient plus particulièrement sur l'usage signifiant de l'arrière-plan et des accessoires :

> Mom and I found another way to keep making portraits of one another without showing the domestic interior. We took mattresses, stood them upright against the wall, and draped them with our comforters. For approximately one hour, we would quietly rotate, posing for each other and mimicking each other in front of the camera. The bedroom became a stage and a studio[53].

L'esthétique de la résistance de LaToya Ruby Frazier se manifeste concrètement pourrait-on dire dans ces auto-représentations en compagnie de sa mère, d'abord par le fait de se tenir debout ensemble, face à la caméra. Ces images s'inscrivent également dans ce que la théoricienne et critique Abigail Solomon-Godeau qualifie de « politique de

[49] Frazier L.R., *The Notion of Family,* cit., p. 26.

[50] Ivi, p. 75.

[51] Sekula A., « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire. Notes sur une politique de la représentation » [1976-1978], in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, éditions des Beaux-arts, Paris 2013, pp. 143-173.

[52] Rosler M., « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » [1981] [traduction Solène Daoudal], in Zabunyan E., Mavridorakis V., Perreau D. (dir.), *Martha Rosler, Sur/sous le pavé*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2006, pp. 163-205.

[53] Ivi, p. 90.

représentation du soi »[54] : une démarche qui se distingue de l'autoportrait classique, parfois narcissique ou anecdotique, pour affirmer une posture politique, relationnelle et critique, et revendiquer l'image comme un lieu de réappropriation.

### 3.2 Représenter les luttes et les actions collectives et solidaires

Cette esthétique de la résistance se manifeste avant tout dans les nombreuses photographies de luttes et d'actions collectives et solidaires menées par les habitant·e·s de Braddock et de Flint immortalisées au fil des années. Plutôt que de dépeindre les membres de sa communauté comme des victimes passives, soumises ou résilientes, LaToya Ruby Frazier les photographie en action, dans leurs combats quotidiens. Elle les capture non seulement dans leurs foyers, mais aussi dans la rue, à l'occasion de manifestations publiques à Braddock ou à Flint, tantôt pour protester contre la fermeture de leur hôpital communautaire, tantôt pour revendiquer leurs droits et faire reconnaitre par le gouvernement les préjudices subis. De nombreuses pancartes font d'ailleurs réapparaitre, au sein même de ces images, plusieurs éléments de textes significatifs dans lesquels on peut lire : «No more poisoned water», «Flint lifes matter», «stop the violence increase the education & peace»[55]. Cette dimension à la fois individuelle et collective de la lutte resurgit de manière emblématique dans le dernier chapitre de *Flint is Family*, à travers les multiples photographies en couleur montrant les habitant·e·s unir leurs forces pour installer le générateur d'eau atmosphérique que la municipalité refuse de financer dans l'un des quartiers les plus pauvres de la ville, puis poser fièrement, seul·e·s ou en groupe, devant l'objectif de la caméra. À l'arrière-plan, le générateur d'eau dépasse là encore le simple statut d'élément de décor pour se dresser en véritable symbole de résistance et d'émancipation populaire.

### 3.3 Résister au quotidien

Une autre forme de résistance, bien plus discrète et infime en apparence, mais néanmoins essentielle, réside dans la capacité des habitant·e·s de Flint et de Braddock à continuer de vivre malgré la catastrophe. Il ne s'agit pas ici de simple résilience, entendue comme adaptation passive, mais d'un refus silencieux de céder au fatalisme, et d'une persistance à habiter, créer et espérer, là où tout incite au renoncement. C'est ainsi, nous semble-t-il, que l'on peut comprendre l'attention portée par l'artiste à ces nombreuses scènes du quotidien qui jalonnent les deux livres,

---

[54] Solomon-Godeau A., *Chairs à canons*, Textuel, Paris 2015, p. 229.

[55] Frazier L.R., *Flint is Family,* cit., pp. 38-42, p. 45 et p. 47.

véritables théâtres de 'micro-résistances'. Ces scènes, plus ou moins intimes, offrent l'opportunité à l'artiste non seulement de déconstruire certains clichés médiatiques associés aux habitant·e·s de ces deux villes, tantôt perçues comme victimes passives, tantôt désignées comme responsables de la violence. Dans *Flint is Family*, l'artiste consacre ainsi une suite d'images, assez inattendues, au mariage d'Andrea, la cousine de Shea Cobb, accompagnées des paroles suivantes :

> It's pretty amazing to have a wedding during the water crisis. We're here, and you don't get to get rid of us at the price of a dollar. We are Flint. We live, we love, we get married, and the water crisis does not stop us from living[56].

De la même façon, plusieurs photographies extraites de *The Notion of Family* donnent à voir, en dépit de la misère et de la maladie qui frappent les membres de sa famille, la mère de l'artiste chanter ou danser à l'occasion des fêtes de fin d'année : «While cooking Christmas dinner with my sister, nieces, and nephew, Mom jumped up singing and dancing when one of her favorite songs, *Rock the Boot*, by the Hue Corporation, came on»[57].

Parmi les images les plus subversives de l'ouvrage sur Flint, plusieurs photographies en couleur se détachent : on y voit Zion et sa mère buvant simplement de l'eau d'une source naturelle sur le terrain de Douglas Smiley (père de Shea), propriétaire agricole et éleveur de chevaux de marche. D'autres, particulièrement frappantes, les représentent tous les trois à cheval, fixant calmement l'appareil photo. Le texte, placé quelques pages plus loin, déploie quant à lui toute la charge critique de ces images en rappelant, à travers la voix de Douglas, que ces chevaux appartiennent à la même race que ceux autrefois utilisés par les propriétaires blancs pour surveiller les esclaves dans les champs de coton[58]. En renversant le cliché du dominant et du dominé, ces images accèdent au statut de monuments et deviennent autant de formes de résistances, discrètes en apparence, mais qui, à travers le jeu du montage texte-image, se transforment en authentiques « actes de justice visuelle »[59] ou en gestes de « réparation culturelle »[60].

---

[56] Ivi, p. 102.

[57] Frazier L.R., *The Notion of Family,* cit., p. 66.

[58] Smiley D.R., *Flint is Family,* cit., p. 132.

[59] Frazier L.R., cit., p. 191.

[60] *Ibidem*.

### 3.4 « Créer, c'est résister »

Pour finir, par un subtil effet de mise en abyme ou de miroir qui fait résonner les deux ouvrages entre eux, c'est dans l'acte même de la création que réside, chez LaToya Ruby Frazier, une forme exemplaire de résistance. Comme l'a souligné Gilles Deleuze lors d'une célèbre conférence à la Fémis en 1987, il existe en effet une affinité fondamentale entre l'acte de créer et celui de résister :

> Alors on pourrait dire, oui, l'art, c'est ce qui résiste. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art, bien que, d'une certaine manière il le soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est[61][…]

Cette forme de résistance par l'art et la littérature – et le dialogue qu'ils entretiennent – s'exprime avec subtilité tout au long du travail de LaToya Ruby Frazier, mais aussi à travers les personnes qu'elle photographie, telles que Shea Cobb, Amber Hasan, ou encore sa propre mère, élevées au rang de partenaires. Ainsi Shea Cobb, d'abord montrée dans son activité de conductrice de bus, apparaît quelques pages plus loin en train d'enregistrer une chanson de sa composition en studio. Les activités qu'elle exerce en dehors de son travail alimentaire s'avèrent, selon elle, non pas accessoires ou secondaires, mais véritablement essentielles :

> I would do singing perform all over the city. It was my version of freedom, my creative freedom. It made me face my own realities, my own prisons. That's what art is about – it's about liberating one's life[62] […] Going to the music studio is like going to another world. I'm no longer in Flint. There's no more water crisis[63].

Cette connexion entre création et résistance trouve, pour finir, l'une de ses expressions les plus abouties dans l'une des dernières séries de photographies de *The Notion of Family*. Dans une séquence d'images en noir et blanc, délicate et poétique, intitulée *Momme Silhouettes*[64], composée de neuf clichés disposés en grille, l'artiste se met en scène avec sa mère dans ce qui s'apparente à un petit théâtre d'ombres improvisé. Derrière un drap orné de fleurs et d'oiseaux, leurs

---

[61] Deleuze G., « Qu'est que l'acte de création ? », extrait de la conférence prononcée à la Fémis, dans le cadre des mardis de la fondation Fémis, le 17 mars 1987.

[62] Cobb S., *Flint is Family,* cit., p. 80.

[63] Ivi, p. 84.

[64] Frazier L.R., *The Notion of Family*, cit., p. 129.

silhouettes en ombres chinoises se répondent poétiquement dans une chorégraphie simple mais gracieuse. Comme le suggère l'artiste elle-même, cette 'mise en scène spontanée' qui évoque sans les nommer la pollution, la maladie et la toxicité, aborde aussi des questions fondamentales de la photographie : ombre et lumière, visibilité et invisibilité, vie et mort. Au-delà d'un simple témoignage, ce geste questionne enfin la capacité même de l'art, et du phototexte en particulier, si ce n'est à transformer le réel, du moins à créer des espaces où résister et faire surgir de nouveaux imaginaires.

Au terme de cette réflexion, il apparaît donc que, dans ces deux ouvrages, LaToya Ruby Frazier mobilise le dispositif phototextuel (auto)biographique comme un puissant levier d'expression et de lutte contre les injustices sociales, raciales et environnementales qui frappent les habitant·e·s de Flint et de Braddock depuis plusieurs décennies : «It's my testimony and my fight for social justice»[65]. Ce dispositif intermédial, brouillant les frontières entre les genres, les matériaux et les disciplines, tout en redéfinissant les rôles de l'artiste et de ses modèles, soulève, comme on l'a vu, de nombreuses questions relatives aux frontières spatiales et temporelles du capitalisme industriel et néolibéral. Le travail de Frazier interroge également la dimension intersectionnelle des discriminations subies par ces communautés souvent invisibilisées et marginalisées. Il questionne enfin les limites poreuses entre l'intime et le territoire, le corps physique et le corps social, notamment au sein de sa communauté restreinte et élargie. À travers cette œuvre riche, dense et foisonnante, l'artiste offre une réponse créative et poétique à ce qui ne constitue pas simplement une succession de 'crises' accidentelles, ponctuelles, locales ou isolées, mais bien la conséquence logique d'une même 'violence lente' et 'structurelle' : celle d'un « capitalisme racial »[66] dévastateur et écocide. Bien qu'elle revendique une filiation avec des figures majeures de l'histoire du *photo-essay* telles que Gordon Parks ou Dorothea Lange en affirmant que la photographie documentaire est une 'arme', Frazier s'écarte d'une approche exclusivement centrée sur le soin, la réparation ou la résilience, souvent synonyme de résignation. À contre-courant d'une telle vision qui tend à individualiser et à décontextualiser les traumatismes, l'esthétique de LaToya Ruby Frazier relève davantage d'une forme de résistance ou encore d'un art de l'*empowerment*, à condition de le distinguer de son instrumentalisation commerciale et médiatique qui en réduit souvent l'impact et la portée politique en le limitant à sa dimension psychologique et individuelle. Plus

[65] Frazier L.R., *The Notion of Family*, cit., p. 153.

[66] Voir entre autres à ce sujet les travaux récents de l'historienne Laurent S., *Capitalisme et race. Histoire d'un hydre moderne*, Seuil, Paris 2024.

proche, en ce sens, d'une « agentivité perturbatrice »[67] autant que transformatrice, l'art de LaToya Ruby Frazier ne vise ni à nous réconforter ni à simplement éveiller nos consciences endormies mais plutôt à nous soulever collectivement, en augmentant notre puissance d'agir et en ouvrant la voie à de nouveaux récits.

## Bibliographie

ANGELI AGUITON S., CABANE L., CORNILLEAU L., « Politiques de la 'mise en crise' », in *Critique internationale*, dossier « La fabrique et le gouvernement des crises », 85, Presses de Sciences Po, octobre-décembre 2019.

BAQUÉ D., *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, Paris 2004.

BATRAVILLE N., « S'affranchir et modeler des possibles avec rage et amour. Entretien d'Ariane De Blois avec Nathalie Batraville », in *Esse*, dossier « Résilience », 108, printemps/été 2023.

BAZIN P., *Pour une photographie documentaire critique,* Créaphis, Saint-Etienne 2017.

BRECHT B., « Appendice à 'la Nouvelle technique de l'art du comédien' », paru dans le n°11 des *Versuche avec l'adaptation du Percepteur de Jakobs Michael Reinhold Lenz*. Cité dans « proses de Brecht sur l'art dramatique », in *Europe* 133-134, janvier-février 1957.

DELEUZE G., « Qu'est que l'acte de création ? », extrait de la conférence prononcée à la Fémis, dans le cadre des mardis de la fondation Fémis, le 17 mars 1987.

FRAZIER L.R., Entretien avec Company D., in «This Land is Your Land. A conversation with LaToya Ruby Frazier», in *Frieze Magazine* 172, 2015, p. 138.

FRAZIER L.R., *The Notion of Family*, Aperture, (2014), 2e édition, New York 2016.

FRAZIER L.R., «LaToya Ruby Frazier and Dawoud Bey, A conversation », *The Notion of Family*. Aperture, (2014), 2e édition, New York 2016.

[67] Ce concept est développé par la chercheuse en littérature et artiste céramiste, Nathalie Batraville. Cfr. Batraville N., « S'affranchir et modeler des possibles avec rage et amour. Entretien d'Ariane De Blois avec Nathalie Batraville », *Esse*, dossier « Résilience », n° 108, printemps/été 2023. Ainsi comme le souligne avec justesse Sylvette Babin dans son éditorial : « Plutôt que l'éloge d'une résilience individuelle où l'humain serait à la fois victime d'un traumatisme et responsable de sa guérison, c'est un appel à la résistance qui émerge des textes de ce dossier ». Sylvette Babin, « Ne me dites pas que je suis résiliente », in *Esse*, cit., p. 6.

FRAZIER L.R., *LaToya Ruby Frazier*, Mudam Luxembourg, Mousse Publishing, Luxembourg 2019.

FRAZIER L.R., *Flint is Family in Three Acts*, Göttingen, Steidl, Gordon Parks Foundation, New York 2022.

FRAZIER L.R., in *Cultured* 2024, https://www.culturedmag.com/article/2024/05/09/latoya-ruby-frazier-moma-exhibition.

FRAZIER L.R., dans le texte de présentation de l'exposition *LaToya Ruby Frazier, Monuments of solidarity*, New York 2024, sur le site du MoMA : https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5574.

FOURCHER ZARMANIAN C., NACHTERGAEL M. (dir.), *Le phototexte engagé. Une culture visuelle du militantisme au XXème siècle*, Les Presses du réel, Dijon 2021.

GALTUBG G., «Cultural violence», in *Journal of Peace Research* 27, 3, 1990.

GRIGNON C., PASSERON J.-C., *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard / Le Seuil, Paris 1989.

HARVEY D., *Géographie de la domination*, Les prairies ordinaires, Paris 2008 ; *Géographie et capital. Vers un matérialisme historico-géographique*, Syllepse, Paris 2010.

LAURENT S., *Capitalisme et race. Histoire d'un hydre moderne*, Seuil, Paris 2024.

MARTENS D., REVERSEAU A. (dir.), *Pays de papier. Les livres de voyage*, Musée de la photographie, Charleroi 2019.

MÉAUX D., *Géo-photographies. Une approche renouvelée des territoires*, Filigranes, Paris 2015.

NIXON R., «Neoliberalism, Slow Violence, and the Environmental Picaresque», in *Modern Fiction Studies* 55, 3, 2009.

NIXON R., *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, New York, 2011.

PAAR M., BADGER G., *Le Livre de photographies : une histoire*, Phaïdon, Paris 2004, 2006, 2014.

REVERSAU A. (dir.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Lettres modernes Minard, Paris 2017.

RIBAUD T., *Contre la résilience, À Fukushima ou ailleurs*, L'échappée, Paris 2021.

ROSLER M., « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire» [1981] [traduction Solène Daoudal], in Zabunyan E., Mavridorakis V., Perreau D. (dir.), *Martha Rosler, Sur/sous le pavé*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2006.

SEKULA A., « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire. Notes sur une politique de la représentation » [1976-1978], in Sekula A., *Écrits sur la photographie*, éditions des Beaux-arts, Paris 2013.

SOLOMON-GODEAU A., *Chairs à canons*, Textuel, Paris 2015.

SYLVETTE Babin, « Ne me dites pas que je suis résiliente », in *Esse*, dossier « Résilience », 108, printemps/été 2023.

STIEGLER B., *'Il faut s'adapter', Sur un nouvel impératif politique*, Gallimard, Paris 2019.

WEISS P., *L'Esthétique de la résistance*, Klincksieck, Paris 1975.

VOLLAIRE C., « Politiser l'esthétique. L'usage des émotions dans la photographie documentaire contemporaine », Actes du colloque « Le documentaire photographique contemporain dans les Amériques », Université Lyon 2 en collaboration avec l'Université Toulouse Jean Jaurès 2017, non publié.

WILLIAMS CRENSHAW K., «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color», in Albertson Fineman M., Mykitiuk R. (eds), *The Public Nature of Private Violence*, Routledge, New York 1994, pp. 93-118. Traduit de l'américain par Oristelle Boris sous le titre : « Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », in *Les Cahiers du genre* 39, 2005.

# «adesso quindi ho una vita. una vera». *really ground zero* di Kathrin Röggla e il trauma della percezione

*Alessandra Goggio*

## 1. Röggla, l'Undici Settembre e la «realtà della storia»

Tra le varie testimonianze e rielaborazioni (foto-)letterarie dell'Undici Settembre che hanno trovato spazio nell'opinione pubblica dei paesi di lingua tedesca, un ruolo di spicco spetta senz'altro a *really ground zero. 11. september und folgendes* (*really ground zero. l'11 Settembre e il seguito*, 2001) di Kathrin Röggla. Scrittrice con all'attivo ormai numerose pubblicazioni che spaziano dalla narrativa alla saggistica, intersecando a vari livelli anche il teatro[1], Röggla (1971), pur vivendo ormai da lungo tempo a Berlino, è originaria dell'Austria – dato, questo, da non trascurare, giacché nella sua prassi scrittoria sono evidenti alcune peculiarità di questa tradizione letteraria, a partire dalla riflessione sulla lingua di hofmannsthaliana memoria sino a giungere al gioco sincretico fra dimensione verbale e visuale della poesia concreta di Artmann, Gappmayr e Jandl[2]. Quest'eredità si declina in Röggla, da sempre attenta agli sviluppi e al funzionamento dei nuovi mezzi di comunicazione, tanto da essersi guadagnata l'appellativo di *Medienspezialistin* (esperta di media)[3],

[1] Per una ricognizione critica dell'opera di Röggla si veda Coppola R., *Kathrin Rögglas Szeno-Graphien der Gegenwart*, de Gruyter-Brill, Berlin-Boston 2024.

[2] Cfr. Coppola R., «'Der Konjunktiv hat sein Hauptlagerin Österreich aufgestellt'. Echi austriaci nella raccolta *die alarmbereiten* di Kathrin Röggla», in *Studia austriaca* XXIX, 2021, pp. 113-136.

[3] Ivanovic C., «Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder – Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas *really ground zero*», in *Kultur & Gespenster* 2, 2006, pp. 108-117, qui p. 109. Salvo diversa indicazione la traduzione è sempre di chi scrive.

secondo i principi di un «realismo d'avanguardia»[4] che mira allo scandaglio critico di una realtà ormai divenuta 'iperreale' in senso baudrillardiano, vale a dire del tutto permeata dai media e dalle loro pratiche e retoriche figlie di un post-capitalismo legato a modalità di produzione immateriale. Tale onnipresenza invasiva dei media dà inoltre vita – sempre secondo Röggla – a uno stato d'eccezione costante a cui il pubblico, almeno in Occidente e soprattutto negli USA, è stato assuefatto, attraverso un processo di (an)estetizzazione mirata, grazie alla somministrazione e conseguente visione di innumerevoli film catastrofici[5].

Basterebbero queste brevi premesse a giustificare l'interesse dell'autrice nei confronti di quello che è stato il primo evento mondiale di *live broadcasting of history*, ossia l'attacco terroristico dell'Undici Settembre. In realtà, il caso ha voluto che Röggla si trovasse proprio a New York in quei fatidici giorni e abbia dunque vissuto in prima persona non solo l'attentato in sé, che fortunatamente non l'ha coinvolta direttamente, bensì anche e soprattutto le sue conseguenze materiali, sociali e, non da ultimo, mediali. Tale 'fortunata' coincidenza le ha inoltre permesso di essere prontamente invitata da alcuni giornali tedeschi e austriaci a pubblicare 'a caldo' le sue riflessioni su quanto accaduto[6]: gli articoletti frutto di questo lavoro, redatti in un lasso di tempo che va dal giorno all'indomani della tragedia sino alla vigilia dell'inizio della guerra in Afghanistan, sono successivamente confluiti, nel dicembre dello stesso 2001, arricchiti da ulteriori piccoli contributi nonché da fotografie scattate in loco da Röggla, nel volumetto *really ground zero. 11. september und folgendes*.

Al di là dei giudizi talora contrastanti che ne hanno accompagnato la pubblicazione[7] è nondimeno oltremodo significativo che *really ground zero* non sia mai

---

[4] Paar R., «Das Spiel mit Texten, Fotos und Realismus-Effekten in Kathrin Rögglas really ground zero», in *Kathrin Röggla*, a cura di Balint I., Nusser T., Parr R., edition text + kritik, München 2017, p. 193.

[5] Cfr. Röggla K., «Geisterstädte, Geisterfilme» (2006), in Ead., *besser wäre: keine. Essays und Theater*, Fischer, Frankfurt a.M. 2013, pp. 7-22.

[6] Si tratta dei quotidiani tedeschi *Tageszeitung* e *Tagesspiegel* e del settimanale austriaco *Falter*; ulteriori contributi furono successivamente pubblicati sulla rivista *Sprache im technischen Zeitalter*; per uno schema delle singole pubblicazioni si veda Landerl P., «'Jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches': Zu *really ground zero. 11. september und folgendes* von Kathrin Röggla», *Recherches germaniques* 39, 2009, p. 87.

[7] L'opera fu inizialmente recepita in modo ambivalente: da un lato vi fu chi ne sottolineò il portato umano, interpretandola come un nobile tentativo di rielaborazione personale della tragedia da parte di Röggla; dall'altro si schierarono invece coloro che, ritenendo la

stato identificato univocamente per quanto riguarda il genere d'appartenenza. I numerosi studi critici che si sono susseguiti nel tempo hanno infatti sempre avuto difficoltà a incasellare il testo in una categoria ben definita[8] – difficoltà, questa, in realtà agevolmente ovviabile laddove si consideri l'opera ponendo in primo piano quella sua peculiare duplicità espressiva che affianca e intesse parola e immagine, leggendola dunque come un fototesto il cui obiettivo è quello di fissare e rielaborare criticamente, tramite un uso straniato e straniante delle retoriche impiegate dai media, lo «pseudo-evento»[9] dell'Undici Settembre e il *trauma* privato e collettivo che ne è scaturito. In tal senso *really ground zero* di Röggla si inserisce trasversalmente nell'ampio dibattito sulla rappresentazione visuale dell'Undici Settembre[10] nonché pare rispondere – o per lo meno prova a farlo – a una tacita domanda sempre più cogente: come è possibile registrare e consegnare ai posteri la memoria di un momento eccezionale in cui – come afferma Calvino nel suo celeberrimo saggio sulla fotografia amatoriale – dovrebbe essere possibile leggere la «realtà della storia», in una società come la nostra, dove l'eccezione è rappresentata e percepita come l'ultimo film hollywoodiano sulla fine del mondo e financo ridotta a un'«(apparente) mediocrità quotidiana»[11]?

Al fine di mostrare come Röggla tenti di fissare, sulla carta da scrivere e al contempo sulla pellicola fotografica, la memoria privata, collettiva e mediale dell'Undici Settembre, le riflessioni che seguono si focalizzano, partendo dal paratesto per poi via via addentrarsi sempre più nella carne dell'opera, su alcuni esempi di dialogo, incontro e talora addirittura scontro fra dimensione verbale e visuale che enucleano la retorica e poetica fototestuale in cui si sostanzia *really ground zero*.

---

tragedia ancora troppo 'vicina', giudicarono il testo, estremamente critico nei confronti della politica, della società nonché dei media americani, di cattivo gusto (cfr. Scheel K., «Da kriege ich doch gleich Wahrnehmungszustände! Was Literatur kann und nicht kann», in *Neue deutsche Literatur* 50, 544, 2002, pp. 154-158, p. 157).

[8] Cfr. Mergenthaler V., «verständnisschwierigkeiten. Zur Etho-Poetik von Kathrin Röggla *really ground zero. 11. september und folgendes*» in *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, a cura di Gansel C., Kaulen H., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, p. 231.

[9] Baudrillard J., *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 44.

[10] A tal proposito si veda: Dinoi M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

[11] Calvino I., «La follia del mirino» (1955), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Barenghi M., Mondadori, Milano 1995, vol. II, p. 2220.

## 2. Oltre la superficie dell'immagine

Partendo quindi dal paratesto, i primi elementi su cui è necessario soffermare l'attenzione sono senza dubbio il titolo e la copertina e, nello specifico, il rapporto che essi intrattengono l'uno con l'altra. Entrambi esibiscono, non a caso, una forma bipartita: la prima parte del titolo, *really ground zero*, introduce al tema grazie al rimando al tristemente famoso *ground zero* delle Torri Gemelle e sottolinea inoltre, tramite l'avverbio *really*, la volontà dell'opera di farsi documento dell'evento, e cioè di giungere quanto più vicino possibile a un grado zero della scrittura, a sua volta adatto a rappresentare un nuovo *Nullpunkt* nella storia dell'umanità[12]. A tale prima parte, in cui domina la lingua inglese – riflesso, altresì, del dominio statunitense nel discorso mediatico –, segue una seconda, marcata dal passaggio al tedesco e dunque all'orizzonte culturale dell'autrice e del suo pubblico: *11. september und folgendes*. Questo 'sottotitolo' non solo pone in rilievo la natura ormai 'storica' dell'Undici Settembre, aprendo dunque alla dimensione mnestica, bensì, attraverso quel 'folgendes' (letteralmente: quanto segue), precisa l'oggetto dell'opera, evidenziando come il fototesto in questione voglia (e possa) dare voce esclusivamente a una «post-prospettiva»[13], ossia focalizzarsi su quanto avvenuto 'dopo', sulle reazioni dell'autrice stessa, ma soprattutto della società e della politica americana all'evento, registrandone la simbolica onda d'urto.

Come detto poc'anzi, anche la copertina si fonda su una simile duplice struttura. La prima ritrae infatti, in primo piano, un idilliaco angolo verde di Manhattan, mentre sullo sfondo campeggia, avvolta da un'enorme nuvola di fumo, una delle due torri del World Trade Center. Secondo un principio compositivo che, come vedremo, domina in tutto il fototesto, l'immagine si trova quindi in un rapporto di 'controcanto' dissonante nei confronti del titolo: quanto rappresentato visivamente non è infatti Ground Zero bensì un'immagine che nel tempo è divenuta una vera e propria icona dell'Undici Settembre[14] e che peraltro porta

[12] Deupmann C., «Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes», in *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, a cura di Poppe S., Schüller T., Sascha S., Transcript Verlag, Bielefeld 2009, p. 140.

[13] Krauthausen K., Röggla K., «Experten ohne Auftrag», in *Trajectoires* 3, 2009, doi: 10.4000/trajectoires.337.

[14] Nella sua analisi delle immagini mediali dell'Undici Settembre, Chéroux ha definito quella della nuvola di fumo che si innalza dalle torri in fiamme una delle «immagini-ti-

in sé inscritta, nell'idea stessa che sottende l'elemento della nuvola, un'incertezza strutturale e visiva che evoca il classico *topos* dell'irrappresentabilità dell'orrore e dell'opposta tensione a mostrarlo 'malgrado tutto' (Didi-Huberman). A trovare spazio sin dall'inizio e configurarsi come 'biglietto da visita' dell'opera non è dunque tanto la realtà – *really* – quanto piuttosto ciò che di essa rimane, il suo simulacro mediale, che, nelle parole di Susan Sontag, «eclissa altre forme di comprensione, e di ricordo»[15]. Per contro, la quarta di copertina, che, come in un film, riporta una sorta di 'titolo di coda' – «e lo stato d'eccezione è prolungato fino a nuovo ordine» – propone un'immagine che ritrae lo stesso *setting*, ma in un momento successivo, come suggerisce l'assenza della torre sullo sfondo. Ciononostante, grazie alla presenza di elementi ripetuti, nello specifico il van bianco al centro della fotografia, trova concretizzazione una sorta di inquietante, ché impossibile, simultaneità con l'immagine precedente. Tale 'diplopia al contrario', che sdoppia le immagini invece di sovrapporle, da una parte, rimanda *ex negativo* all'ossessiva ripetizione di immagini che ha contraddistinto la rappresentazione mediatica dell'Undici Settembre[16]; dall'altra, invece, fa eco al testo, alludendo all'onnipresenza della catastrofe, anche laddove non concretamente visibile. A tal proposito è altresì necessario sottolineare come le figure che popolano l'immagine appaiano del tutto indifferenti – come peraltro insinua il cartellone pubblicitario che ironicamente afferma «now this won't hurt a bit», quasi che quanto avvenuto fosse solo un'invenzione dei media, un ennesimo film hollywoodiano, di cui le immagini di copertina non rappresentano altro che singoli fotogrammi destinati a ripetersi *ad infinitum*.

Un ulteriore rimando alla dimensione mediatica della tragedia è altresì instaurato attraverso l'uso di un layout del tutto peculiare: i 22 capitoli, titolati e numerati ma privi una precisa datazione temporale – aspetto che allontana il testo dal mero genere diaristico – sono disposti su strette colonne di testo che scorrono parallele sulle pagine, intervallate di volta in volta da sequenze fotografiche che seguono la stessa modalità di impaginazione. Le fotografie, rigorosamente in bianco e nero – una scelta, questa, sicuramente dettata dai costi di produzione, ma anche estetica, volta a riprodurre sia il monocro-

---

po» della tragedia; cfr. Chéroux C., *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010, p. 17.

[15] Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, nottetempo, Milano 2003, p. 77.

[16] Cfr. Zelizer B., «Photography, journalism, and trauma», in *Journalism after September 11*, a cura di Zelizer B., Allan S., Routledge, London-New York 2011[2], p. 63.

matismo di Ground Zero e delle rovine, sia la tensione manichea fra bene e male, luci e ombre caratteristica dei discorsi mediatici sull'evento –, tendono a diminuire per numero e frequenza nel corso dell'opera, quasi a riproporre la graduale rimozione visiva del trauma, lasciando posto alla loro rielaborazione attraverso il medium della lingua[17]. Se un tale layout, da un canto, rinvia alla collocazione originaria dei contributi, riproducendo la fattura delle colonne dei quotidiani, dall'altro, le differenti altezze sulla pagina a cui cominciano e terminano testi e immagini imprime al tutto uno spiccato dinamismo che può essere interpretato ancora una volta in duplice maniera: *in primis*, le due colonne parallele rimandano direttamente all'oggetto del fototesto, ossia alla struttura delle due Torri Gemelle nonché alla continua e ossessiva ripetizione dell'immagine del loro crollo – ogni capitolo, infatti, sembra rimettere in scena l'acme drammatico dell'evento; secondariamente, ma non in senso strettamente gerarchico, le superfici testuali sono intervallate da spazi bianchi, espediente che riproduce così *ex negativo* lo scorrere di una pellicola filmografica, dando dunque vita a una chiara referenza intermediale. Tale referenza al mondo cinematografico trova altresì accentuazione proprio grazie alle fotografie, che più volte illustrano meccanismi specificatamente cinematografici come lo zoom, la ripetizione e il montaggio, risaltando così ancora una volta la sovrapposizione di realtà e film catastrofico tipica della rappresentazione dell'Undici Settembre.

Questo layout *sui generis* è variato solo in due momenti; in entrambi i casi ciò avviene attraverso l'innesto nel corpo testuale di alcune fotografie di differente dimensione e posizionamento – aspetto che dunque sottolinea altresì la natura non meramente accessoria bensì costitutiva di tali fotografie. La prima 'variazione' è data dalla riproduzione, più o meno a metà del testo, della fotografia di un volantino che riporta l'appello al ritrovamento delle scatole nere degli aerei coinvolti negli attentati[18]; si tratta di un'immagine a tutta pagina, priva – unica eccezione rispetto a tutte le altre – di un corrispettivo fotografico e/o verbale sulla pagina accanto e che, come vedremo in seguito, possiede un significato profondo e, in assonanza con l'oggetto che rappresenta, offre una chiave di decodifica e

[17] È evidente che Röggla attribuisca alla scrittura – che non a caso pare maggiormente in grado di liberarsi di palinsesti preconfezionati rispetto allo sguardo fotografico – una precisa funzione demistificatoria.

[18] Röggla K., *really ground zero. 11. september und folgendes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2001, p. 47, di seguito indicato nel testo come *rgz* e seguito dal numero di pagina.

interpretazione poetologica del testo stesso. La seconda fotografia che 'disturba' il layout e dunque attrae particolare attenzione su di sé è quella che ritrae i campi da tennis della NY University che si trovano di fronte alle finestre dell'appartamento di Röggla (*rgz* 88-89). In questo caso, si tratta di un'immagine semanticamente ambigua: da un lato, infatti, rappresenta, grazie anche al rinvio all'idea, quasi schilleriana, del gioco, il «negativo pacifico di Ground Zero»[19]; dall'altro, invece, visualizza lo spettro dell'incombente guerra dichiarata dagli USA al terrorismo, ché il taglio dato all'immagine pare evocare una portaerei che naviga nel mezzo di New York e con essa l'irrompere di un altro film, stavolta di genere bellico, nel tessuto della città[20].

Se quindi il contrasto fra realtà e medialità, o meglio il loro (con)fondersi dissonante senza soluzione di continuità, per cui il trauma dell'Undici Settembre diviene soprattutto un trauma della percezione, è già ampiamente annunciato e concretizzato nel paratesto e nel layout, tale aspetto del fototesto non manca di essere sia approfondito sul piano verbale sia ricreato performativamente nel rapporto fra testo e immagine e fra le immagini stesse. Ne è riprova diretta il primo capitolo – intitolato, forse non a caso, *Life*, come la famosa rivista statunitense baluardo del fotogiornalismo – il cui incipit, che poi non è altro che l'abbrivio del testo tutto, recita: «adesso quindi ho una vita. una vera» (*rgz* 6). Tale affermazione, oltre a manifestare la presenza di un 'narratore' in prima persona facilmente riconducibile a Röggla stessa[21], si ricollega a quel *really* presente nel titolo: anche in questo caso, tuttavia, la 'vita vera' che viene millantata non è che un'illusione, sicché la frase, in realtà, riflette piuttosto la consapevolezza – ribadita poco dopo dallo stesso io narrante che si osserva dall'esterno come stesse guardando un film (*rgz* 7) – di essere entrata a fare parte della grande rappresentazione mediatica dell'Undici Settembre. Non è dunque una coincidenza che la prima fotografia, riprodotta in calce al capitolo (*rgz* 9), ritragga un uomo, apparentemente un vigile, che invece di volgere lo sguardo al sito dell'attacco, che si trova chiaramente alle

[19] Ivanovic C., «Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder – Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas really ground zero», cit., pp. 115-116.

[20] L'immagine della portaerei rinvia altresì a un'altra tragedia, divenuta anch'essa un *topos* della cultura visuale – in particolare cinematografica – statunitense, ossia quella di Pearl Harbour.

[21] La presenza di un 'io' narrante corrispondente all'autrice costituisce secondo Röggla stessa una mera «strategia di autenticazione» che tuttavia non garantisce in alcun modo il «realismo» della narrazione; cfr. Röggla K., «Reality Bites. In der Gerüchteküche» (2013), in Ead., *besser wäre: keine*, cit., pp. 383-409, qui p. 387.

sue spalle, come indica l'onnipresente nuvola, tiene lo sguardo fisso sull'obiettivo e di conseguenza sulla stessa Röggla, che in tal modo da soggetto osservante si trasforma in oggetto osservato[22], ribaltando così anche il valore testimoniale della fotografia, che più che rendere evidenza dell'Undici Settembre attesta invece l'esistenza di chi fotografa. L'immagine appena citata dà inoltre avvio a un trittico di fotografie (*rgz* 10) che, attraverso un processo di *zooming out*, visualizzano l'allontanarsi dal WTC in fiamme, simulando dunque una 'fuga' che svela altresì il desiderio inconscio del soggetto fotografante di sottrarsi al ruolo di mera comparsa in questo film della catastrofe a cui è stato involontariamente 'condannato'.

Anche la successiva sequenza fotografica (*rgz* 17), inserita in chiusura del secondo capitolo (*update*), ribadisce con ancora maggiore insistenza la medialità dell'evento attraverso espedienti quali la moltiplicazione del dispositivo visuale – nello specifico attraverso la cattura di un fotogramma di un programma televisivo nel quale, a loro volta, sono mostrate le fotografie di alcune persone scomparse – o la riproduzione fotografica di un collage 'fisico' in cui la realtà del trauma, rappresentata dall'invito a una veglia in memoria delle vittime dell'attentato, si incista nel palinsesto mediatico dell'America dei talk show sensazionalistici e, con esso, nella ripetitività della vita quotidiana[23]. Queste immagini si pongono altresì in una posizione ambivalente rispetto al testo che le accompagna, in cui Röggla stessa ammette di aver fatto parte di coloro «che fotografano senza criterio alcuno» (*rgz* 8), giacché da esse risulta evidente la volontà, seppur a posteriori, di ergere la propria narrazione visuale a controcanto e commento critico del bombardamento mediatico di quei giorni.

L'impossibilità di affidarsi alle immagini distribuite dai media, soprattutto dalla televisione, al fine di comprendere il reale portato umano e traumatico dell'evento è altresì evidenziata nel terzo capitolo dal titolo esemplare «bildausgänge», composto che, sul modello del termine tedesco *Notausgang* (uscita d'emergenza), evoca la possibilità, o meglio, dato l'incipit del capitolo, nega l'esistenza di tali uscite e suggerisce l'impossibilità di trovare nelle immagini 'pubbliche'

---

[22] Tale immagine apre inoltre una sorta di cornice: l'ultima fotografia (sfocata e mossa) dell'opera ritrae proprio l'autrice, la quale, tuttavia, non guarda dritta in camera, bensì in un'altra direzione, quasi a volersi sottrarre allo sguardo perenne e penetrante della macchina fotografica, metonimia del sistema mediatico *in toto*, e rivendicare così la 'concretezza' della propria esistenza.

[23] Il volantino è infatti incollato su un cartellone pubblicitario del programma *Ricki Lake*, talk show condotto dall'omonima attrice e presentatrice americana e andato in onda dal 1993 al 2004 per un totale di oltre 2.400 episodi.

della tragedia un senso che vada oltre il sensazionalismo e di sfuggire dunque a quella che Röggla stessa definisce «Medienamerika» (*rgz* 19), un'America senza carne, fatta solo di fotografie mediali (ma anche amatoriali) del tipo tanto criticato da Calvino. Al vortice apparentemente infinito di immagini ripetute e ripetitive descritto nel testo – si parla esplicitamente di «pacchi di fotografie» (*rgz* 20) – l'autrice contrappone nondimeno una possibile via di fuga, ossia una fotografia quasi surreale, pubblicata sul *New York Times* del 13 settembre 2001. Pur non graficamente riprodotta nel volume, grazie ad una minuziosa analisi di Röggla che muove dal suo *studium* – lo squarcio aperto da uno degli aerei in una delle torri – al suo *punctum* – un uomo fra le macerie, pulviscolo minuscolo sulla superficie visiva, che si tiene una mano sulla fronte come se scrutasse l'orizzonte –, l'immagine trasmette qualcosa di profondamente umano, impossibile da rintracciare nella maggioranza di quelle mediali in circolazione, come sottolinea l'autrice stessa: «questa foto […] assume un carattere emblematico, non da ultimo per l'irreale solitudine di quest'uomo nello squarcio; trasmette un'esperienza che non ho trovato nella maggior parte delle immagini, molto più realistiche, delle masse in fuga» (*rgz* 21).

Se in questo passaggio il procedimento ecfrastico illumina dunque un'immagine di fatto assente, ma non per questo meno significativa, in altri punti si assiste al caso contrario, per cui l'immagine amplia, talora con esiti inattesi, il discorso presente nel testo. Un esempio in tal senso è offerto da una fotografia che segue il capitolo in cui Röggla, incuriosita dall'attività di alcuni ragazzi intenti a preparare uno striscione, intrattiene un breve dialogo con un uomo di una certa età che le spiega come i giovani siano contro ogni possibilità di una guerra «proprio come lo erano loro ai tempi del Vietnam» (*rgz* 39); il fatto che al centro dell'immagine, nell'atto di rendere onore alle vittime dell'attacco terroristico, si trovi una donna dai tratti orientali, forse proprio di origini vietnamite (*rgz* 41), apre allora un discorso non toccato dal testo (e dai media statunitensi in generale), ossia quello relativo al rapporto fra vittime e carnefici e, in particolare, all'inversione di ruoli subita proprio dagli statunitensi, poco avvezzi a trovarsi nel ruolo delle vittime e dunque strutturalmente incapaci di 'gestire' il trauma causato dalla violenza vissuta per la prima volta 'a casa propria', a differenza dei vietnamiti, ma anche degli europei come Röggla stessa.

Altre forme di riflessione performativa sulla medialità e sulla difficoltà della comprensione, nel senso di appropriazione concreta, e rielaborazione degli eventi dell'Undici Settembre emergono grazie ad alcuni rapporti metonimici che si instaurano fra testo e immagini e che conducono altresì a un reciproco potenziamento. Per esempio, il capitolo nel quale Röggla viene informata telefonicamente – dunque grazie

all'utilizzo di un altro medium chiave della nostra quotidianità – circa la situazione in Germania, dove, complice la distanza dal luogo dell'evento e l'impossibilità di toccare con mano – o anche solo attraverso la lente di un obiettivo fotografico – la realtà, le immagini mediali hanno paradossalmente avuto un'eco più forte, dando luogo a reazioni isteriche e fuori luogo, riprova di quella «scrittura automatica del terrorismo, rialimentata dal terrorismo involontario dell'informazione»[24], si conclude con la fotografia di una curiosa struttura che richiama subito alla mente le famose torri della televisione di Berlino e Stoccarda, stabilendo dunque un implicito rimando al panorama mediatico-televisivo tedesco. Oppure ancora, l'asfissiante e ripetitiva retorica della politica statunitense imperniata sulla contrapposizione manichea fra bene e male, eroe e nemico, luce e buio, che Röggla non manca di porre in rilievo sul piano testuale, riportando numerose citazioni di discorsi di rappresentanti della Casa Bianca e del Congresso (*rgz* 30-34), trova una sua concretizzazione visuale attraverso la contrapposizione delle meta-immagini, giacché entrambe scattate alla televisione, del Presidente George W. Bush e di uno dei presunti attentatori (*rgz* 76) – una costellazione contrappuntistica, questa, integrata altresì sulla pagina successiva dall'immagine di due giornalisti, chiosa metonimica, per l'appunto, dell'amplificazione che tale retorica acquisisce attraverso la sua propagazione nei media.

## 3. *really ground zero* come pratica di contro-archiviazione dissonante

Gli esempi qui brevemente commentati dimostrano come dimensione verbale e visuale siano costantemente interpolate nell'opera di Röggla: tramite continue *mise en abyme* trans- e meta-mediali che evidenziano e discutono le forme e le peculiarità di un medium nell'altro, *really ground zero* si configura come un fototesto il cui obiettivo non è tanto quello di offrire una lettura preconfezionata o una narrazione iperpersonale degli eventi dell'Undici Settembre; piuttosto, attraverso la (ri)produzione 'dissonante' di costrutti, retoriche e pratiche mediali, esso permette al lettore/osservatore di soffermarsi realmente sulle parole e sulle immagini come fossero singoli frames estratti dal film catastrofico *Undici Settembre. really ground zero* non ci mostra di fatto mai il 'vero' *ground zero*; di fatto, il trauma che viene performativamente riprodotto, registrato e (de)costruito nel testo non è un trauma fisicamente concreto – bandito ormai dall'iperrealtà postmoderna, bensì l'unico con cui la stragrande maggioranza della popolazione mondiale ha dovuto

[24] Baudrillard J., *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 43.

fare i conti: un trauma della percezione nonché della rappresentazione, che ci ha definitivamente precipitato in un presente 'ampio' – come lo definisce Hans Ulrich Gumbrecht – in cui lo stato d'eccezione è prolungato all'infinito e la realtà, concreta, è 'sospesa sino a nuovo ordine', sostituita dalla finzione mediatica.

L'opera pone quindi in essere un esercizio di «contro-archiviazione memoriale»[25] e lo fa tracciando una serie di 'mediografie', ossia piccoli studi patografici che mettono in luce quella deriva mediatica della nostra società che ha raggiunto un primo picco proprio con il *live broadcasting of history* dell'Undici Settembre, ma che al contempo invitano alla creazione di una narrazione altra, dissonante e financo dissidente nei confronti della 'realtà' creata dai media. Proprio in tale contesto diviene allora chiaro il valore assunto da quella fotografia del volantino che invita al ritrovamento delle scatole nere citata precedentemente, un'immagine che potremmo definire poetologica, in quanto illustra – ancora una volta grazie a quella che è una duplice interpretazione offerta dalla fotografia stessa – sia la natura del fototesto di Röggla, sia il compito che questo affida al suo pubblico. Il termine *black box* può infatti indicare – nell'ambito della teoria dei sistemi – un modello che è descrivibile in base a come reagisce a una determinata sollecitazione esterna, ma il cui funzionamento interno è di fatto occulto; e tuttavia, il volantino invita proprio – come già detto – a fornire indicazioni utili al ritrovamento delle scatole nere dei velivoli protagonisti dell'attacco terroristico, onde ricostruire concretamente l'accaduto. A ben vedere, anche il fototesto di Röggla si comporta da modello *black box*: registra infatti l'onda d'urto mediatica dell'Undici Settembre e la riproduce come un sismografo, lasciando però ai lettori la responsabilità di interpretare i dati, ossia di trovare, nascoste sotto una miriade apparentemente infinita di parole e immagini, le 'rovine' della nostra società dell'informazione, le scatole nere della tragedia – reale tanto quanto mediale. Una responsabilità che, non a caso, viene ribadita appena qualche pagina dopo l'immagine, quando Röggla riporta le parole di Eliot Weinberger – intellettuale statunitense notoriamente critico verso il suo stesso paese –, che suggerisce all'autrice di cercare sempre di leggere sempre «fra le righe» (*rgz* 50). Una raccomandazione, questa, che vale chiaramente anche per il pubblico di *really ground zero*, esortato a leggere fra le righe così come fra le immagini, ad andare oltre la liscia superficie del panorama mediatico, onde ritrovare, grazie a «fratture, brecce, pietre d'inciampo»[26], come quelle create dal fototesto di Röggla, lacerti di realtà, quella vera.

---

[25] Previtali G., «Citizenship», in *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, a cura di Grespi B., Villa F., Einaudi, Torino 2024, p. 274.

[26] Röggla K., «Reality Bites. In der Gerüchteküche», cit., p. 393.

## Bibliografia

BAUDRILLARD J., *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

CALVINO I., «La follia del mirino» (1955), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Barenghi M., Mondadori, Milano 1995, vol. II, pp. 2217-2220.

CHÉROUX C., *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010.

COPPOLA R., «'Der Konjunktiv hat sein Hauptlagerin Österreich aufgestellt'. Echi austriaci nella raccolta *die alarmbereiten* di Kathrin Röggla», in *Studia austriaca* XXIX, 2021, pp. 113-136.

COPPOLA R., *Kathrin Rögglas Szeno-Graphien der Gegenwart*, de Gruyter-Brill, Berlin-Boston 2024.

DEUPMANN C., «Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes», in Poppe S., Schüller T. e Sascha S. (a cura di), *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld 2009, pp. 139-161.

DINOI M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

IVANOVIC C., «Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder – Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas *really ground zero*», *Kultur & Gespenster* 2, 2006, pp. 108-117.

KRAUTHAUSEN K. e RÖGGLA K., «Experten ohne Auftrag», in *Trajectoires* 3, 2009, doi: 10.4000/trajectoires.337.

LANDERL P., «'Jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches': Zu *really ground zero. 11. september und folgendes* von Kathrin Röggla», in *Recherches germaniques* 39, 2009, pp. 85-97.

MERGENTHALER V., «verständnisschwierigkeiten. Zur Etho-Poetik von Kathrin Rögglas *really ground zero. 11. september und folgendes*», in Gansel C., Kaulen H. (a cura di), *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, pp. 231-245.

PARR R., «Das Spiel mit Texten, Fotos und Realismus-Effekten in Kathrin Rögglas *really ground zero*», in Balint I., Nusser T., Parr R. (a cura di), *Kathrin Röggla*, edition text + kritik, München 2017, pp. 181-195.

PREVITALI G., «Citizenship», in Grespi B., Villa F. (a cura di), *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Einaudi, Torino 2024, pp. 267-283.

RÖGGLA K., *really ground zero. 11. september und folgendes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2001.

RÖGGLA K., «Geisterstädte, Geisterfilme» (2006), in Ead., *besser wäre: keine. Essays und Theater*, Fischer, Frankfurt a.M. 2013.

SCHEEL K., «Da kriege ich doch gleich Wahrnehmungszustände! Was Literatur kann und nicht kann», in *Neue deutsche Literatur* 50, 544, 2002, pp. 154-158.

SONTAG S., *Davanti al dolore degli altri*, nottetempo, Milano 2003.

ZELIZER B., «Photography, journalism, and trauma», in Zelizer B., Allan S. (a cura di), *Journalism after September 11*, Routledge, London-New York 2011[2], pp. 55-74.

# Émeric Lhuisset et les visages de l'Ukraine. La parole est à la défense

*Clément Paradis*

En temps de guerre, la photographie joue un rôle ambivalent : outil de documentation, elle est aussi vectrice d'engagement et instrument de propagande. Après avoir constitué une arme de combat, elle sait se faire aujourd'hui témoignage. Mais face à la surabondance de représentations de conflits diffusées sur les réseaux sociaux ou dans les médias, certains preneurs d'images choisissent de transformer leurs pratiques, d'interroger leurs formes attendues, leurs cadres de diffusion et leurs forces mémorielles.

Lorsqu'en 1975, encore révolté par la guerre du Vietnam, Allan Sekula rédige « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre »[1], il interroge déjà les transformations du champ esthétique, qui permettent aux photographies aériennes militaires, réalisées en France par les Américains pendant la Première Guerre mondiale, de trouver une lecture artistique sous l'impulsion d'Edward Steichen. Allan Sekula appartient à une génération qui prône le développement d'une photographie sortant de sa neutralité pour devenir critique. Elle refuse les circuits assignés aux représentations et pense la possibilité d'un cheminement inverse de celui exploité par Steichen : celui qui va de l'atelier de l'artiste vers le champ de bataille et les yeux de ceux qui en conditionnent son existence.

Des artistes comme Éric Baudelaire, Richard Mosse, Antoine d'Agata ou Trevor Paglen s'émancipent aujourd'hui du photojournalisme sans renoncer aux enjeux éthiques et politiques. Décloisonnant les domaines du studio, de l'archive et du 'théâtre des opérations', ils reformulent les conditions de visibilité des conflits et continuent d'interroger les réalités sociales et humanitaires des zones de crise.

[1] Sekula A., « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre », in Sekula A., *Écrits sur la photographie*, Beaux-Arts de Paris, Paris 2013, pp. 105-135.

Le photojournalisme classique repose en effet sur une éthique du témoignage direct : être présent sur le terrain, montrer ce qui se passe, livrer au public une image censée 'prouver' un fait. À l'inverse, ces artistes ne cherchent pas tant à informer qu'à penser, à mettre en scène la contemporanéité brute après coup, dans un dispositif qui interroge l'acte de témoigner.

C'est dans cette voie qu'Émeric Lhuisset inscrit son travail. Photographe français né en 1983, ses projets se déploient au croisement de la photographie documentaire, du discours politique et de l'art conceptuel. Formé à la géopolitique et aux arts plastiques, il multiplie les travaux sur des zones de tension en recourant à des protocoles d'image liés à un geste éditorial.

Deux de ses ouvrages, *Maydan – Hundred Portraits*[2] (2014) et *Ukraine – Hundred Hidden Faces*[3] (2022), méritent une attention particulière dans le contexte de la guerre en Ukraine. Réalisés à huit années d'intervalle, ces livres mettent en scène une même structure : cent portraits de résistants ukrainiens accompagnés de réponses manuscrites à deux questions simples. Entre ces deux séries, le bouleversement géopolitique que constitue l'invasion russe est intervenu, provoquant un basculement de choix photographiques. Si les premiers portraits, pris en 2014, montrent des manifestants de face, regardant l'objectif, les seconds, capturés en 2022, représentent les combattants de dos, anonymisés. Il ne s'agit alors plus tant de visibiliser une lutte que de protéger, défendre ceux qui la mènent [Figg. 1-2].

Une esthétique de la défense est à l'œuvre dans les travaux d'Émeric Lhuisset. Celle-ci ne se contente pas d'avancer la figure du résistant ou l'iconographie de guerre : elle se joue dans les formes, les protocoles, les temporalités. En croisant les outils de l'édition et de l'engagement, l'artiste propose une forme de phototexte politique où la voix des sujets, leur posture, leur anonymat ou leur visibilité deviennent autant d'actes de résistance.

Cet article se propose d'analyser les stratégies représentationnelles et éditoriales mises en œuvre par Émeric Lhuisset pour dépeindre et incarner la défense de l'Ukraine, à travers un examen successif des gestes éditoriaux, des protocoles de prise de vue, des dispositifs textuels et de la logique esthétique de transformation qui se dégage de ces deux ouvrages.

---

[2] Lhuisset E., *Maydan: hundred portraits*, André Frère Éditions, Marseille 2014.

[3] Lhuisset E., *Ukraine – Hundred Hidden Faces: Civilians under Arms*, André Frère Éditions, Marseille 2022.

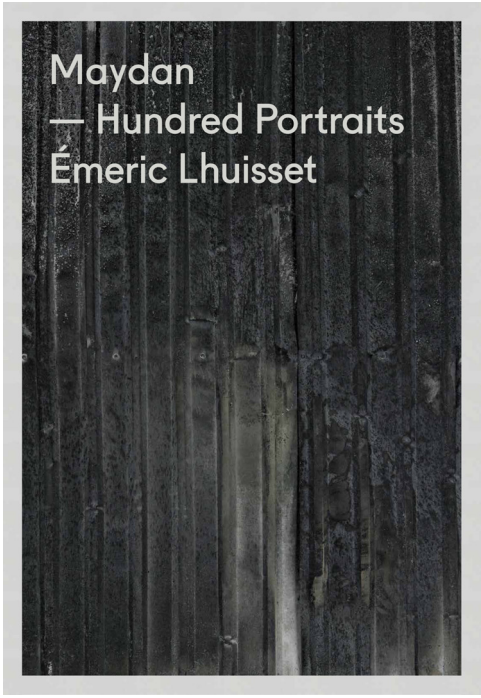



Fig. 1 Émeric Lhuisset, *Maydan: hundred portraits*, André Frère Éditions, Marseille 2014.

La suite de ces lignes sera donc consacrée à l'analyse des constructions éditoriales, à la fois pour comprendre la complexité de leur agencement et pour qualifier la défense qui y est présentée. Car si la défense ukrainienne est sans ambiguïté le sujet des ouvrages, une défense plus générale du rôle du photographe dans un conflit se dessine aussi, ainsi qu'une défense de certaines esthétiques, qui dans leur évolution donnent à lire quelques jalons de l'évolution du conflit russo-ukrainien.

## 1. En prise avec la révolution

En février 2014, un mouvement de contestation pro-européen émerge à Kiev, en Ukraine, se cristallisant autour de la place de l'Indépendance, plus communément appelée Maïdan. Le lieu devient le théâtre d'un soulèvement populaire majeur, qui sera ultérieurement désigné sous le nom d'Euromaidan. Ce terme finit d'ailleurs par regrouper un ensemble d'événements ayant débuté en novembre 2013 et culminant en février 2014 avec la destitution et la fuite du président prorusse Viktor Ianoukovitch. Le soulèvement constitue un moment charnière dans l'histoire contemporaine de l'Ukraine, s'inscrivant dans le prolongement des tensions russo-ukrainiennes et annonçant, à court terme, le déclenchement

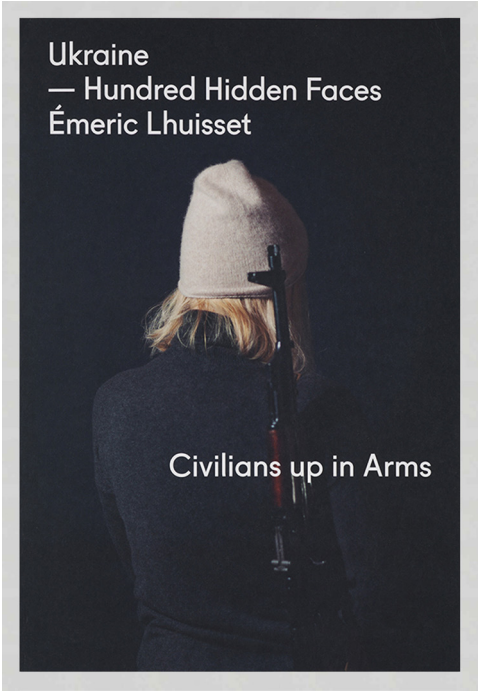



Fig. 2 Emeric Lhuisset, *Ukraine – Hundred Hidden Faces: Civilians under Arms*, André Frère Éditions, Marseille 2022.

de la guerre du Donbass, laquelle sera intensifiée à partir de février 2022 par l'invasion militaire de l'Ukraine par la Russie[4].

C'est dans ce contexte qu'Émeric Lhuisset décide de se rendre à Kiev en février 2014, profondément marqué par les événements en cours. Sur place, il entreprend un projet documentaire articulé autour d'un protocole photographique et éditorial spécifique : son dispositif repose sur la captation de portraits de manifestantes et manifestants pro-européens, photographiés de face, en plan américain, à l'aide d'un flash, devant un fond de tôles calcinées situé aux abords de l'hôtel de ville. Ce fond, bien que marqué par la violence des affrontements, joue un rôle de toile relativement neutre, recentrant l'attention sur les sujets.

L'artiste ne se limite cependant pas à une approche strictement visuelle. Dans une volonté de restituer la parole des individus représentés, il leur soumet deux questions auxquelles ils doivent répondre par écrit : « Qu'aimeriez-vous qu'il se passe mainte-

[4] Goya M. et Lopez J., *L'ours et le renard – Entretiens sur la guerre en Ukraine Histoire immédiate de la guerre en Ukraine*, Perrin, Paris 2023.

nant ? » et « Que pensez-vous qu'il va se passer ? ». Les réponses manuscrites sont recueillies en parallèle des portraits et constituent la matière d'un ouvrage publié dès la fin de l'année 2014, soulignant la réactivité et l'urgence du projet.

*Maydan – Hundred Portraits*, de grande dimension (41 x 28,5 cm), adopte un format tabloïd historiquement associé à la presse imprimée et à une certaine forme d'accessibilité (ces dimensions font originellement la moitié du format des grands quotidiens, elles sont aujourd'hui celles de beaucoup de journaux contemporains). Il se compose de 224 pages où se déploie une rigoureuse mise en page : chaque double associe un portrait photographique en pleine page (à droite) et, en vis-à-vis (à gauche), la reproduction en fac-similé des réponses manuscrites du modèle. Cette articulation formelle entre image et texte offre au lecteur une expérience de lecture à la fois sensible et analytique, donnant à voir et à entendre les voix singulières d'un moment collectif d'engagement politique.

Ce dispositif éditorial souligne l'attention portée par Émeric Lhuisset à la subjectivité des acteurs et actrices de la révolution ukrainienne, tout en construisant une archive visuelle et textuelle de l'instant révolutionnaire. Le projet se situe à la croisée du photojournalisme, du documentaire et de la réflexion politique, et constitue une forme d'intervention artistique sur les régimes de visibilité du témoignage.

## 2. La mise en forme éditoriale de l'engagement visuel

Dans le champ de la photographie documentaire contemporaine, le choix du support est rarement neutre. La matérialité du livre photographique, délibérément travaillée[5], devient un élément essentiel du discours visuel. Émeric Lhuisset s'empare de ces tendances : dans *Maydan – Hundred Portraits* comme dans *Ukraine – Hundred Hidden Faces* (qui présente les mêmes caractéristiques physiques et éditoriales que le premier), l'objet-livre ne se contente pas de rassembler des images et des textes, il met en œuvre une forme d'engagement éditorial, qui conditionne la réception de l'œuvre et oriente l'expérience du lecteur-spectateur.

Au-delà de l'iconographie, l'énonciation éditoriale, et notamment l'ensemble des choix graphiques, typographique, d'imprimerie, de papier[6], prolonge la construction des récits. Si l'on considère que le livre (comme tout objet) est une « invitation

[5] Badger G. et Parr M., *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 3, Phaidon, Paris 2014.

[6] Souchier E., « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Cahiers de médiologie* 6, 1998, pp. 137-145.

faite au corps »[7] , ceux-ci demandent à être manipulés à deux mains, le plus souvent posés sur un support, ils imposent une lecture physiquement exigeante, et demandent que l'organisation de l'espace soit transformée pour les recevoir.

Cependant, loin de se présenter en livres-objets luxueux ou en albums d'auteur, ces deux tabloïds arborent une reliure suisse collée (qui a la particularité de laisser le dos relié du livre apparent grâce à un seul collage sur le plat arrière de couverture) et des pages en papier journal qui invitent à un parcours précautionneux. Leur légèreté matérielle vient battre en brèche le caractère esthétiquement imposant de portraits qui se retrouvent ici, malgré leurs dimensions, fragilisés par leur support.

Le lecteur est aussi amené à comprendre que les pages peuvent en être détachées. La reliure n'étant ni très serrée, ni cousue, elle permet de disposer facilement de planches se tenant elles-mêmes, devenant des objets photographiques entre tirage et affiche. Le photographe lui-même s'est d'ailleurs servi ainsi de ses ouvrages lors d'accrochages en Ukraine[8], révélant leur dimension d''expositions à emporter'. Paradoxalement, les livres qui paraissaient imposants séduisent alors par une compacité inattendue pour des objets autorisant un tel déploiement spatial des gestes artistiques.

Ce choix éloigne encore volontairement les œuvres des standards de l'album photographique, dépendant d'une certaine idée de conservation intacte des images dans le temps. Émeric Lhuisset opte ici pour une logique de diffusion accessible, modeste, presque précaire, qui rappelle l'esthétique des samizdats ou de l'édition militante[9], dans laquelle le livre ne se referme pas sur lui-même mais se diffuse, se disperse, circule comme un objet mobile, ce qui réintroduit une forme de performativité dans l'objet imprimé. Le livre devient un outil de médiation, pensé autant pour la lecture solitaire que pour la contemplation collective. Le papier souple, à l'existence potentiellement éphémère, la possibilité de détacher chaque feuillet, l'inscrivent aussi dans une temporalité différente : celle du geste, de la manipulation, du partage.

Le dispositif éditorial est riche en connotations. Il signale une proximité avec l'actualité et le discours journalistique, mais aussi avec la tradition photographique et son déploiement dans l'espace. Il signifie à la fois la dignité et la fragilité. Les effets de lecture possibles pour les textes et les images sont donc déjà amplement préparés par l'objet livre.

---

[7] Beyaert-Geslin A., *Sémiotique du design*, PUF, Paris 2012, p. 46.

[8] Voir à ce sujet : *Maydan – Hundred Portraits, Emeric Lhuisset* [Vidéo], 2014, https://vimeo.com/115077760.

[9] von Zitzewitz J., *The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*, Bloomsbury Academic, London, New York 2020.




Fig. 3 Émeric Lhuisset, *Maydan: hundred portraits*, André Frère Éditions, Marseille 2014. Extraits, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Si ce travail fait écho à l'histoire de la presse imprimée, souvent dominée par le flux et l'éphémère, il n'en propose pas moins paradoxalement un ralentissement du regard. Le rythme imposé par la reliure – une double page, un visage, une voix – construit une lecture patiente, quasi rituelle. La composition répétitive produit un effet de série, tout en soulignant les singularités. Cette énonciation éditoriale prend toute sa force dans le contexte de la guerre en Ukraine. Alors que les images du conflit circulent massivement sur les réseaux sociaux, dans un régime de flux dominé par l'instantanéité, la viralité et parfois la désinformation, le livre impose une autre temporalité. Il réclame une attention, un engagement du corps dans la lecture, une lenteur dans l'appréhension du contenu. Ce ralentissement du regard, cette décélération de la transmission, sont en soi des prises de position. Ils réaffirment la possibilité d'une image qui résiste à l'économie de l'attention[10], d'une parole qui ne cherche pas tant à convaincre qu'à être entendue.

[10] Citton Y., *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, La Découverte, Paris 2014.

Ces choix éditoriaux peuvent être vus comme une réponse politique aux modes contemporains de circulation des images de guerre. Là où les photographies diffusées en ligne sont souvent décontextualisées, associées à des narrations volatiles, Émeric Lhuisset ancre ses images dans une matérialité, une séquence, un protocole. Le livre, dans sa fragilité même, devient une archive du présent. Il permet non seulement de documenter mais aussi de construire une mémoire. En cela, l'engagement de l'artiste ne se situe pas uniquement dans le choix du sujet ou du moment photographié, mais dans l'ensemble du geste éditorial, qui donne à voir, à lire et à transmettre autrement.

## 3. Polyphonie et prises de parole : vers une défense photographique

Si l'on affirme que, dans ces ouvrages, « la parole est à la défense », encore faut-il préciser de quelle parole et de quelle défense il s'agit. Car les livres d'Émeric Lhuisset reposent sur une structure polyphonique complexe, dans laquelle les énonciations sont multiples, enchâssées, coordonnées.

C'est d'abord la parole du photographe qui se fait entendre : celle d'un auteur qui, en amont, conçoit un protocole, choisit un cadre, fabrique un dispositif[11]. En construisant ces portraits, en déterminant les modalités de la prise de vue, les questions posées, l'ordre des images, Émeric Lhuisset impose une grammaire visuelle et narrative. Il met en scène un discours sur la résistance.

Ce discours est relayé, parfois interrompu, par la parole de ceux qui sont photographiés. La voix des modèles est restituée dans le style le plus direct. Ils répondent en effet de leurs mains aux deux questions simples : « Que souhaitez-vous qu'il se passe maintenant ? » et « Que pensez-vous qu'il va se passer ? ». La fragilité de cette parole est accentuée par la matérialité de l'écriture manuscrite : hésitations, tremblements, maladresses. Le texte n'est pas retravaillé, et n'est typographié qu'à des fins de traduction. Il est donc donné brut, comme une empreinte. La parole manuscrite n'illustre pas la photographie : elle lui résiste, parfois lui échappe. Elle affirme une subjectivité, une voix singulière dans le cadre apparemment rigide d'un protocole visuel répété cent fois. En cela, Émeric Lhuisset s'inscrit dans une tradition du phototexte que des auteurs comme

[11] Méaux D., *Protocole et photographie contemporaine*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2013.




Fig. 4 Émeric Lhuisset, *Maydan: hundred portraits*, André Frère Éditions, Marseille 2014. Extraits, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Roland Barthes[12] ou W.J.T Mitchell[13] ont décrite : celle où texte et image ne s'illustrent pas mutuellement, mais produisent ensemble un sens excédentaire.

Cette dualité entre l'image et le texte, entre le regard du photographe et la voix du modèle, est elle-même médiée par une troisième « couche » d'énonciation : l'énonciation éditoriale. Elle est le fruit d'une collaboration entre Émeric Lhuisset, le graphiste Pierre Rousteau, et les éditeurs Bas Vroege et André Frère. Ensemble, ils construisent un objet-livre dans lequel les choix de mise en page, de typographie, de format et de rythme conditionnent la lecture. Le livre n'est pas un simple contenant : il est, et produit, un espace de mise en scène, où se rejoue la tension entre auteur, sujet et lecteur.

[12] Barthes R., « Rhétorique de l'image » [1961], *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris. 1982, pp. 25-42. On notera d'ailleurs que Barthes s'y présente comme moins méfiant idéologiquement à l'égard du texte qu'à l'égard de l'image, et en particulier à l'égard de l'image photographique (Roland Barthes, « Le message photographique » [1961], *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, cit., p. 18).

[13] Mitchell W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

Dans ce dispositif polyphonique, les discours sont enchâssés. L'auteur-photographe met en scène la parole des résistants, tout en étant lui-même encadré par une logique éditoriale qui donne à cette parole une forme et un poids. En ce sens, on peut dire qu'Émeric Lhuisset orchestre une véritable dramaturgie visuelle et textuelle. Son geste s'apparente à une mise en scène théâtrale : les modèles deviennent des acteurs, le livre une scène, et le lecteur un spectateur-juré.

Ce dernier point est fondamental, car en tenant entre ses mains cet objet, en feuilletant les portraits et les fragments de texte, le lecteur est invité à devenir membre d'un procès symbolique. Là où la peinture a parfois été décrite comme un espace de convocation, voire un tribunal du regard (notamment par Georges Didi-Huberman[14]), le livre de photographie conçu par Émeric Lhuisset peut être vu comme un autre tribunal, portatif, discret, mais effectif. Il donne la parole à la défense, celle des anonymes, des combattants, des citoyens engagés, souvent absents des récits dominants. Comme dans tout tribunal, la parole donnée est encadrée, normée (ici c'est le photographe qui pose les questions et donne le temps limité de la réponse), institutionnalisée (par l'insertion dans le circuit marchand du livre) et doit cohabiter avec celles de l'ensemble des participants à l'énonciation éditoriale.

*Maydan – Hundred Portraits* et *Ukraine – Hundred Hidden Faces* ne sont pas seulement des livres de photographie : ce sont des mises en scène éditoriales où se croisent et s'articulent plusieurs niveaux d'énonciation. Ils pratiquent une forme de phototexte judiciaire ou politique, où l'image ne s'impose pas mais s'expose, où la voix ne revendique pas mais est affirmée, mais où la forme éditoriale elle-même devient un espace d'écoute. En cela, la photographie devient, littéralement, un lieu de défense, esthétisé par le chef d'orchestre qu'est le photographe.

## 4. Rhétorique du portrait et défense du photographe

Dans *Maydan – Hundred Portraits* et *Ukraine – Hundred Hidden Faces*, le dispositif photographique mis en place par Émeric Lhuisset repose sur une esthétique du portrait extrêmement rigoureuse.

Le premier volume présente les manifestants photographiés de face, en plan américain, c'est-à-dire coupés aux genoux, sur un fond noirci par les fumées d'incendie, dans les décombres encore fumants de la place Maïdan. L'image est frontale, directe, sans profondeur de champ marquée, avec un éclairage brutal et une

[14] Didi-Huberman G., *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, Minuit, Paris 2009.

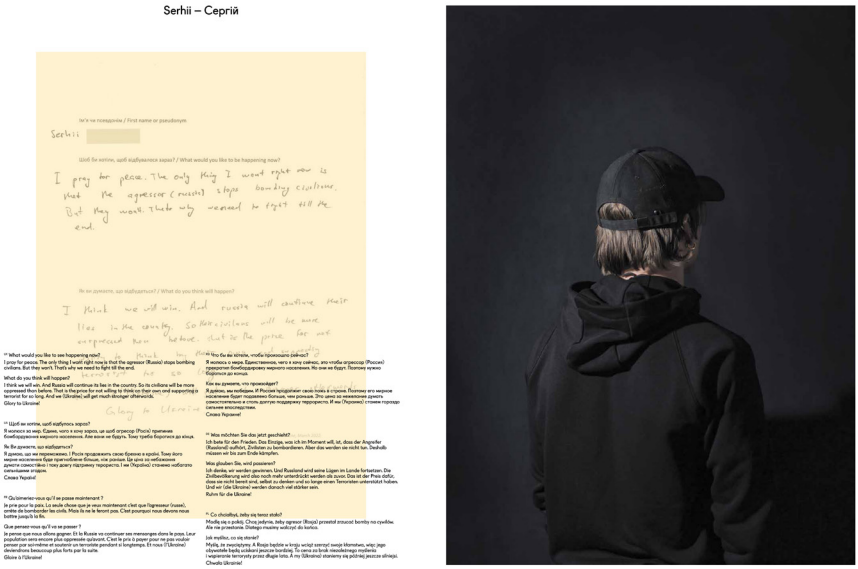



Fig. 5 Emeric Lhuisset, *Ukraine – Hundred Hidden Faces: Civilians under Arms*, André Frère Éditions, Marseille 2022. Extraits, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

pose fixe. Le modèle regarde l'objectif. Cette composition, répétée cent fois, produit un effet de série qui rappelle certaines pratiques anthropométriques (comme les portraits judiciaires[15] ou militaires), tout en inversant leur logique. Ici, il ne s'agit pas de classer ou de contrôler, mais de redonner un visage à la foule, une individualité à la masse.

Pourtant, cette frontalité visuelle ne doit pas nous abuser : si la parole qui nous parvient semble être, avant tout, celle des manifestants ou des résistants, ce n'est pas nécessairement celle qui s'impose au lecteur de la manière la plus directe. Le premier discours qui structure l'ouvrage, sans même que l'on en prenne toujours conscience, est celui des éditeurs, du graphiste, du photographe lui-même, donc de l'ensemble des acteurs qui ont pensé le livre comme un dispositif formel, narratif et politique.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre la « parole » du photographe comme première voix lisible dans l'ouvrage. Cette parole est inscrite non dans le texte, mais dans l'image, dans le protocole mis en œuvre. La répétition des cadrages, l'uniformité des poses, la symétrie du dispositif sont autant d'éléments qui donnent à lire

[15] Phéline C., *L'Image accusatrice*, Cahiers de la photographie, Paris 1985.

une intentionnalité maîtrisée. Pour tout lecteur un tant soit peu familier des codes de la photographie de guerre contemporaine, cette construction formelle constitue une rupture. À l'heure où la majorité des images de conflit sont produites par des téléphones portables, diffusées immédiatement sur les réseaux sociaux, souvent privées de contexte ou de suivi éditorial, le choix du portrait posé, imprimé, séquencé dans un livre relève d'un geste contre-intuitif, presque anachronique.

C'est précisément cette contre-intuition qui donne au projet sa force politique. Le livre, support plus ancien que la photographie elle-même, constitue aujourd'hui sans doute l'un des médiums à la circulation la plus circonscrite et lente. Or, cette lenteur est peut-être l'un des aspects les plus essentiels de la défense mise en œuvre ici : celle d'une photographie pensée non comme flux, mais comme discours. En optant pour ce médium, Émeric Lhuisset revendique une posture d'auteur : il n'est pas simple témoin ou collecteur d'images, mais narrateur visuel, capable d'organiser, de présenter et de faire circuler son travail selon des logiques qui échappent aux contraintes algorithmiques du web.

Le portrait photographique devient ainsi le lieu d'une double défense : celle des individus représentés, mais aussi celle du photographe lui-même, de son droit à organiser un regard, à en maîtriser les conditions de visibilité et de réception. Les portraits de l'artiste acquièrent une dimension plus large que leur seule valeur documentaire, ils constituent une forme de résistance contre l'effacement de l'intention photographique dans un monde saturé d'images choisies par la logique spectaculaire. Ils s'opposent à la logique virale, fragmentaire, souvent désincarnée des plateformes. La photographie, ici, ne se contente pas de montrer : elle prend position, dans l'espace, dans le temps, dans la forme.

En somme, ce que propose Émeric Lhuisset à travers cette démarche, c'est une photographie qui ne soit pas uniquement visuelle, mais aussi tactile, séquentielle, méréologique – c'est-à-dire sensible à la relation entre les parties et le tout. Chaque page du livre s'inscrit dans une totalité qui ne se donne jamais d'un seul coup d'œil. Le lecteur est invité à manipuler, à explorer, à prêter attention aux échelles, aux rythmes, aux interruptions, à un langage complexe à mille lieues de la lisibilité immédiate et sans profondeur des images plébiscitées par la réseausphère.

## 5. Esthétisation de la défense et stratégie

Derrière l'apparente neutralité du protocole photographique mis en œuvre par Émeric Lhuisset dans ses deux ouvrages se déploie une esthétique informée par une tradition iconographique ancienne. Les portraits de *Maydan – Hundred Portraits* ne sont en effet pas sans rappeler les effigies militaires du XIX$^{e}$ siècle, telles

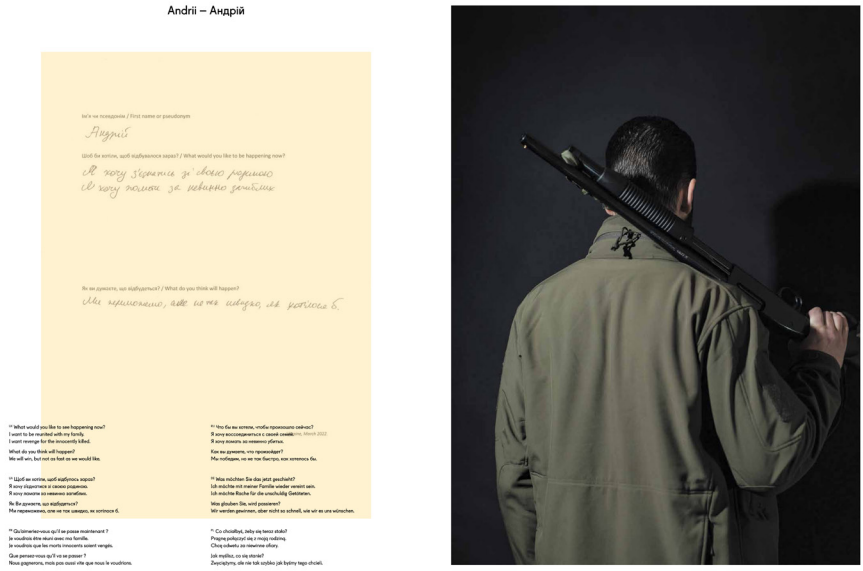



Fig. 6 Emeric Lhuisset, *Ukraine – Hundred Hidden Faces: Civilians under Arms*, André Frère Éditions, Marseille 2022. Extraits, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

que les peintures d'Alphonse de Neuville ou d'Ilia Répine : des hommes debout, de face, le regard droit, posant dans une posture digne, frontale, verticale. Ces éléments – cadrage serré, fond indistinct, immobilité solennelle – renvoient à une rhétorique visuelle du courage et de l'honneur. En recontextualisant ces codes dans le cadre d'un soulèvement populaire et d'une guerre urbaine contemporaine, le photographe en renouvelle profondément la portée. Il les cite mais les réactive aussi : il donne à voir des corps engagés, non plus en uniforme mais en tenue de manifestant, saisis dans un engagement plein, conscient, digne.

En montrant les visages de ceux qui résistent, Émeric Lhuisset affirme l'existence politique de l'individu dans le conflit. Le portrait photographique devient un espace de reconnaissance, voire de revendication. Le regard posé sur l'objectif, l'immobilité volontaire, la frontalité de la pose : tout concourt à produire un effet d'adresse. Le lecteur est regardé, et sommé de répondre à ce regard.

En 2022, cette grammaire visuelle subit néanmoins un basculement. Dans *Ukraine – Hundred Hidden Faces*, les résistants sont photographiés de dos. Le corps est toujours là, la posture reste droite, le cadrage est le même, mais le visage a disparu. Cette inversion répond d'abord à une nécessité : protéger l'identité des combattants. Un effet esthétique profond se fait jour ; là où le visage établissait

une relation intersubjective avec le spectateur, le dos devient surface d'opacité, zone d'ombre, mur silencieux.

Ce basculement du regard frontal au dos tourné ne représente pas une simple soustraction, il produit un nouveau régime de représentation. Le dos n'est pas un vide, mais une forme de résistance iconique. Il convoque d'autres figures artistiques : résistants anonymes, combattants masqués, silhouettes en marche[16]. Ce que refuse le dos, ce n'est pas d'être vu, mais d'être saisi, identifié, capturé. Il affirme une présence réfractaire, qui détourne l'œil sans se dissoudre. Il renverse ainsi la logique individualisante du portrait pour proposer une iconographie de la solidarité, où l'effacement du visage devient le signe d'une appartenance collective. L'anonymat devient ici stratégie de visibilité : montrer sans exposer, signifier sans trahir.

Ce passage du portrait héroïque au portrait en retrait manifeste le déplacement éthique et politique. L'image ne cherche plus à célébrer, mais à protéger. Elle cesse d'être une revendication de visibilité pour devenir un acte de précaution. La représentation en contexte de guerre se trouve repensée. Il ne s'agit plus d'exhiber la figure du résistant, mais de maintenir sa place (et par là, celle du photographe, lui aussi toujours défendu) dans le cadre sans mettre en danger son intégrité. Le protocole photographique devient un langage en soi, qui enregistre l'évolution du conflit tout en réorientant sa position et celle du spectateur, qui passe de destinataire d'un message à témoin d'un effacement.

Dans les deux ouvrages, la répétition de la rigueur éditoriale et formelle n'aplatit pas les différences des sujets représentés, mais les rend d'autant plus lisibles. Le regard est invité à s'attarder sur les détails : un blouson, une main crispée, un fusil tenu hors champ, un fond légèrement plus clair. Cette méthode impose une lecture attentive, séquentielle, analytique. Elle installe un rapport de lecture photographique où l'interprétation passe par l'observation des écarts, la conscience des ressemblances et des variations infimes. À travers cette économie du visible, l'image devient un geste qui, en épousant les formes de la résistance, cherche sa dignité dans celle qu'elle fabrique pour le spectateur, et martèle le rôle du photographe dans la compréhension des conflits.

## Conclusion

Les ouvrages *Maydan – Hundred Portraits* et *Ukraine – Hundred Hidden Faces* d'Émeric Lhuisset constituent bien plus qu'une simple documentation photogra-

[16] Beyaert-Geslin A., *Sémiotique du portrait*, De Boeck Supérieur, Paris 2017.

phique des conflits en Ukraine. Ils forment un diptyque éditorial au sein duquel se déploie une pensée de la représentation politique : celle d'une 'défense' au sens élargi – défense d'un peuple, d'un droit à la visibilité, mais aussi d'un droit au retrait, à l'anonymat, à la protection.

Loin de céder à la spectacularisation de la guerre, Émeric Lhuisset choisit la rigueur du protocole, avec sa répétition de portraits et ses questionnements litaniques. Il donne à ses sujets une parole manuscrite, une place dans le livre, une voix à lire autant qu'un corps à regarder, ou à ne pas regarder. Cette polyphonie visuelle et textuelle devient, dans le contexte d'un conflit contemporain saturé d'images, un geste de soin et de responsabilité. Par le recours à des formes éditoriales modestes mais signifiantes (format tabloïd, papier journal, pages détachables) il conçoit le livre non comme une archive close, mais comme un outil de circulation, d'exposition et de partage.

Cette posture – et c'est là toute son ambivalence – n'est pas exempte de tensions. Car si l'artiste, avec les autres responsables de l'énonciation éditoriale, s'effacent en apparence derrière les voix des autres, c'est néanmoins le nom d'Émeric Lhuisset qui apparaît en couverture, c'est le protocole du photographe qui structure le projet, et sa signature d'auteur qui garantit la cohérence du dispositif. Dans un monde saturé d'images de guerre produites par les téléphones portables et diffusées massivement sur les réseaux sociaux, le choix de produire un livre photographique peut apparaître comme un geste radical, mais aussi comme une manière de réaffirmer une position d'autorité. Le photographe brille ici nécessairement par sa capacité à organiser et esthétiser les conflits des autres.

Ainsi doit-on réinterroger la pratique documentaire engagée qui structure la photographie occidentale : qui parle, et pour qui ? Émeric Lhuisset, qui ne feint pas d'ignorer la problématique, construit son dispositif de manière à laisser de l'espace à la parole des sujets, à ménager des silences, à organiser une présence oblique plutôt qu'une prise de pouvoir sur le réel. Sa photographie ne se contente pas de montrer : elle nous interroge sur ce que cela signifie, aujourd'hui, de montrer, de publier, de représenter un autre.

C'est sans doute là que réside la force – mais aussi la fragilité – de son geste artistique : dans cette tension non résolue entre retrait et autorité, entre polyphonie et signature, entre circulation lente et visibilité publique. Le livre photographique, tel qu'il le conçoit, n'est pas un objet clos. Il est un espace de confrontation, entre discours, temporalités, lectures, où le lecteur est invité à endosser le rôle de témoin, voire de juré. Ce n'est pas seulement l'image du résistant qui est ici mise en scène, mais la possibilité même d'une représentation éthique en temps de guerre.

## Bibliographie

AA.VV., VV, *Maydan – Hundred Portraits, Emeric Lhuisset* [Vidéo], 2014, https://vimeo.com/115077760.

BADGER G., PARR M., *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 3, Phaidon, Paris, 2014.

BARTHES R., « Rhétorique de l'image » [1961], *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

BARTHES R., « Le message photographique » [1961], *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982, pp. 9-24.

BEYAERT-GESLIN A., *Sémiotique du design*, PUF, Paris 2012.

BEYAERT-GESLIN A., *Sémiotique du portrait*, De Boeck Supérieur, Paris 2017.

CITTON Y., *L'économie de l'attention : Nouvel horizon du capitalisme ?*, La Découverte, Paris, 2014.

DIDI-HUBERMAN G., *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, Minuit, Paris 2009.

GOYA M., LOPEZ J., *L'ours et le renard – Entretiens sur la guerre en Ukraine Histoire immédiate de la guerre en Ukraine*, Perrin, Paris 2023.

LHUISSET E., *Maydan: hundred portraits*, André Frère Éditions, Marseille 2014.

LHUISSET E., *Ukraine – Hundred Hidden Faces: Civilians under Arms*, André Frère Éditions, Marseille 2022.

MÉAUX D., *Protocole et photographie contemporaine*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2013.

MITCHELL W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

PHÉLINE C., *L'Image accusatrice*, Cahiers de la photographie, Paris 1985.

SEKULA A., « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre », in Sekula A., *Écrits sur la photographie*, Beaux-Arts de Paris, Paris 2013.

SOUCHIER E., « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Cahiers de médiologie* 6, 1998, pp. 137-145.

VON ZITZEWITZ J., *The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*, Bloomsbury Academic, London, New York 2020.

# Davanti al proprio dolore, davanti al dolore degli altri. Autopatografia e trauma della migrazione in Aleksandar Hemon

*Valeria Cammarata*

*The Lazarus Project* (2008) dello scrittore americano di origine bosniaca Aleksandar Hemon può essere considerato un esempio di narrazione del trauma come resoconto complesso e polifonico dell'esperienza delle migrazioni e solleva questioni quali la dislocazione, la malinconia e la confusione che ne derivano.

Il fototesto di Hemon (con le fotografie di Velibor Božović) racconta la storia di Vladimir Brik, un rifugiato bosniaco a Chicago, che intraprende un viaggio nell'Europa orientale con il suo amico fotografo Ahmed Rora, sulle tracce di Lazarus Averbuch, per tentare di scoprire la verità dietro la sua morte. Lazarus, un personaggio realmente esistito, era un immigrato ebreo di 19 anni presunto anarchico, che, sopravvissuto al pogrom di Kishinev del 1903, arriva a Chicago nel settembre del 1907. Appena sette mesi dopo il suo arrivo viene però fucilato dal capo della polizia di Chicago, dopo essersi introdotto nella sua casa per consegnare un biglietto.

La storia di Lazarus è raccontata attraverso i resoconti dei giornali e i documenti fotografici dell'epoca, ma anche attraverso ricostruzioni fantasiose, ed è accostata a quella di Brik, oscillando tra la memoria della vita da esule di quest'ultimo e la ricostruzione più o meno verosimile di quella di Lazarus. La vita di entrambi gli uomini, poi, si accosta molto anche a quella dello stesso autore: anche lui bosniaco, anche lui esule, anche lui, come Brik, testimone (seppure soltanto a distanza) della patria in guerra.

Nella messa in scena della vita di un io fittizio che affronta il proprio trauma scrivendo del trauma di un altro, Hemon innesca un processo continuo di re-immaginazione e ri-costruzione dell'esperienza traumatica e lo fa riempiendo di fotografie (che sostituiscono i titoli e i numeri dei capitoli) gli spazi tra una storia e l'altra. Nell'opera di Hemon l'elemento fotografico completa e complica al tempo stesso la narrazione verbale, creando instabilità e smantellando i confini tra passato e presente, tra fatti e finzioni, tra storia e memoria, tra sé e altro.

## Introduzione

L'intera opera di Aleksandar Hemon può essere letta come una lunga meditazione sui temi del dislocamento o dello spaesamento (*displacement*), della frammentazione dell'identità, e degli imprevedibili incroci tra le traiettorie individuali e la Storia con la S maiuscola.

Bosniaco di origine e statunitense di adozione, Hemon ha costruito una poetica del dislocamento che si realizza in una narrativa stratificata, oscillante tra autobiografia e finzione. Nonostante egli stesso neghi una matrice autobiografica diretta, la sua scrittura è fortemente segnata dall'esperienza personale dell'esilio e dalla frattura biografica legata alla guerra in ex Jugoslavia. Questa tensione attraversa la sua produzione letteraria fin dalle prime opere, articolandosi attraverso personaggi ricorrenti, strutture narrative non lineari, e un dialogo costante tra linguaggi e media differenti, in particolare tra parola e fotografia.

Se *The Question of Bruno* (2000)[1] – raccolta d'esordio di racconti che si muovono tra Sarajevo e Chicago mettendo già in scena il passaggio traumatico da una realtà alla sua perdita, tra la patria distrutta e la difficile integrazione in una nuova cultura – introduce il personaggio ricorrente di Jozef Pronek come simbolo dell'identità diasporica e spaesata, *Nowhere Man* (2002)[2] ne costituisce un ampliamento e una rielaborazione, sia sul piano narrativo sia su quello formale, distinguendosi anche per l'introduzione di un discorso visivo, che prefigura la complessa dimensione fototestuale di *The Lazarus Project*. Il libro include infatti una serie di fotografie in bianco e nero, spesso ambigue, enigmatiche, senza didascalie, che interrompono la narrazione o aprono i capitoli. A differenza di *The Lazarus Project* – in cui le immagini sono frutto di una collaborazione dichiarata con il fotografo Velibor Božović e sono state scattate appositamente durante un viaggio documentario – in *Nowhere Man* le fotografie non sono opera di un autore identificabile e non emergono come risultato di un progetto sincrono alla scrittura.

Questo approccio, già estremamente significativo, si evolverà in forma più compiuta e strutturata in *The Lazarus Project*, dove, invece, la 'sincronicità' tra testo e immagine darà vita a un vero e proprio racconto 'parallelo'. Già a partire dalla copertina della prima edizione americana[3], Aleksandar Hemon invita il

[1] Hemon A., *The Question of Bruno*, Nan A. Talese, New York 2000.

[2] Id., *Nowhere Man*, Nan A. Talese, New York 2002.

[3] Id., *The Lazarus Project*, Riverhead Books, New York 2008.

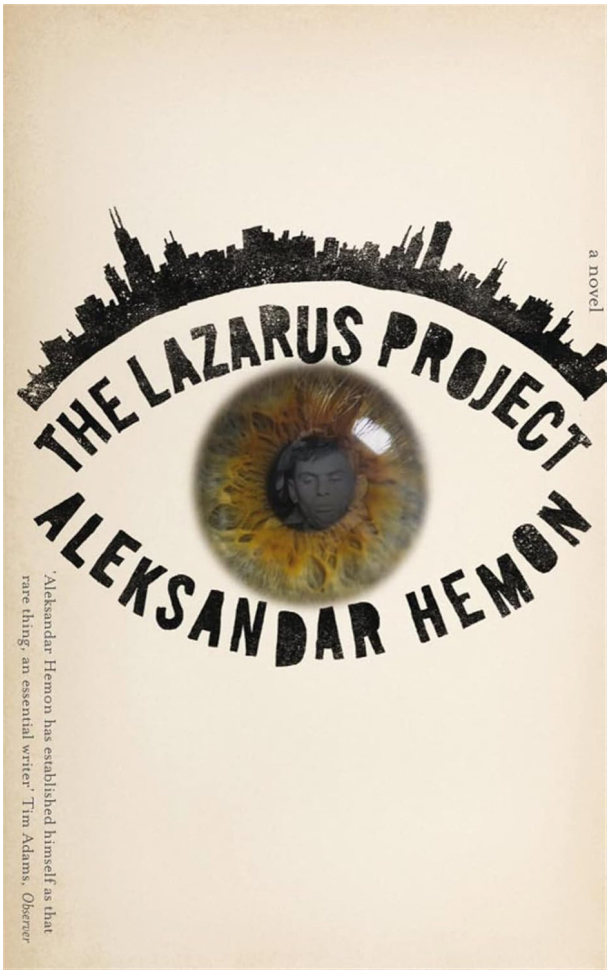



Fig. 1 Copertina edizione originale di A. Hemon, *The Lazarus Project*, Riverhead Books, New York 2008.

lettore a confrontarsi con il tema dello sguardo, della sorveglianza e della visione come elementi strutturanti della narrazione. L'immagine principale è un occhio umano, iperrealistico, che occupa il centro del campo visivo, attorno al quale si arcua il titolo del romanzo: *The Lazarus Project*, con il nome dell'autore che ne segue la curvatura. Osservando con attenzione, si scopre che le ciglia dell'occhio sono composte da uno skyline stilizzato della città di Chicago, la città americana che fa da sfondo sia alla morte violenta di Lazarus Averbuch nel 1908, sia alla ricerca ossessiva condotta da Vladimir Brik un secolo dopo [Fig. 1].

Questa scelta grafica condensa in modo efficace uno dei nodi centrali del libro: la città non è solo un luogo, ma un attore implicito, uno spazio visivo e sto-

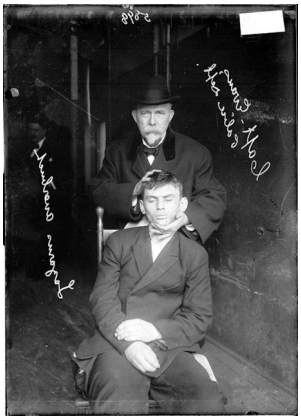


Fig. 2 Cadavere di Lazarus Averbuch sorretto su una sedia dal capitano Evans del dipartimento di polizia, vista frontale, Chicago, Illinois, 2 marzo 1908. Chicago Daily News negatives collection, Chicago Historical Society Reproduction Number: DN-0005898 Digital ID: ichicdn n005898.

rico che sorveglia, giudica, classifica. Chicago è il teatro della tragedia e il palinsesto su cui si scrivono, e si riscrivono, le narrative dell'altro, dell'immigrato, del sospetto. Ancora più disturbante è il dettaglio che si nasconde dentro la pupilla: al suo interno, sfocato ma riconoscibile, si intravede il volto di un giovane uomo, che non è altri che Lazarus Averbuch così come appare nella fotografia scattata dalla polizia di Chicago subito dopo il suo assassinio. In quella fotografia storica, realmente esistente e conservata negli archivi della Chicago Historical Society, il corpo senza vita di Lazarus è seduto su una sedia, con il volto eretto a forza da un poliziotto che gli regge la testa. È un'immagine profondamente inquietante, emblema della violenza e del tentativo di giustificazione postuma dell'omicidio: mostrare il corpo del 'sospetto' diventa un atto di potere visivo, un uso politico della fotografia come prova, punizione e propaganda [Fig. 2].

Inserendo questo frammento visivo nella pupilla della copertina, la grafica trasforma lo sguardo in una soglia narrativa, una lente attraverso cui il lettore è chiamato a osservare, interrogare e decostruire le versioni ufficiali della Storia. Al centro dello sguardo, e della narrazione, si trova dunque la vittima, e anche il testimone, perché in quell'immagine si riflettono non solo Lazarus ma anche Brik, e per estensione Hemon stesso. L'occhio è lo spazio in cui si specchiano e si sovrappongono soggetto e oggetto della narrazione, sé e altro, passato e presente.

In questo modo, la copertina anticipa il dispositivo fototestuale che struttura il romanzo: una narrazione che alterna e sovrappone linguaggi verbali e visuali, memoria personale e documento storico, realtà e finzione. Così come lo sguardo sull'altro può essere strumentalizzato, anche il testo si offre

come campo di tensione tra ricostruzione e reinvenzione. E lo stesso vale per la fotografia che è prova e al tempo stesso enigma, traccia e manipolazione, presenza e spettralità[4].

## 1. Documentazione storica e reinvenzione immaginativa tra trauma e *displacement*

Al centro di *The Lazarus Project* si staglia una domanda che è insieme narrativa, politica ed epistemologica: come raccontare la verità di un trauma, proprio o altrui, quando i documenti mentono, quando la Storia è parziale, quando la memoria e persino l'immaginazione sono lacerate? Per rispondere, Aleksandar Hemon costruisce un romanzo che si muove tra *displacement* esistenziale, ricostruzione storica e rifrazione immaginativa, innestando nel corpo del racconto documenti, fotografie, cronache d'archivio, visioni.

L'esperienza del *displacement* è il vero motore della narrazione, inteso non più come semplice dato geografico o politico, né assimilato esclusivamente al vocabolario giuridico del rifugiato o del migrante. È piuttosto una condizione complessa, stratificata, che riguarda tanto il corpo quanto la memoria, tanto l'identità quanto la lingua: al tempo stesso dislocamento e spaesamento, cioè perdita del proprio paese e dei propri originari punti di riferimento, se vogliamo analizzarla dal punto di vista di una tradizione critica letteraria e postcoloniale che affonda le sue radici nei lavori di Edward Said. In testi come

[4] Queste riflessioni si ispirano all'approccio 'spettrale' elaborato da Derrida J. in *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano 1994, in cui l'autore propone una modalità di pensiero orientata non tanto alla presenza e all'evidenza, quanto a ciò che ritorna come assenza, traccia o fantasma. Questo paradigma – in cui il tempo si piega, si sovrappone e si manifesta nell'evocazione dell'irrisolto – si rivela particolarmente fruttuoso anche nell'ambito degli studi visuali contemporanei, dove numerose analisi sull'immagine ne mettono in luce il potere di attivare memorie latenti, assenze significative e presenze ambigue. Per esempio, sulla 'spettralità' come mezzo e oggetto della narrazione fototestuale mi permetto di rimandare al mio «Fantasmi e trasmigrazioni. Le memorie degli altri in Georges Perec e Richard Mosse», in Di Figlia M., Tononi D., *Tempo e Shoah. Politiche dell'oblio e forme testimoniali*, Palermo University Press, Palermo 2020, pp. 113-130. Per un'applicazione dello *hauntological approach* alle immagini della migrazione si veda Giubilaro C., *Haunting Photography. Eventi migratori, politiche dell'affetto e topografie dello sguardo*, in Salvatori F. (a cura di), *L'apport.o della geografia tra rivoluzioni e riforme, Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano* (Roma, 7-10 giugno 2017), A.Ge.I., Roma 2019, pp. 2175-2180.

*Reflections on Exile*[5], Said ha sottolineato come l'esilio e lo sradicamento non costituiscano solo condizioni materiali, ma anche forme radicali di dislocamento dell'identità e della rappresentazione:

> L'esilio è stranamente affascinante da pensare, ma terribile da vivere. È la frattura insanabile imposta tra un essere umano e un luogo natale, tra il sé e la sua vera casa: la tristezza essenziale che gli appartiene non può mai essere superata. E se è vero che letteratura e storia contengono episodi eroici, romantici, gloriosi, persino trionfali nella vita di un esiliato, essi non sono altro che tentativi di compensare l'immenso dolore dello sradicamento. Le conquiste dell'esilio sono irrimediabilmente minate dalla perdita di qualcosa che è andato perduto per sempre[6].

Ancora Said in *Out of Place* non solo restituisce il vissuto dell'esilio attraverso l'esperienza autobiografica, ma mostra come ogni appartenenza venga, per il soggetto dislocato, inevitabilmente decentrata e problematizzata: essere 'fuori luogo' significa vivere in uno stato di costante scostamento percettivo ed etico, dove la coerenza narrativa del sé è continuamente minacciata dalla perdita e dalla nostalgia[7].

Questo altrove – geografico, linguistico, affettivo – è il terreno instabile da cui nascono le narrazioni di Aleksandar Hemon. Non si tratta solo dello spostamento geografico dei personaggi (Lazarus da Kishinev a Chicago, Brik da Sarajevo agli Stati Uniti), ma di un dislocamento ontologico e linguistico, che rompe l'unità del soggetto e scardina la narrazione lineare. È una condizione che Hemon non racconta frontalmente, ma per interposta persona, attraverso la storia dell'altro – un'autobiografia travestita, qualcosa di diverso dall'*autofiction* – in cui la propria biografia si dissolve in un movimento di travestimento narrativo. Se l'*autofiction*[8] si distingue per la coincidenza tra autore, narratore e

---

[5] Said E., *Reflections on Exile*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2000.

[6] Ivi, p. 173. Dove non diversamente indicato le traduzioni italiane sono mie.

[7] Said E., *Out of Place: A Memoir*, Knopf Alfred A., New York 1999, trad. it. di Bottini A., *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Feltrinelli, Milano 2000.

[8] Doubrovsky S., *Fils*, Gallimard, Paris 1977, p. 10: «Autobiografia? No, è un privilegio riservato ai grandi di questo mondo, al tramonto della loro vita, e in uno stile elevato. Finzione, di eventi e fatti strettamente reali; se vogliamo, autofinzione (*autofiction*), per aver affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura di un linguaggio libero, al di fuori della saggezza e della sintassi del romanzo, sia esso tradizionale o nuovo».

protagonista, che condividono il medesimo nome pur all'interno di una narrazione romanzata, il caso di Aleksandar Hemon si discosta significativamente da questa configurazione. Nei suoi testi, narratore e protagonista non coincidono né con l'autore né tra di loro, ma entrambi – in quanto figure finzionali e riflessive – si fanno mediatori di un'esperienza autobiografica che non si esprime in modo diretto, bensì per interposta persona. In questo senso, si può parlare non tanto di *autofiction* in senso stretto, quanto di una forma ibrida che potremmo definire 'autofiction dislocata' o 'autobiografia riflessa', in cui la vicenda personale dell'autore non coincide né sul piano temporale né spaziale con quella dei personaggi, ma ne condivide il nucleo esperienziale: la perdita, lo sradicamento, la frattura linguistica, il trauma dell'esilio. È attraverso il racconto dell'altro – come nel caso di Brik, il protagonista di *The Lazarus Project* – che Hemon articola il proprio vissuto di migrante, senza mai ricorrere alla confessione diretta ma, piuttosto, costruendo una rete di somiglianze e discontinuità che rinviano a un'idea di soggettività diasporica, frammentata, eppure condivisa. Si tratta di un modello narrativo in cui il *displacement* – come perdita dei luoghi, delle lingue e di una memoria affidabile – agisce da motore della finzione, trasformando la biografia in esperienza trasferibile, intersoggettiva, e letterariamente mediata. Il caso di Hemon si differenzia nettamente dall'*autofiction* tradizionale – quella in cui autore, narratore e protagonista condividono lo stesso nome e dettagli di vita – perché un altrove, che sia nominato o meno, si fa mediatore di un'esperienza esistenziale comune: perdita, spaesamento, dislocamento.

La narrazione, che mescola e alterna continuamente piani di realtà diverse e di finzioni altrettanto diverse, costruisce un legame esperienziale e tematico con Hemon – il trauma migratorio, il dislocamento della lingua e dell'identità – ma rifiuta ogni coincidenza nominale o temporale tra autore, narratore e protagonista. L'esperienza dell'autore si diluisce nei personaggi, dialoga con una memoria collettiva, si trasforma in trauma 'autofrainteso' e per interposta persona. In questo senso, anticipa quelle modalità di *autofiction* che aprono uno spazio tra l'io e la narrazione, senza dichiarare un patto autobiografico tradizionale.

Non solo, ma, come suggerisce Angeliki Tseti, *The Lazarus Project* è una forma di autopatografia travestita, una narrazione del trauma che non si affida alla confessione, ma si frammenta e si rifrange nello specchio delle esistenze altrui. L'autore, suggerisce Tseti, non articola mai in forma diretta la propria esperienza, bensì la mette in scena attraverso la vita di altri, di personaggi che, pur fittizi, si caricano di una densità autobiografica implicita. Non è Brik a essere Hemon, né Lazarus: ma entrambi, nei loro diversi dislocamenti (geografici, linguistici, temporali), incarnano quella cesura esistenziale che è propria

del soggetto in esilio. Il trauma personale viene così narrato per interposta persona, attraverso una rete di identificazioni laterali, trasposizioni finzionali e rispecchiamenti narrativi. Il dolore dell'altro diventa lo specchio spezzato di un dolore più profondo, indicibile, che resta ai margini della rappresentazione ma ne è al tempo stesso motore e destino.

*The Lazarus Project* si costruisce così come una narrazione del trauma non confessionale, che rifiuta la linearità del *memoir* e ne scardina la retorica della guarigione. Il soggetto narrante si frammenta e si perde, rivelando la sua identità solo attraverso le rovine del racconto altrui. In questo senso, la *disguised autopathography* non è soltanto un escamotage retorico, ma una forma epistemologica, il solo modo possibile per dar voce a una frattura identitaria e linguistica che eccede la rappresentazione. Il trauma dell'autore si annuncia non nella dichiarazione, ma nell'inadeguatezza del linguaggio, nella moltiplicazione dei punti di vista, nell'alternanza di immagine e parola, nella continua fuga da ogni coerenza narrativa.

A rafforzare questa ipotesi è il ricorso costante all'interruzione, alla digressione e alla sovrapposizione dei piani temporali e narrativi: strategie che, nel loro insieme, fanno di *The Lazarus Project* un dispositivo di memoria ferita, che non mira a ricomporre un senso, ma a mettere in scena l'impossibilità stessa di farlo.

Due sono le linee temporali principali che si avvicendano nella complessa trama: la ricostruzione della vita e della morte di Lazarus Averbuch – giovane ebreo fuggito dai pogrom dell'Europa orientale, assassinato nel 1908 dal capo della polizia di Chicago – e il percorso, un secolo dopo, di Vladimir Brik, scrittore bosniaco emigrato negli Stati Uniti, che decide di raccontare la vicenda di Lazarus per motivazioni che vanno ben oltre la semplice ricerca storica.

L'omicidio di Lazarus si inserisce in un clima politico segnato dalle conseguenze del massacro di Haymarket Square del 1886, in cui una manifestazione operaia per la giornata lavorativa di otto ore sfociò in uno scontro violento: una bomba esplose, uccidendo un poliziotto e la reazione dello Stato fu feroce, con esecuzioni sommarie di presunti anarchici. Da allora, nella stampa e nell'immaginario collettivo statunitense, il termine 'anarchico' divenne sinonimo di 'straniero' e 'minaccia' una categoria politica e razziale insieme, attribuita a chiunque incarnasse l''altro pericoloso' [Fig. 3].

La narrazione alterna così frammenti documentari – articoli di giornale, fotografie d'archivio, atti ufficiali – a ricostruzioni narrative e invenzioni letterarie. È proprio nel loro intreccio che si apre uno spazio critico fondamentale: quello della mediazione immaginativa. In un passaggio chiave, Hemon problematizza la verità stessa della narrazione storica, mostrando quanto ogni racconto – anche quello che si pretende oggettivo – sia costruito, selettivo, montato.

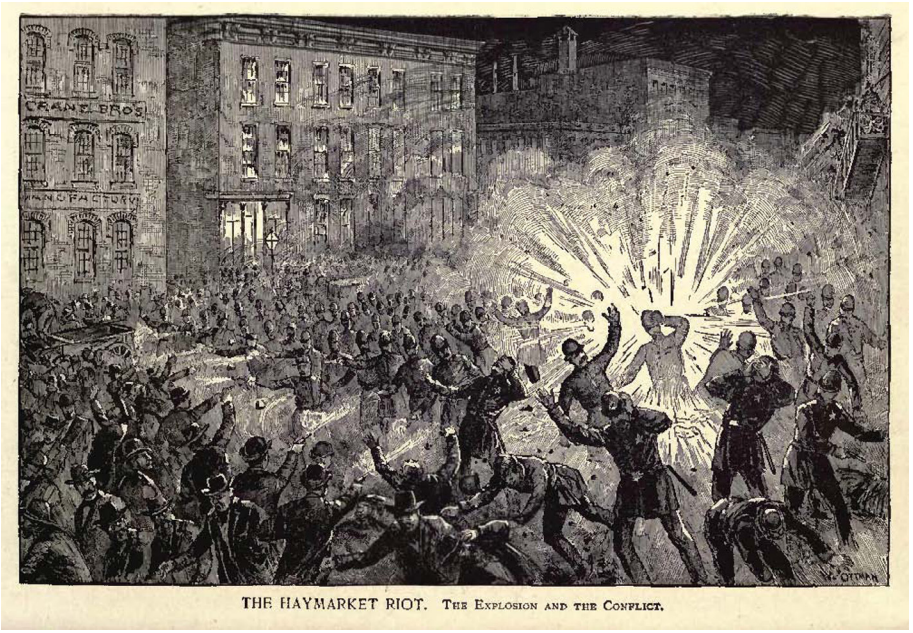



Fig. 3 Illustrazione d'epoca raffigurante lo scoppio dell'ordigno a Haymarket Square, 4 maggio 1886.

In *The Lazarus Project*, la voce di Vladimir Brik, che insegue la storia di Lazarus Averbuch, non è dunque quella di un cronista o di uno storico, ma quella di un soggetto dislocato, straniero in ogni lingua, che tenta di ricomporsi attraverso il racconto dell'altro. Le fotografie presenti nel testo – e in particolare quelle realizzate da Velibor Božović per quest'opera – assumono così un ruolo chiave: non documentano, ma espongono; non fissano la realtà, ma ne mostrano la parzialità, l'instabilità, il vuoto. Il vedere, come il raccontare, non è mai innocente.

Sulla scia di questa consapevolezza, Hemon costruisce una narrazione che mette continuamente in crisi il rapporto tra rappresentazione e verità. Non si limita a raccontare un episodio del passato: lo riattraversa, lo ri-performa, interrogando la possibilità stessa di accedere a una 'verità' storica.

Ma, come dicevamo, il motore profondo di questa narrazione è il *displacement*, lo spaesamento radicale che segna il corpo e lo sguardo del migrante, non come semplice condizione geografica, ma come forma dell'esistenza, come frattura tra un prima e un dopo, tra una lingua originaria e una lingua acquisita, tra un'identità perduta e una identità da costruire. Brik, alter ego narrativo ma non identico di Hemon, incarna questo spaesamento: vive negli Stati Uniti, ma si muove come se non appartenesse a nulla, oscillando tra mondi, tempi, idiomi. Il suo è uno sguardo dislocato, un pensiero diasporico che non cerca una ricomposizione, ma si esercita nella frattura, nella sospensione.

Questo sguardo dislocato si traduce nella particolare forma di racconto di sé che, come abbiamo visto, si compie attraverso l'altro, attraverso il trauma dell'altro. La vicenda di Lazarus diventa il filtro attraverso cui Brik (e con lui Hemon) può elaborare il proprio trauma indicibile: quello dell'esilio, della guerra osservata a distanza, della perdita della propria lingua e della propria posizione nel mondo. In questo senso, si può parlare di una autobio(pato)grafia mascherata: non nel senso di un camuffamento, ma di una strategia narrativa necessaria a rendere rappresentabile ciò che non può esserlo in prima persona.

Il doppio registro narrativo è rispecchiato dal doppio registro visivo. Le fotografie che accompagnano il testo non sono ornamentali, ma strutturali. Quelle relative alla vicenda di Lazarus provengono dagli archivi del *Chicago Daily News*; quelle che documentano il viaggio di Brik e Rora, il suo amico fotografo, sono state realizzate appositamente per il libro da Velibor Božović, amico di Hemon, fotografo e anche lui bosniaco emigrato, ma con un'esperienza diretta della guerra.

È fondamentale sottolineare che questo aspetto sincronico della fotografia attribuisce al romanzo il carattere di vero e proprio laboratorio di fototestualità, dove parola e immagine non si traducono, ma si disturbano a vicenda, aprendo uno spazio terzo, obliquo, di senso che analizzeremo nel prossimo paragrafo.

## 2. Fototestualità dislocata: parallelismi, effetti di lettura e nuove categorie per il fototesto migrante

Nel fototesto che stiamo analizzando, il rapporto tra parola e immagine si configura come una tensione costante, un'interazione che genera senso non per somma ma per attrito. Tra le tre forme retoriche del fototesto individuate da Giuseppe Carrara – illustrazione, in cui l'immagine veicola fondamentalmente lo stesso punto di vista del testo; supplemento, in cui l'immagine aggiunge informazioni che permettono o addirittura arricchiscono l'interpretazione del testo; parallelismo, in cui «testo verbale e immagine sono portati avanti parallelamente, come due (o più) rette che possono o meno avere punti di contatto»[9] – ci troviamo di fronte a un caso emblematico di parallelismo fototestuale: le fotografie non illustrano il testo, ma ne costituiscono una controparte autonoma, un discorso visuale che si sviluppa accanto a quello verbale, 'una narrazione parallela' che contribuisce alla costruzione di un significato terzo:

[9] Carrara G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020, p. 74.

> Questa terza forma a prima vista è molto simile al supplemento: anche qui verbale e visuale cooperano alla creazione di un surplus di significato, ma le informazioni che veicolano non sono strettamente collegate, possono essere del tutto indipendenti o, più spesso, gravitare attorno a uno stesso nucleo, ma la lettura del testo procede su binari paralleli che si ricollegano solamente alla fine[10].

Tale significato non è mai immediato, ma emerge in modo processuale attraverso «effetti di lettura»[11]: il lettore è chiamato a confrontare, interpolare, contrapporre le immagini al testo, attivando una pratica interpretativa che è sempre instabile e stratificata. La fotografia non 'dice' ciò che il testo 'racconta', ma lo devia, lo sospende, talvolta lo smentisce. L'atto di lettura si trasforma così in un esercizio comparativo e temporale, un attraversamento intermediale che richiede costante consapevolezza della discontinuità tra i codici espressivi.

Questa relazione differenziale si articola, nel romanzo, su tre livelli visuali che coesistono ma non si sovrappongono. Il primo è quello delle fotografie d'archivio, materiali storici tratti dalla stampa del primo Novecento e integrati nel racconto della vicenda reale di Lazarus Averbuch: immagini segnate dall'intento documentario, ma anche profondamente condizionate, come abbiamo visto, dal *frame* ideologico del tempo. Il secondo livello è costituito dalle fotografie originali di Velibor Božović, realizzate durante il viaggio contemporaneo alla scrittura del testo: immagini in bianco e nero, cariche di silenzio e spaesamento, che si dispongono nel libro al posto dei titoli dei capitoli, dislocando la lettura lungo una traccia visiva autonoma. Un terzo livello, meno visibile ma altrettanto pregnante, è rappresentato dalle fotografie scattate nello stesso contesto ma non incluse nella versione editoriale del libro, e oggi consultabili sul sito del fotografo-autore: immagini 'residue' che compongono un contro-archivio, potenzialmente illimitato, che richiama la selettività di ogni forma narrativa e la porosità del confine tra *opus* e *documentum*.

È in questo contesto che assume rilievo la nozione di concezione relazionale sincronica e diacronica del fototesto: il significato dell'opera non si costruisce solo nel qui e ora della lettura, ma si proietta nel tempo, si stratifica nelle ricezioni, si intreccia con

---

[10] Per un'analisi del 'progetto' hemoniano come esempio di parallelismo si veda ivi, pp. 74-77.

[11] Cometa M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M., Coglitore R. (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-115, qui p. 94.

la storia della letteratura e della visualità, dei regimi scopici e delle forme culturali. Come afferma Michele Cometa, l'effetto testuale del fototesto risiede nel continuo slittamento tra il detto e il mostrato[12], nella capacità dell'opera di mobilitare letture multiple, sincroniche (nella pagina) e diacroniche (nella storia e nella ricezione).

Tale dialogo trova un'eco – ma anche una tensione – nelle tre forme fototestuali identificate da Cometa. La forma-emblema, che prevede una relazione esplicita tra *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*, è solo parzialmente applicabile a *The Lazarus Project*: sebbene le immagini occupino una posizione liminale e ricorrente a inizio capitolo, manca qui un chiaro intento allegorico e un legame univoco con il testo[13]. Più funzionale è la forma-illustrazione, nella misura in cui alcune immagini (soprattutto quelle relative al viaggio) costruiscono un'atmosfera coerente con i temi trattati – ma anche in questo caso si tratta di una funzione minima, mai didascalica. È piuttosto la forma-atlante a offrire la chiave interpretativa più efficace: una struttura diffusa, segmentata, priva di gerarchia, in cui il lettore è chiamato a costruire autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multilineari[14]. Come in un atlante, le immagini non seguono una linearità ma una cartografia discontinua, fatta di vuoti, ritorni, accostamenti arbitrari e sorprendenti.

Proprio in questa diseguale distribuzione del senso, in questa resistenza alla chiusura semantica, risiede la possibilità di pensare *The Lazarus Project* come un prototipo di fototesto diasporico.

In definitiva, l'opera di Hemon e Božović suggerisce non solo un nuovo modo di raccontare la migrazione, ma anche una forma ancora in via di definizione: un fototesto dislocato, nel quale parola e immagine, autore e fotografo, cronaca e finzione si danno appuntamento in uno spazio interstiziale, segnato dall'esilio, dalla perdita e dalla necessità di dire l'indicibile.

## 3. Autopatografia e sguardo ferito: trauma, assenza e narrazione per frammenti

Nel cuore del romanzo si annida una tensione irrisolta tra l'urgenza della testimonianza e l'impossibilità di una narrazione compiuta. Vladimir Brik non è Hemon, e tuttavia ne incarna l'*alter ego* narrativo, la voce dislocata, lo spettro

[12] Ivi, p. 73.

[13] Vedremo però tra poco che questa forma emblema si realizza nel rapporto intermediale tra il romanzo e il sito del fotografo.

[14] Cometa M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», cit., p. 103.

scrivente. In questo senso, il racconto della morte di Lazarus Averbuch diventa il dispositivo narrativo attraverso cui Hemon elabora il proprio dislocamento, la perdita della patria, l'esilio linguistico e affettivo.

La scelta di non scrivere direttamente di sé ma di rifugiarsi nella storia dell'altro non è solo un espediente letterario, ma un gesto profondamente politico. In una cultura americana *post* 11 settembre sempre più permeata da sospetto e xenofobia, raccontare la vita e la morte di un giovane ebreo ucciso in quanto presunto anarchico è anche un modo per rispecchiare le derive securitarie del presente. La storia di Lazarus, infatti, non è soltanto memoria: è ritorno del rimosso, eco lontana e sinistra di meccanismi repressivi che non cessano di riattivarsi.

Accanto alla xenofobia, il romanzo è intriso di melanconia, non una melanconia sentimentale o nostalgica, piuttosto, una melanconia strutturale, che ha a che fare con la perdita irrimediabile dell'origine, con l'impossibilità di tornare a casa, con l'inadeguatezza della memoria a restituire ciò che è stato. Il viaggio di Brik in Bosnia, insieme a Rora, è un viaggio nella terra devastata della guerra e nella terra devastata della memoria. Ogni immagine, ogni parola, ogni fotografia si confronta con ciò che manca, con ciò che non è più, con ciò che forse non è mai stato. Rora stesso, testimone della violenza e compagno di sguardo, è figura ambigua e dolente, traghettatore tra mondi distrutti.

Il trauma, dunque, non viene raccontato direttamente: viene dislocato, delegato, disperso in una forma di scrittura che tematizza l'io solo nella misura in cui riesce a raccontare l'altro, in cui il ricordo non è esperienza diretta, ma trasmissione affettiva e mediale del trauma, esercizio di immaginazione storica e di montaggio mnestico. La fotografia, con il suo potere evocativo e ingannevole, contribuisce a questa drammatizzazione della distanza.

Il romanzo è quindi un palinsesto di assenze. La verità storica di Lazarus rimane oscura. La verità personale di Brik non si compone mai in un'identità coesa. E anche l'identità autoriale di Hemon rimane, volutamente, sospesa tra finzione e testimonianza, tra invenzione e biografia. Come ha osservato Said, ogni narrazione dell'esilio è anche un atto di reinvenzione dell'identità: una forma di autobiografia dislocata, che non nasce dalla coerenza del vissuto ma dalla frattura dell'esperienza.

Questa poetica della frattura trova la sua formulazione più intensa all'incirca a metà dell'opera, nel decimo capitolo[15], in cui Brik ci presenta il rituale notturno

[15] È importante notare che l'autore non numera i capitoli del libro e che, come dicevamo, la scansione della narrazione è affidata soltanto alle fotografie che introducono i diversi luoghi e tempi della storia emergendo da un fondo scuro, in qualche modo rievocando,

messo, più o meno volontariamente, in atto ogni sera per 'propiziare' il sonno, o meglio il sogno. Prima di lasciarsi andare Brik ricorda o almeno, come dice lui stesso, cerca di non dimenticare: conversazioni, suoni e colori, sé stesso com'era nel passato, istanti, immagini, volti. Alcune di queste suggestioni si trasformano poi nel 'materiale narrativo' dei suoi sogni, mescolandosi a volte con memorie involontarie, e a volte violente, durante il giorno. Ma a cosa serve questo rituale?

> Parte del rituale del ricordo consisteva nell'ammettere la sconfitta, nel riconoscere che non potevo ricordare tutto. Non avevo altra scelta se non quella di ricordare soltanto frammenti minuscoli, ben consapevole che in nessun futuro sarei stato in grado di ricostruire il tutto a partire da essi. I miei sogni non sono che un mezzo per dimenticare[16].

In queste righe si condensa l'intera poetica della perdita che attraversa il progetto di Hemon. Il soggetto non controlla il proprio ricordo: non ricorda, è ricordato da ciò che resiste all'oblio. Il trauma si impone nella sua irriducibilità, e con esso la consapevolezza che ogni tentativo di ricostruzione sarà parziale, forse fallace, certamente insufficiente. Il sogno, che la tradizione psicoanalitica ha posto al centro del lavoro della memoria e della verità nascosta, viene qui rovesciato: non è il luogo in cui riaffiora l'indicibile, ma lo spazio in cui viene sospinto altrove. I sogni non sono epifanie, sono 'mezzi per dimenticare', strumenti di rimozione, strategia inconscia di difesa dal peso di ciò che non può essere pienamente accolto nella coscienza.

In questa logica del frammento e dell'interruzione, anche le fotografie partecipano al processo di oblio più che a quello della testimonianza. Lungi dall'essere garanti della memoria o supporti della verità, le immagini – soprattutto quelle di Božović – si comportano come residui visivi, lacerti mnestici non ricomponibili, soggetti alla stessa incompletezza della parola. La loro collocazione liminale nel testo, spesso ambigua e mai esplicativa, suggerisce una visione rotta, un occhio che ha visto troppo o troppo poco. Come i sogni, le fotografie non ricordano: proteggono, dissimulano, deviano. Eppure, proprio per questo, si fanno testimoni involontarie, indizi dell'assenza più che tracce della presenza.

---

come ha suggerito Giuseppe Carrara, il processo di emersione dell'immagine dal negativo o dal processo di sviluppo all'interno della camera oscura. Richiamare dunque il decimo capitolo ha solo uno scopo didascalico.

[16] Hemon A., *The Lazarus Project*, cit., p. 127.

La struttura onirica e fototestuale del romanzo si offre così come una forma non risolutiva ma meditativa del trauma. Il lettore è chiamato non a ricomporre, ma ad abitare l'incompletezza, a camminare tra i resti di una memoria spezzata, tra sogni che dimenticano e immagini che non dicono. In questo spazio di smottamento, *The Lazarus Project* non ci insegna tanto a ricordare, quanto a sopravvivere al ricordo.

## 4. Archivi migranti e sguardi riflessi: un'immagine liminare

La ricezione critica di *The Lazarus Project* ha sottolineato a più riprese l'impossibilità di incasellare l'opera di Hemon in una categoria univoca. Più che un romanzo storico o una narrazione testimoniale, si tratta di un archivio migrante, stratificato e disordinato, in cui il testo letterario e le fotografie non documentano, ma rimettono in movimento tracce, fratture, vuoti. In questa prospettiva, il concetto di archivio va inteso in senso non statico ma relazionale, come suggerito da Aleida Assmann, che distingue fra una «memoria-ars», depositaria e conservativa, e una «memoria-vis», dinamica e trasformativa, capace di riattivare, dislocare e ri-significare i materiali del passato a partire dalle urgenze del presente[17].

In sintonia con questa visione, Arlette Farge e Georges Didi-Huberman, pur partendo da orizzonti disciplinari differenti, convergono nel mettere in crisi la concezione dell'archivio come spazio ordinato e concluso. Farge, in *Le goût de l'archive*[18] (1989), racconta l'esperienza dell'archivio come corpo vivo e narrativamente imprevedibile, in cui i documenti non restituiscono mai una totalità, ma aprono brecce su una storia dislocata e inattesa. È questa l'esperienza di Brik e, in trasparenza, di Hemon stesso, quando scavano tra resti testuali e visivi alla ricerca di Lazarus: un'immersione nel non-finito, in cui la frammentazione diventa metodo e la microstoria prende il posto della teleologia.

Didi-Huberman, da parte sua, concepisce l'archivio come una forma di resistenza visiva: non ciò che mostra, ma ciò che impone di vedere al di là del visibile. Le fotografie di *The Lazarus Project* partecipano pienamente a questa logica: non illustrano, non spiegano, ma generano attrito, prendono tempo, obbligano il lettore a soffermarsi sull'assenza, sull'incompiuto, sull'indecidibile. È un'etica dello sguardo fondata sul rispetto per ciò che resiste alla narrazione, su una responsabilità che non si consuma nell'empatia, ma che si esercita nell'interrogazione.

---

[17] Assmann A., *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 30.

[18] Farge A., *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris 1989.

Così, mentre Farge ci insegna ad ascoltare l'archivio come rumore di fondo della storia, Hemon e Božović mettono in scena un dispositivo che agisce esattamente su quella soglia: non un archivio da consultare, ma da attraversare; non un contenitore di senso, ma un campo di tensione, dove l'immagine e la parola si disallineano continuamente per restituire l'eco di un trauma che nessuna testimonianza può del tutto contenere. L'archivio, insomma, non come pura somma di dati o insieme di prove, ma come un dispositivo performativo e mai completo, «una storia in costruzione il cui filo non è mai completamente afferrabile»[19], aperta a tagli, montaggi, riscritture. Nel caso di *The Lazarus Project*, questo archivio prende la forma di un corpus intermediale e diasporico, composto da fotografie storiche, immagini contemporanee, testi giornalistici e voci narranti che si interrogano a vicenda senza mai sovrapporsi pienamente. L'archivio migrante non raccoglie, ma disloca; non organizza, ma fa esplodere le coordinate di tempo e spazio. È ciò che potremmo definire memoria funzionale, una narrazione che si costruisce per montaggio e risemantizzazione, più che per accumulo. In questo senso, l'archivio che Hemon e Božović mettono in scena è anche una pratica di resistenza: resistenza all'oblio ma anche alla coazione a ricordare in modo lineare; resistenza alle narrative ufficiali ma anche alla mitologia del trauma come epifania.

In questa rete di scarti e sovrapposizioni, una fotografia in particolare – divisa tra il romanzo di Aleksandar Hemon e la 'galleria' di Velibor Božović – emerge come sintesi visiva e concettuale: un uomo di spalle guarda in uno specchio, e il volto che ne emerge, colto nel riflesso, non restituisce identità, ma dissociazione. Sul sito del fotografo questa immagine è presentata con quella che la forma-emblema chiamerebbe *subscriptio*: «L'unico che non ero io, ero io stesso». Questa operazione agisce profondamente sul libro di Hemon ricollegando la prima fotografia presentata nel testo, a precedere addirittura il frontespizio come una sorta di *parergon*, con una frase profondamente rivelatrice in uno degli ultimi capitoli del libro, il diciottesimo. Brik e Rora, lo scrittore e il fotografo 'fittizi', alla ricerca delle tracce di Lazarus prima dell'emigrazione in America, si recano al cimitero ebraico di Chisinau, la vecchia Kishinev da cui Lazarus era appunto partito scappando dal pogrom del 1903. I due sono accompagnati da Iuliana, la guida che li aveva condotti allo Jewish Community Center della città prima di scoprire delle loro ricerche su Lazarus e di rivelare che sua nonna, morta durante la Shoah, si chiamava Averbuch. In città però non vive più nessuno con quel cognome,

[19] Carrara G., «Forme e retoriche del fototesto letterario», cit., p. 261.

tanti, invece, se ne trovano nel cimitero. E proprio lì, davanti alla lapide su cui i caratteri ebraici sono stati cancellati e rimangono solo quelli russi, i tre leggono il nome di Isaac Averbuch 1901-1913:

> Ecco qualcuno di cui non avrei mai saputo nulla; ecco una vita completamente assorbita dalla morte. Eccola lì. Iuliana era agitata, arrossiva, una gocciolina di sudore le scivolava giù oltre l'orecchio […] Sono io, pensai. Quella donna sono io […] Ci volle un po' per trovare l'uscita. I capelli di Rora erano incollati al cranio e al collo dal sudore, un ovale grigio di sudore gli si allargava sulla schiena – più ci avvicinavamo all'uscita, più si ingrandiva. E di nuovo pensai: Sono io […] e poi ci imbattemmo nell'uomo seduto sulla panchina, che dormiva sbavando, la bocca abbastanza aperta da lasciarci intravedere un cimitero di denti… e anch'egli ero io. L'unico che non ero io, ero io stesso[20].

Questa fotografia (tra le più enigmatiche dell'intero fototesto) è un'immagine liminare e perturbante, che ribadisce, nel suo stesso impianto visuale, il tema centrale dell'opera: l'irreversibilità della frattura tra sé e sé, l'impossibilità di coincidere con la propria immagine, con la propria biografia, con la propria memoria. L'unica memoria possibile è quella che possiamo condividere con quella di tutti gli altri che in un modo o nell'altro, in un luogo o nell'altro, in un tempo o nell'altro hanno condiviso un'esperienza traumatica simile alla nostra: «Loro erano me. Vivevamo la stessa vita: saremmo svaniti nella stessa morte. Eravamo come tutti gli altri, perché non c'era nessuno come noi»[21]. Questo archivio post-traumatico, post-memoriale, meta-storico non si può chiudere. Il libro che abbiamo tra le mani non è l'album ordinato del passato, ma uno specchio opaco, in cui l'identità migrante si riconosce solo come fantasma.

In questa scena – difficile da collocare dentro o fuori dal libro, all'inizio o alla fine del racconto – il riflesso dello sguardo smarrito si moltiplica nel lettore, chiamato non a capire, ma a sentire la dissonanza. Non è forse questo, in fondo, il compito dell'archivio migrante? Non conservare, ma disallineare; non tramandare, ma interrogare; non mostrare la verità, ma lasciare una traccia frantumata, dislocata, ancora in cerca di senso.

---

[20] Hemon A., *The Lazarus Project*, cit., p. 235.

[21] Ivi, p. 236.

## Bibliografia

ASSMANN A., *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002.

CAMMARATA V., «Fantasmi e trasmigrazioni. Le memorie degli altri in Georges Perec e Richard Mosse», in Di Figlia M., Tononi D., *Tempo e Shoah. Politiche dell'oblio e forme testimoniali*, Palermo University Press, Palermo, 2020.

CARRARA G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

COMETA M., «Forme e retoriche del fototesto letterario», in Cometa M., Coglitore R. (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.

DERRIDA J., *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

DOUBROVSKY S., *Fils*, Gallimard, Paris 1977.

FARGE A., *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris 1989.

GIUBILARO C., *Haunting Photography. Eventi migratori, politiche dell'affetto e topografie dello sguardo*, in Salvatori F. (a cura di), *L'apporto della geografia tra rivoluzioni e riforme Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano* (Roma, 7-10 giugno 2017), A.Ge.I., Roma 2019.

HEMON A., *The Question of Bruno*, Nan A. Talese, New York 2000.

HEMON A., *Nowhere Man*, Nan A. Talese, New York 2002.

HEMON A., *The Lazarus Project*, Riverhead Books, New York 2008.

SAID E., *Out of Place: A Memoir*, Knopf Alfred A., New York 1999, trad. it. di Bottini A., *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Feltrinelli, Milano 2000.

SAID E., *Reflections on Exile*, Cambridge, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2000.

# TESTIMONIARE IL TRAUMA

# Survivre aux traumas et à l'angoisse climatique au Nunavik (Arctique québécois)

*Véronique Antomarchi*

Situé à plus de 2000 kilomètres de Montréal, le Nunavik (Arctique québécois) est une vaste région de 507 000 km² au climat polaire, marquée par le froid, la végétation de toundra, la fin de la limite des arbres[1]. Son fonctionnement administratif repose sur un accord territorial signé avec le Québec en 1974, connu sous le nom de convention de la Baie James. Les habitants (Nunavimmiut) au nombre d'environ 16 000 sont majoritairement inuit et vivent dans quatorze communautés littorales correspondant à d'anciens postes de traite de fourrure.

Les Inuit, « les humains » en inuktitut[2], anciennement nomades, ont vécu durant la seconde moitié du XXe siècle la sédentarisation et le bouleversement d'un mode de vie qui perdure, néanmoins, par la pratique de la chasse, de la pêche et la survivance des campements en particulier estivaux. Les enjeux liés aux traumas (pensionnats, déportations, abus, discriminations) dus à la colonisation sont au cœur d'une reconnaissance de la part du gouvernement du Canada[3]. En faisant entendre leurs voix, je me rends compte que l'intérêt pour une culture discriminée résonne avec mes origines corses et cette quête de l'ailleurs et de l'autre vient en fait réparer un vide[4].

---

[1] L'autrice remercie les organismes qui ont contribué au financement de ces recherches : IPEV Nuna (2012) ; ANR Inter'Arctic (2018-2022), OHMI Nuna (2024).

[2] La langue des Inuit de l'Arctique canadien.

[3] Watt Cloutier S., *Le droit au froid*, Écosociété, Montréal2019. Dans son récit autobiographique, la leader politique inuit revient sur son enfance dans un pensionnat du Sud : Nungak Z., *Contre le colonialisme dopé aux stéroïdes. Le combat des Inuit du Québec pour leurs terres ancestrales*, Boréal, Montréal 2019.

[4] Mon intérêt pour ce territoire et son peuple s'est manifesté il y a plus de vingt ans au détour d'une rencontre avec Michèle Therrien qui a créé à Paris un enseignement en langue et culture inuit que j'ai suivi pendant plusieurs années à l'Inalco.

Comment les récits suscités par des images et en particulier par des photos de famille permettent-ils de faire émerger des souvenirs douloureux liés en partie à la colonisation, aux politiques de sédentarisation forcée ainsi qu'à une politique d'assimilation culturelle ? Afin de permettre de faire le lien entre traumas et images, je fais le choix méthodologique de l'analyse de trois corpus différents produits par des Inuit du Nunavik.

Je propose dans une première partie de m'appuyer sur le récent récit autobiographique de la chanteuse Elisapie afin de présenter le contexte historique de cette région de l'Arctique québécois. Illustré de ses photos de famille, ce texte inscrit son histoire personnelle dans celle de sa communauté. Ensuite, la seconde partie de l'étude s'attache à analyser la mise en place d'une exposition de photos de famille d'habitants volontaires de la communauté de Kangiqsujuaq, et interroge les liens ténus entre photographie et mémoire, dans le cadre d'un projet scientifique en sciences sociales[5]. Cette recherche repose sur des entretiens qui ont lieu la plupart du temps au domicile des participants, âgés de 30 à 80 ans. Ils ont choisi une ou plusieurs photos personnelles destinées à être vues par les jeunes du village dans le cadre d'une exposition organisée au centre de transmission sur l'histoire de la communauté, des années 1960 aux années 2010. Enfin, un travail plus spécifique a été mené auprès de jeunes adolescents au sujet de leur perception de l'avenir entre 2019 et 2023. Il s'agissait de recueillir des récits de jeunes Inuit habitant la capitale administrative du Nunavik, autour de leur perception du présent, du passé et du futur. Pour illustrer le présent, les élèves de la classe 'option photographie' ont sélectionné des images réalisées par eux-mêmes. En outre, la question des changements globaux liés au réchauffement climatique transparaît lors d'un atelier consacré au futur, qui a donné lieu à la rédaction de récits dans le cadre de leur enseignement de français. Je ferai entendre la voix de plusieurs catégories de personnes pour montrer de quelle manière le récit douloureux surgit chez une artiste reconnue, chez les habitants adultes d'une communauté et chez de jeunes élèves scolarisés dans le cadre d'un projet éducatif.

[5] Projet IPEV (Institut polaire français Paul-Émile Victor) «  Nuna » piloté par Fabienne Joliet, géographe. Pour informations voir Fabienne Joliet, « Le prisme des représentations paysagères arctiques des Inuits et des Qallunaat : l'exemple du Nunavik (Canada)», Géoconfluences.

## 1. Un contexte douloureux lié à la colonisation

### 1.1 « *Un travail archéologique émotionnel* » Elisapie Isaac

La chanteuse Elisapie, née en 1977, est originaire de Salluit au Nunavik. Elle a publié en 2024 un livre autobiographique, *Inuktitut*, présenté comme un complément de son dernier disque à succès[6] où elle chante dans sa langue les titres anglais qui ont bercé sa jeunesse. Divisé en dix chapitres qui correspondent aux dix chansons de l'album, l'ouvrage s'apparente à un exercice littéraire de photo-texte puisque les soixante-dix photos de famille publiées font l'objet d'un récit personnel ancré dans l'histoire collective de sa communauté. Le contexte douloureux de la colonisation et des traumas (suicides, morts prématurées) qui ont jalonné sa vie et celles des Nunavimmiut[7] prend une place importante dans l'ouvrage. Mais les sources de réconfort apportées par la musique permettent aussi une forme de résilience.

L'artiste explique ainsi sa démarche personnelle : « Pour moi la suite de l'album *Inuktitut*, c'est ce livre ! Je voulais créer ce livre et me connecter aux images et aux souvenirs de mon enfance, un réel travail archéologique émotionnel »[8]. Les photos de son album de famille destinées à être partagées avec son public dévoilent une partie de sa sphère intime. Son activité créatrice apparaît donc reliée à sa culture inuit à laquelle elle rend hommage dans un contexte québécois où les regards sur les peuples autochtones peuvent encore s'accompagner de méconnaissance, d'incompréhension, voire de racisme et de préjugés.

### 1.2 La colonisation : « un chamboulement »

Elisapie Isaac revient sur la colonisation dans les années cinquante qui « a chamboulé le rôle des hommes sur notre territoire : plus personne n'était certain de ce à quoi devait désormais ressembler sa vie »[9]. Elle indique aussi que : « La modernité forçait notre communauté hors de ses traditions. Toute la génération de ma mère avait vécu en nomade, dans des igloos. Les changements arrivaient trop vite, de partout »[10].

---

[6] Album *Inuktitut*, 2023, label Bonsound, durée 43 :35 minutes,

[7] Habitants du Nunavik.

[8] Elisapie@elisapie X. Traduction de l'anglais de l'autrice.

[9] Elisapie, *Inuktitut*, Longueuil, Akumalik Productions Inc., Québec 2024, pp. 13-14

[10] Ibid., p. 34.

La sédentarisation forcée s'est accompagnée d'une politique systématique d'abattage des chiens de traineau. La chanteuse se souvient : « Avec eux est mort le mode de vie traditionnel de mon père, source de toute sa fierté »[11]. L'abattage des chiens de traineau a fait l'objet d'une demande de pardon et d'une réparation de 45 millions de dollars par le Gouvernement du Canada fin novembre 2024[12]. Pendant des décennies, le silence a régné sur les hommes qui se sentaient comme mutilés en tant que chasseurs, et qui se sont demandé comment ils avaient pu accepter de sacrifier leurs chiens[13].

Les politiques menées depuis les années 1950, d'assimilation de la culture inuit et de sédentarisation forcée, ont entraîné une perte de repères et d'estime de soi et ont laissé de véritables blessures, comme l'explique Elisapie au sujet des violences intrafamiliales : « Même s'il était terrorisé par ses sautes d'humeur, mon ami est resté proche de son père. Il tenait à son amour, il le chérissait. Il en avait besoin. Comment ne pas éprouver de compassion pour ce père, et tous les autres, dont la vie a été si bouleversée par la colonisation, qu'aimer et élever leurs enfants était devenu trop compliqué, trop lourd »[14]. L'autrice Elisapie insiste donc sur le poids de l'histoire des traumatismes pour les générations qui ont connu la sédentarisation.

### 1.3 Le fléau des suicides

En effet, la question des traumas intergénérationnels se pose avec acuité dans ce territoire où les jeunes (65% de la population a moins de 25 ans) sont parfois traversés par un désespoir tel qu'il peut entraîner des vagues de suicides, le Nunavik en détient le plus haut taux du Québec[15].

En inuktitut, l'adolescent se dit « *inuusuktuq* » : un humain en devenir. Si le terme est porteur d'espoir, la question des traumas pèse encore sur les communautés. Cet aspect est abordé avec sensibilité par Elisapie : « Depuis la fin des années 80, le suicide est la plus grande épidémie dans l'Arctique. Au Nord

[11] Ibid., p. 13.

[12] *Nunatsiaq News*, 24 novembre 2024.

[13] Exposition permanente, *Voix autochtones d'aujourd'hui Savoir, trauma, résilience,* Musée Mc Cord, Stewart, Montréal.

[14] Elisapie, op. cit., pp. 50-51.

[15] Voir le rapport de l'INSPQ sur la Violence et la santé de 2018 : https://www.inspq.qc.ca/rapport-quebecois-sur-la-violence-et-la-sante/la-violence-auto-infligee-le-suicide-et-les-tentatives-de-suicide/ampleur-des-comportements-suicidaires-au-quebec.

tout le monde a perdu au moins une belle âme qui n'a pas su s'adapter au monde 'moderne' qu'on lui imposait, ni y trouver une nouvelle direction. Certains hivers peuvent nous arracher jusqu'à trois garçons. Ce fléau n'épargne personne. (…) »[16]. Elle évoque ainsi le rôle consolateur pour elle de la chanson *Wish you were here* des Pink Floyd (1975) :

> À Salluit, quand la neige fond et que la lumière devient éclatante et sauvage, les garçons dans la salle de classe entendent la nature les appeler en elle. Ils veulent la suivre. Ils veulent être nomades comme l'étaient leurs ancêtres. Se réapproprier un village qui a été colonisé et dépouillé de son identité n'est pas une chose simple. Depuis la fin des années 1980, le suicide est la plus grande épidémie dans l'Arctique.(…) Cette chanson m'a accompagnée à travers toutes les pertes. Elle me libère et me guérit. La chanter me ramène dans les lieux que j'ai partagés avec mes disparus alors qu'ils étaient encore avec nous. Elle ne nomme ni notre tristesse, ni notre perte, mais elle les berce[17].

La scolarisation, calquée sur le modèle du Sud, enferme ces descendants de chasseurs et les empêche de «  raconter leurs rêves »[18]. Dans une autre région arctique, à Nuuk, la capitale du Groenland, la question des suicides a inspiré le dernier roman[19] de l'écrivaine groenlandaise Niviaq Korneliussen (2022).

### 1.4 La musique et la photographie comme sources de résilience

Elisapie Isaac montre comment les chansons et la musique apportent force et joie dans les communautés. Le titre de Blondie *Heart of Glass* lui évoque des souvenirs heureux : « C'était entre le printemps et l'été, quand la lumière dure vingt-quatre heures et que la nuit n'arrive jamais. Tout le monde s'est mis à danser comme des fous. Je me sentais l'enfant la plus chanceuse du monde de pouvoir veiller si tard avec eux »[20].

---

[16] Elisapie, op. cit., pp. 50-51.

[17] Ibid.

[18] Propos recueillis par Michèle Therrien dans les années 1990 auprès d'aînés qui expliquaient les suicides des jeunes par les contraintes du calendrier scolaire qui empêchaient le récit des rêves le matin par souci de ponctualité.

[19] Niviaq Korneliussen, *La vallée des fleurs*, traduit du danois par Ines Jorgensen, La Peuplade, Chicoutimi 2022.

[20] Elisapie, op. cit., p. 70.

Enfin, de façon subtile, elle inscrit la musique comme une source de réconfort et de consolation dans son parcours personnel et celui des gens de sa génération : « Nous qui avons grandi à Salluit, nous avons souvent été en colère contre les choix de nos parents et leurs échecs. Mais leur amour, intense et immense comme un cheval sauvage, compensait toujours. C'est l'un des cadeaux que la musique nous fait : elle sait réconcilier l'ombre avec la lumière »[21].

L'objectif de l'ouvrage *Inuktitut* vise à expliquer l'importance de 10 tubes anglo-saxons dans son parcours de vie. Mais l'autrice ne se contente pas de rédiger dix textes, elle choisit d'accompagner ses récits de soixante-dix photos présentées de façon artistique. La valeur documentaire précise est reléguée au second plan : les photos ne sont pas légendées dans le corps du texte mais les dates, les noms, les auteurs figurent tout à la fin du livre[22]. On comprend que si l'aménagement photographique est relié avant tout à une approche esthétique dans l'agencement de l'ouvrage, les textes écrits sur fond de joie ou de tristesse ont été inspirés par des souvenirs de jeunesse que l'autrice réactive en regardant des photos. En effet, la majorité représente des portraits (d'elle, de sa famille, de ses amis), tandis que quelques photos de paysage apparaissent de façon marginale.

La portée évocatrice de la photographie transparaît en particulier à travers les portraits de ses cousins dont beaucoup sont décédés et le photo-texte devient un hommage aux défunts. L'importance des photos représentant des personnes domine aussi les corpus des photographies de groupes d'habitants[23].

## 2. Importance de la photographie au Nunavik

La photographie est omniprésente au Nunavik tant dans l'espace domestique que dans les lieux publics. Dans la sphère privée, elle permet parfois de dire l'insupportable. J'en ai fait l'expérience lors de mon premier séjour de recherche dans une communauté en 2007. J'étais alors logée chez un couple d'aînés et pour me faire comprendre la douleur qui avait assailli leur famille inconsolable, la mère

[21] Ibid., p. 102.

[22] Ibid., p. 109-110.

[23] Antomarchi V., « Regards des habitants de Kangiqsujuaq sur leurs albums de photographies de famille (1960-2012) : quelle prise en compte muséographique ?», in *Anthropologie et Sociétés* 38, 3, 2014, p. 145.

me montra une photo d'elle jeune portant un bébé dans son *amauti*[24] et me dit « tu vois ce bébé, mon bébé il est mort »[25]. Cette rencontre a été déterminante dans ma prise en compte de la photographie comme moyen de dire pour soi, pour les autres, dans une forme de transmission résiliente.

### 2.1 Mise en avant du regard des habitants

L'invention de la photographie au XIX$^{e}$ siècle fait basculer le monde dans l'univers de l'image. Les marins, les chasseurs, les trappeurs, les missionnaires, les explorateurs, les voyageurs, les militaires, les ethnologues sont équipés d'appareils photographiques, invention qui se commercialise dès 1839 et se simplifie à partir de 1890. Par sa supériorité technologique, la photographie apparaît comme une métaphore du pouvoir colonial[26]. Les sociétés traditionnelles sont alors perçues comme des « quasi vestiges » dont il importe de conserver les dernières traces avant qu'elles ne soient dissoutes dans la modernité[27]. Selon Yves Le Fur , « [l]a photographie apparaît comme un outil idéal pour créer une image de l'autre que l'on manipule très tôt […] »[28]. Comme l'indique avec justesse Susan Sontag : « [l]'Autre est toujours représenté comme quelqu'un à voir et non comme quelqu'un qui voit aussi »[29]. Pourtant, les Inuit se sont approprié les appareils photographiques et sont devenus de grands amateurs et auteurs de photographies – comme Peter Pitseolak au Nunavut dans les années 1960 –, ce qui leur a permis de prendre possession de leur histoire personnelle et de leur identité culturelle[30].

Prenant le contrepoint d'un regard extérieur qui donne à voir des personnes figées dans un passé stéréotypé, notre recherche a pour but de mettre en avant

---

[24] Vêtement long porté par les femmes avec un capuchon en haut du dos dans lequel on place l'enfant jusqu'à ses deux ans.

[25] Communication personnelle, 2007.

[26] Piette A., «Fondements épistémologiques de la photographie », in *Ethnologie française* 37, 1, 2007, p.23.

[27] Barthe C., *Camera obscura premiers portraits au daguerréotype 1841-1851*, Musée du quai Branly, Paris 2007, pp. 162-166.

[28] Le Fur Y., *D'un regard, l'Autre*, Actes Sud, Arles 2006, p. 145.

[29] Sontag S., *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois, Paris 2002, p. 81.

[30] Wise J., *Photographic Memory: Inuit Representation in the Work of Peter Pitseolak*. Mémoire de maîtrise non publié, Histoire des Arts, Concordia University, Montréal 2000, p. 64.

l'imagibilité inuit[31], c'est-à-dire la façon dont les habitants se représentent leur territoire et leur histoire. Nous nous inscrivons dans les travaux qui s'appuient sur le regard des habitants[32] en accordant une place particulière aux histoires familiales. Comme l'indique Georges Didi-Huberman « Langage et image sont absolument solidaires »[33] (2003 : 39), nous nous intéressons aux récits qui émergent lors de la contemplation des photos de famille. Des souvenirs enfouis peuvent jaillir, comme le mentionnait déjà Kracauer en 1927 : « [s]ous la photographie d'un être humain, son histoire se trouve enfouie comme sous un manteau de neige »[34]. L'intérêt d'un travail autour de la photographie vient bien du récit qui l'accompagne. Laurence et Lucie Petit affirmaient : « [l]es photos de famille doivent être racontées. Une photographie est muette. Pour qu'elle ait un sens, il faut la dire »[35], même si celle-ci comporte des limites et une mise en scène parfois mensongère. L'objectif de cette recherche vise aussi à constituer un fonds d'archive de ce patrimoine vernaculaire[36].

### 2.2 L'exposition des photos de famille des habitants de Kangiqsujuaq : un terrain sensible

L'exposition a été réalisée avec des habitants de la communauté de Kangiqsujuaq (environ 600 habitants) autour de leurs photographies de famille. Les récits de vie recueillis lors des entretiens deviennent des sources documentaires sur le plan de l'oralité, de l'archive de soi, de la compréhension des lieux habités et de l'émergence d'épisodes biographiques parfois traumatiques. Les deuils, les épidémies, la colonisation, la déportation forcée viennent accompagner les images choisies qui s'inscrivent dans une mémoire individuelle et collective

[31] Concept apparu dans les années 1960 et forgé par L. Lynch, *L'image de la cité*, Dunod, Paris 1969.

[32] Joliet F., Chanteloup L. et Herrmann T., « Adolescences et identité en territoire inuit : introspections filmées », in *Espace populations sociétés*, 2020/3-2021/1, http://journals.openedition.org/eps/10986.

[33] Didi-Huberman G., *Images, malgré tout*, Editions de Minuit, Paris 2003, p. 39.

[34] Ibid., p. 215.

[35] Petit L., Petit L., « Du portrait de famille ou de la nécessité du verbe », in *L'Ethnographie* 92, 2, 1996 120, « Famille et photographie », p. 229.

[36] Les reproductions des 35 clichés ont été déposées au Centre culturel Avataq à Montréal, qui promeut et protège la culture inuit. Chaque photo est légendée avec la date, l'auteur, les noms des personnes, les lieux et les récits. Le projet a été approuvé par la mairesse de la communauté et les habitants ont donné leur consentement pour la reproduction des images dans le cadre de la création d'un fonds d'archives à Avataq.

entre silence, souffrance, joie et oubli. Toutes les personnes qui ont participé au projet[37] possèdent de nombreuses photographies. L'achat de l'appareil photo remonte pour certains à 1960, et la pratique photographique est ancrée dans leur vie quotidienne depuis toujours[38].

Ce projet de recherche, construit en étroite collaboration avec la communauté de Kangiqsujuaq, propose une triple transmission : une exposition des photos d'habitants et de photos d'archives de la compagnie de la Baie d'Hudson vue par les ¾ des élèves de la communauté, l'archivage des 35 clichés à l'Institut Avataq à Montréal[39], et l'élaboration de matériel pédagogique pour l'école. Contrairement à la vision occidentale qui perçoit l'Arctique comme un désert blanc, les paysages présents dans les albums sont humanisés. Même si la photographie ne montre pas de personnes, le récit se réfère toujours à un groupe et/ou à la famille. Les campements, en particulier estivaux, représentent l'écrasante majorité de ce corpus. Nous pouvons y voir à la fois un signe de survivance du nomadisme traditionnel et la volonté de mettre en avant *nuna*, le territoire auquel on est lié et dans lequel on se sent libre.

### 2.3 Libérer la parole et survivre aux traumas

La culture inuit est une culture de l'oralité. Beaucoup d'habitants soulignent que la photographie apparaît comme un facilitateur de narration : « C'est plus facile de parler en regardant les photos »[40]. Il s'agit d'un terrain sensible car comme le souligne un Inuk : « Voir des photos de ses ancêtres provoque une grande émotion. Lorsque les aînés parlent des photos, ils parlent de leurs parents et de leurs grands-parents »[41]. Cette charge émotionnelle est aussi mise en avant par le Père Dion[42] : « La difficulté pour les albums de famille, c'est qu'ils sont hantés par les défunts, les disparus, ce qui rend triste ». Le travail de remémoration permet parfois de libérer la parole (M. Hirsch : 2008) ; sur une photographie, une habitante évoque avec humour le poids de la

[37] Projet Nuna, dirigé par Fabienne Joliet et financé par l'IPEV (Institut Polaire Interarctic).

[38] Antomarchi V., op. cit., p. 144.

[39] Lieu de mémoire, de défense, de valorisation de la culture inuit du Nunavik.

[40] Graf J., *La culture matérielle dans les stratégies de préservation culturelle des sociétés inuit contemporaines*, Thèse de Doctorat, EHESS, Paris 2021.

[41] Quviq Qulaut G., « Imaging the Arctic. Keynote Address », in King J.C.H et Lidchi H. (dir.), *Imaging the Arctic*, University of Washington Press et Vancouver, UBC Press, Seattle 1998, p. 20.

[42] Communication personnelle, juillet 2012.

colonisation : « J'aime cette photographie car la seule trace qui rappelle la présence des Blancs est cette pierre alors que nous on est encore là »[43].

Une autre photographie fait allusion, de façon indirecte, à la déportation durant la guerre froide (1953-1956) : « Nous chantons et nous sommes heureux. Les parents de Larry ont été déportés à Resolute Bay et il est devenu un leader politique au Nunavut »[44]. Là encore, le récit choisit une orientation positive. Pourtant, la question de la déportation d'une douzaine de familles, des environs d'Inukjuaq au Nunavik vers deux lieux situés à 1200 kilomètres de distance, est une blessure révélatrice de la politique du Canada qui souhaitait, au temps de la guerre froide, affirmer sa présence dans le Haut Arctique canadien. Ces familles ont été abandonnées et n'ont pu revoir leurs proches pendant plusieurs décennies.

Une mémoire douloureuse surgit avec le souvenir de l'épidémie de grippe asiatique qui a tué une dizaine de personnes à Kanqigsujuaq en 1957. Une photo, choisie et exposée par Jessica Arngak, une participante au projet, représente un paysage enneigé, vide de présences humaines ; on aperçoit au premier plan quelques pierres. L'image est accompagnée du récit qu'elle en fait : « Cette photo je l'aime tout particulièrement, car elle me rappelle ma famille, mon père, que je n'ai pas connu car il est mort quand j'avais deux ans de la grippe asiatique »[45].

Ces récits sur les photographies contribuent à ouvrir le champ du partage des mémoires dans une perspective transgénérationnelle[46]. Ils permettent aussi de panser des blessures liées, par exemple, à la sédentarisation forcée et s'inscrivent dans les recherches liées au courant de la « postmemory », en libérant la parole pour alléger le poids des souffrances. Mais parfois, sur ce terrain sensible, les larmes viennent, et le souvenir douloureux d'un frère qui s'est suicidé, par exemple, empêche la parole et la poursuite de l'entretien.

### 2.4 Les campements : survivance du nomadisme, résistance à la sédentarisation

L'importance de la thématique des campements, dans le corpus photographique des habitants de Kangiqsujuaq, illustre un mode de vie plébiscité par les Inuit. Les

---

[43] Communication personnelle, 2012, traduction personnelle de l'anglais.

[44] Territoire autonome depuis 1999.

[45] Communication personnelle 2012.

[46] Payne C., «You Hear It in Their Voice: Photographs and Cultural Consolidation among Inuit Youths and Elders », in A. Freund et A. Thomson (dir.), *Image and Memory: Oral History and Photography*, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 97-114 .

habitants parlent de bien-être, de liberté, de régénération lorsqu'ils commentent leurs photographies de campements : « C'est dans la toundra que l'on se sent bien ». En effet, les campements estivaux autour des communautés permettent de renouer avec le mode de vie nomade des aînés pendant les fins de semaine et les vacances[47]. Ces déplacements spatio-temporels apportent ainsi une rupture dans la vie quotidienne qui figure abondamment dans les albums de photographies de famille, où on remarque la reprise de quelques activités constitutives de l'identité inuit : la chasse, la pêche et la cueillette des plantes sauvages sont toujours très pratiquées. En outre, le territoire *nuna*, par sa présence abondante, apparaît comme une source de résilience : « Il s'agit d'un vécu, d'un privilège pour soi et ceux que l'on aime et qui fait monter les larmes aux yeux, tant la beauté et l'histoire des lieux émeuvent »[48]. Les émotions suscitées par les paysages parcourus apparaissent dans les récits des Inuit[49] : Aaju Piita exprime en ces termes toute sa fierté d'appartenir à ce territoire : « Quel privilège ! Notre territoire est loin de tout et s'étend à perte de vue. Cette immensité est splendide. Elle est apaisante, bonne pour le corps. Pour nous, ce territoire est magnifique »[50]. Certaines photographies de famille ont révélé des traumas, mais ceux-ci sont néanmoins relégués dans une orientation que l'on peut associer à une forme de survie : la continuité du territoire de chasse de la famille et le nomadisme qui subsiste par la pratique du campement, les chants et la joie d'un pèlerinage, la satisfaction de voir s'écrouler un bâtiment construit par les Euro-Canadiens et le fait d'être toujours là. Ces récits proposent donc une dynamique positive : la vie consiste à surmonter les difficultés comme un « jeu où l'on gagne » : c'est ainsi que le terme de survie se définit en *inuktitut*.

Cette dynamique correspond d'ailleurs à la pensée inuit qui préfère les complémentarités aux oppositions. Ainsi, alors que le regard occidental aime soulever des oppositions, la pensée inuit met en avant la fluidité entre le monde des vivants et des défunts, entre les humains et les animaux, entre les femmes et les hommes.

Lorsque les jeunes de la communauté ont visité l'exposition au centre de transmission, ils ont choisi leurs photographies préférées, affichant ainsi leur per-

---

[47] Brière A., Laugrand F., « Maisons en communauté et cabanes dans la toundra : appropriation partielle, adaptation et nomadisme chez les Inuits du Nunavik et du Nunavutpp », in *Recherches amérindiennes au Québec* 47, 1, 2017, pp. 35-48.

[48] Therrien M., *Les Inuit*, Les Belles Lettres, Paris 2012.

[49] Joliet F., *Umiujaq. Regards inuits sur le paysage,* Université du Québec à Montréal, Imaginaire Nord, « Isberg », Montréal 2012.

[50] Therrien M., *Printemps inuit, naissance du Nunavut*, Éditions Indigène, Paris 1999, p. 46.

ception d'un territoire ouvert au monde. Métissage, voyage dans le Sud et réussite scolaire transparaissent dans les photographies les plus aimées. Ces jeunes Inuit vivent non pas entre deux mondes séparés, mais dans deux mondes complémentaires, l'un représentant leur culture ancestrale, l'autre la culture occidentale[51].

## 3. Les jeunes face à l'avenir de leur territoire

La jeunesse de la population est une caractéristique démographique importante du Nunavik, où les familles élèvent en moyenne cinq enfants. La question des logements surpeuplés, des naissances précoces chez les jeunes filles révèlent des difficultés sociales. Néanmoins, cette natalité élevée peut aussi être lue comme une source d'espérance et une forme de résistance à leur disparition annoncée depuis les premières rencontres avec les Occidentaux, comme le suggère le roman innu *Kuessipan* de Naomi Fontaine (2011). On y raconte l'amitié de deux jeunes femmes ayant grandi dans une réserve amérindienne. Leurs destins se séparent, car l'une poursuit des études universitaires et devient autrice quand l'autre choisit de rester vivre dans la réserve et de fonder une famille. « La fille au ventre rond » est le nom donné par la narratrice à sa meilleure amie. L'autrice propose à la fin du récit sa lecture de la situation de son amie : faire de nombreux enfants correspond à un acte de résistance face aux politiques d'assimilation qui visent à faire disparaître la langue et la culture innues. Ce texte a inspiré un film éponyme qui montre bien les trajectoires des deux amies[52].

### 3.1 Les jeunes Nunavimmiut face à leur avenir

Sheila Watt-Cloutier, une leader politique originaire de Kuujjuaq, insiste sur le fait que les Inuit sont les premiers observateurs du dérèglement climatique : « Nous, les Inuit sommes les capteurs en temps réel des changements climatiques »[53].

Le projet de recherche international financé par l'ANR InterArctic a pour but de croiser les regards de jeunes Inuit urbains de Nuuk au Groenland et de Kuujjuaq, la capitale administrative du Nunavik. Ce travail en sciences sociales révèle à la fois comment les jeunes de ces deux territoires arctiques peuvent mieux comprendre leur héritage culturel, l'évolution de leur environnement arctique et

---

[51] Collignon B., « Quelle géographie pour le territoire inuit ? », in Pauline Huret (dir.), *Les Inuit de l'Arctique canadien*, CIDEF-AFI, «Francophonie», Québec 2003, p. 207.

[52] Film de Myriam Verreault, 2019.

[53] Watt-Cloutier S., *Le droit au froid*, Écosociété, Montréal 2019.

de leur communauté inuit, mais aussi comment ils peuvent les étudier avec des chercheurs qui, à leur tour, améliorent leurs pratiques de recherche. Les chercheurs impliqués dans ce projet s'inscrivent également dans le mouvement actuel de décolonisation de la recherche qui revendique, dans l'Arctique comme dans le reste du monde, une collaboration équitable avec les autochtones et la prise en compte de leurs connaissances et méthodologies.

En 2023, plusieurs adolescents de l'école Jaanimmarik ont participé à des ateliers centrés sur l'imaginaire du futur, au cours desquels ils ont imaginé leur vie en 2050, en s'écrivant une carte postale à eux-mêmes. Dans cet exercice de projection temporelle, ils ont abordé pour la plupart des préoccupations personnelles concernant la vie de famille, le célibat, l'activité professionnelle. Ces ateliers ont été conçus par des chercheurs de plusieurs disciplines de sciences humaines (anthropologie, histoire, géographie) en collaboration avec les enseignants de lettres et d'histoire.

En ce qui concerne l'avenir de leur communauté, plusieurs thèmes ont émergé lors d'ateliers menés avec l'enseignante de français/histoire, Fabienne Joliet, géographe et moi-même. L'atelier se déroulait en deux temps : une étape de discussion dans la classe de 20 jeunes âgés de 14 à 17 ans afin de recueillir leurs impressions sur le futur et ensuite une partie consacrée à la rédaction. L'analyse des données, à l'issue de ce travail, a montré que les thèmes récurrents portent sur l'urbanisation croissante et sur les menaces sur l'environnement en raison de l'étalement urbain et de la pollution. L'observation du réchauffement climatique se mesure à un moindre enneigement qui perturbe la chasse et provoque un éloignement des campements. Le risque de la perte de la culture et de la langue apparaît comme une préoccupation avec l'augmentation des mobilités venues du Sud du Pays. Pourtant, ces jeunes affirment leur identité inuit par le maintien des campements et la résistance de leur langue. « Notre langue est un diamant car elle est rare. Un diamant à polir »[54], leur explique l'enseignante d'inuktitut.

### 3.2 Les photographies des jeunes du Nunavik illustrent une vision d'un présent ancré dans le passé

L'école Jaanimmarik est dotée d'une classe avec option photographie, à laquelle participent une dizaine de jeunes adolescents dans le cadre d'un projet de recherche basé sur une étude comparée Canada/Groenland[55].

[54] Communication personnelle, novembre 2024.

[55] ANR Inter Arctic 2018-2023.

Lors du lancement de l'atelier de l'année 2023-2024, deux éléments historiques ont été choisis par les jeunes : l'importance du poste de traite de fourrures qui a marqué leur territoire et la vie de leurs ancêtres, et celui des tatouages contemporains, qui apparaissent comme de nouvelles formes d'expression des identités inuit alors que la christianisation avait fait disparaître cette pratique traditionnelle dotée une fonction curative et protectrice : « Nous avions perdu ces tatouages et c'est vraiment bien que cette tradition soit de retour »[56]. La revitalisation des tatouages aujourd'hui s'inscrit dans l'affirmation de sa fierté à être Inuk.

## Conclusion

Ces projets de créativité ordinaire visent à conforter l'estime de soi. Sheila Watt-Cloutier est convaincue du fait qu'ils insufflent une énergie positive : « Il y a dans la créativité artistique une forme de don de vie. Si tu donnes vie à quelque chose chaque jour que ce soit un poème ou une autre forme d'écrit, (…), tu ne peux plus d'ôter la vie »[57]. Les différents récits que je viens de présenter appartiennent à une littérature du réel, de survie ou de retour à la vie aux quatre fonctions essentielles : alerter, témoigner, prouver, réparer[58]. La réparation passe par le contact avec *nuna*, une source de guérison, un lieu de connexion, une terre nourricière, comme le disent des jeunes d'une vingtaine d'années dans le court-métrage *Nunaapivut* (2024)[59] qu'ils ont réalisé.

Même si les projets collectifs présentent certaines limites pour appréhender l'expérience traumatique des vécus individuels, la focalisation sur la connexion au territoire et à la communauté constitue un moyen d'affirmer, pour les jeunes, leur fierté à être inuk et à vivre sur cette terre. En effet, la parole individuelle n'est pas toujours évidente à faire émerger face au regard des autres. Pour les adultes, le thème de la survie s'inscrit dans une optique de réparation comme le montre cette réflexion de John Amagualik, auteur et politicien du Nunavut : « Tous les Blancs ont prédit notre extinction et cela nous a beaucoup affectés mais nous continuons à survivre ! »[60]. D'ailleurs, la conception de la survie (*annaniq* en langue inuit)

[56] Huctin ; Antomarchi ; Joliet, 2022, Traduction de l'anglais par l'auteur.

[57] Watt-Cloutier S., op. cit.

[58] Jablonka I., *Le troisième continent ou la littérature du réel,* Seuil, Paris 2024.

[59] Nunaapivut, « Notre beau territoire » , 2024, court métrage réalisé par des jeunes de 17 à 21 ans ( classe de secondaire 5), Projet OHMI Nunavik.

[60] Therrien M., *Printemps inuit, naissance du Nunavut*, cit.

consiste à surmonter les difficultés, comme l'exprime Taamusi Qumaq, défenseur de sa langue et de sa culture et auteur d'un dictionnaire unilingue : « L'être humain va de l'avant même s'il passe par des événements effrayants et mortels. Il a été touché par ce qui cause des maladies et ce qui peut tuer, mais il a surmonté tous ces événements et il vit tout simplement. C'est l'annaniq »[61].

## Bibliographie

ANTOMARCHI V., « Regards des habitants de Kangiqsujuaq sur leurs albums de photographies de famille (1960-2012) : quelle prise en compte muséographique ? », in *Anthropologie et Sociétés* 38, 3, 2014, pp. 137-154.

BARTHE C., *Camera obscura premiers portraits au daguerréotype 1841-1851*, Musée du quai Branly, Paris 2007.

BRIÈRE A., LAUGRAND F., « Maisons en communauté et cabanes dans la toundra : appropriation partielle, adaptation et nomadisme chez les Inuits du Nunavik et du Nunavutpp », in *Recherches amérindiennes au Québec* 47, 1, 2017, pp. 35-48.

COLLIGNON B., « Quelle géographie pour le territoire inuit ? », in Pauline Huret (dir.), *Les Inuit de l'Arctique canadien*, CIDEF-AFI, « Francophonie », Québec 2003.

DIDI-HUBERMAN G., *Images, malgré tout*, Editions de Minuit, Paris 2003.

ELISAPIE, *Inuktitut*, Longueuil, Akumalik Productions Inc., Québec 2023.

FONTAINE N., *Kuessipan*, Mémoire d'Encrier, Québec 2011.

GRABURN N., STERN P., « Ce qui est bien est beau », in *Terrain*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 32, Paris 1999, pp. 21-36.

GRAF J., *La culture matérielle dans les stratégies de préservation culturelle des sociétés inuit contemporaines*, Thèse de Doctorat, EHESS, Paris 2021.

HIRSCH M., SPITZER L., « The Tile Stove », in *Women's Studies Quarterly* 36, 1-2, 2008, pp. 141-150.

HUCTIN J.M., ANTOMARCHI V., JOLIET F., *Research with youth: heritage, change and future*, The Interarctic collaborative project in Greenland and Nunavik 2018-2020, 2022.

JABLONKA I., *Le troisième continent ou la littérature du réel*, Seuil, Paris 2024.

JOLIET, F., *Umiujaq. Regards inuits sur le paysage,* Université du Québec à Montréal, Imaginaire Nord, « Isberg », Montréal2012.

[61] Qumaq T., *Inuit Uqausillaringit*, Québec, Association Inuksiutiit, Katimajiit, 1991, p. 151.

JOLIET F., CHANTELOUP L., HERRMANN T., « Adolescences et identité en territoire inuit : introspections filmées », in *Espace populations sociétés*, 2020/3-2021/1, http://journals.openedition.org/eps/10986.

KORNELIUSSEN N., *La vallée des fleurs*, La Peuplade, Montréal 2022.

LANGFORD M., *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill-Queen's University Press, Montréal 2021.

LE FUR Y., *D'un regard, l'Autre*, Actes Sud, Arles 2006.

LYNCH L., *L'image de la cité*, Dunod, Paris 1969.

NUNGAK Z., *Contre le colonialisme dopé aux stéroïdes. Le combat des Inuit du Québec pour leurs terres ancestrales*, Boréal, Montréal 2019.

PAYNE C., «You Hear It in Their Voice: Photographs and Cultural Consolidation among Inuit Youths and Elders», in A. Freund et A. Thomson (dir.), *Image and Memory: Oral History and Photography*, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 97-114

PETIT L., PETIT L., « Du portrait de famille ou de la nécessité du verbe », in *L'Ethnographie* 92, 2, 120, 1996, « Famille et photographie », pp. 229-239.

PIETTE A., «Fondements épistémologiques de la photographie », in *Ethnologie française*, 37, 1, 2007, pp. 23-28.

PITSEOLAK P., HARLEY EBER D., *People from Our Side. A Life Story with Photographs and Oral Biography*, Mc Gill-Queen's University, Montréal 1993.

QUVIQ QULAUT G., « Imaging the Arctic. Keynote Address », in King J.C.H et Lidchi H. (dir.), *Imaging the Arctic*, University of Washington Press et Vancouver, UBC Press, Seattle 1998, pp. 19-24.

QUMAQ T., *Inuit Uqausillaringit*, Association Inuksiutiit, Katimajiit, Québec 1991.

SONTAG S., *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois, Paris 2002.

THERRIEN M., *Printemps inuit, naissance du Nunavut*, Éditions Indigène, Paris 1999.

THERRIEN M., *Les Inuit*, Les Belles Lettres, Paris 2012.

TSINHNAHJINNIE H.J., «When Is a Photograph Worth a Thousand Words ? in C. Pinney et N. Peterson (dir.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 40-52.

WATT-CLOUTIER S., *Le droit au froid*, Écosociété, Montréal 2019.

WISE J., *Photographic Memory: Inuit Representation in the Work of Peter Pitseolak*, Mémoire de maîtrise non publié, Histoire des Arts, Concordia University, Montréal 2000.

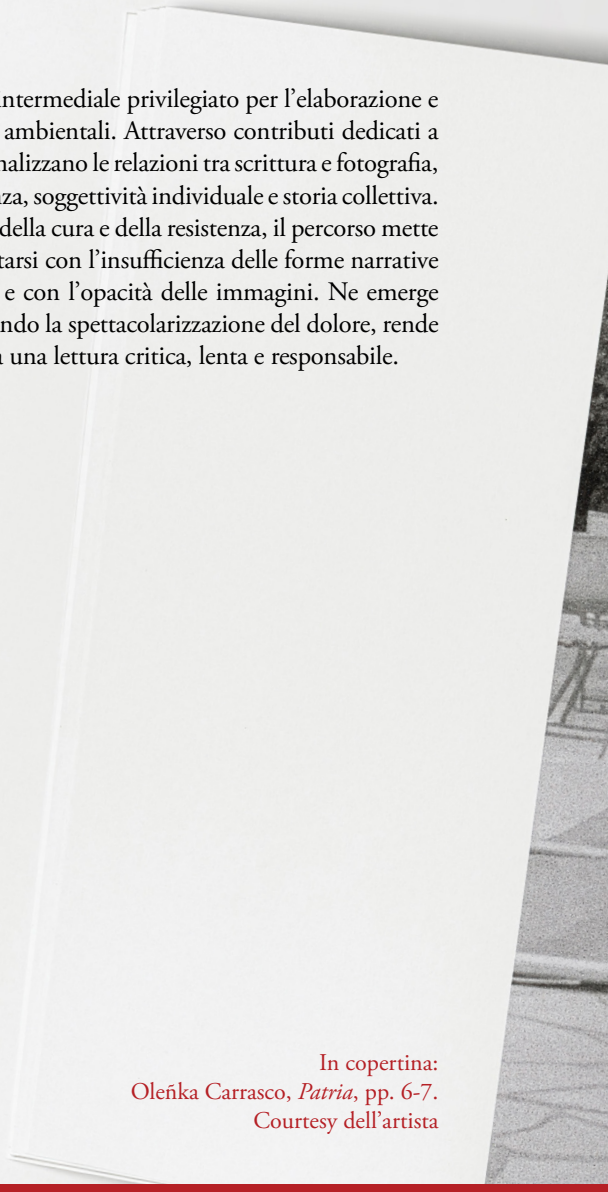
*Collana* ***Visualità***

1. *Storie di visualità*, a cura del Comitato di Gestione del centro interdipartimentale sulla VISualità (E. Bistagnino, E. Bricco, F. Bracco, A. Di Biagio, G. Volpe), 2021; e-ISBN (pdf) 978-88-3618-069-1.
2. *Vicoli e Ruelles: rappresentazioni dello spazio urbano nel fumetto tra Italia e Québec / représentations de l'espace urbain dans la bande desinée entre l'Italie et le Québec / representations of urban space in italian and québécois comics*, a cura di Johanne Desrochers, Anna Giaufret, Ferruccio Giromini, con la collaborazione di Elisa Bricco, Franco Melis, Greg Nowak, Gloria Viale, 2022; ISBN 978-88-3618-119-3, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-120-9.
3. *Storie di visualità 02_2022. La visualità all'intersezione delle discipline umanistiche e tecnologiche*, a cura del Comitato di Gestione del centro interdipartimentale sulla VISualità (E. Bistagnino, E. Bricco, F. Bracco, A. Di Biagio, G. Volpe), 2022; e-ISBN (pdf) 978-88-3618-195-7.
4. *Visuality: a crossroad between humanities and technologies*, a cura di Gualtiero Volpe, 2024; e-ISBN (pdf) 978-88-3618-262-6.
5. *Storie di visualità 03_2025. Tra ricerca e partecipazione*, a cura del Comitato di Gestione del centro interdipartimentale sulla VISualità (E. Bistagnino, E. Bricco, A. Di Biagio, N. Rania, G. Volpe), 2025; e-ISBN (pdf) 978-88-3618-316-6.
6. *Visuality: from research to public engagement*, a cura di Fabrizio Bracco, 2025; e-ISBN (pdf) 978-88-3618-324-1.
7. *Storie di visualità 04_2025. Pratiche intermediali*, a cura del Comitato di Gestione del centro interdipartimentale sulla VISualità (E. Bistagnino, E. Bricco, A. Di Biagio, N. Rania, G. Volpe), 2026; e-ISBN (pdf) 978-88-3618-348-7.
8. *Fototesto: trauma e soggettività collettive*, a cura di Elisa Bricco, Marie Gaboriaud, 2026; ISBN 978-88-3618-368-5, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-369-2.

**Elisa Bricco** è docente di Letteratura francese all'Università di Genova. Nel 2021 ha curato il volume collettivo *Raccontare con la fotografia* (GUP) e nel 2025 ha pubblicato *Poétique du miniphototexte* (Brill). Dirige la rivista scientifica online *Publifarum* e coordina il gruppo di ricerca ARGEC (Atelier de recherches génois sur les écritures contemporaines).

**Marie Gaboriaud** è ricercatrice di Letteratura francese all'Università di Genova. I suoi studi riguardano l'intermedialità, con particolare attenzione ai rapporti tra letteratura, musica e fotografia. In quest'ultimo ambito si occupa dal 2021 di fototesto francese contemporaneo, e ha dedicato vari saggi alle rappresentazioni del paesaggio e alle pratiche editoriali che modellano il dialogo tra testo e immagine.

Il volume indaga il fototesto come dispositivo intermediale privilegiato per l'elaborazione e la rappresentazione dei traumi storici, sociali e ambientali. Attraverso contributi dedicati a contesti geografici e culturali differenti, i saggi analizzano le relazioni tra scrittura e fotografia, memoria e postmemoria, archivio e testimonianza, soggettività individuale e storia collettiva. Articolato nelle tre traiettorie della riparazione, della cura e della resistenza, il percorso mette in evidenza la capacità del fototesto di confrontarsi con l'insufficienza delle forme narrative tradizionali, con la frammentarietà delle fonti e con l'opacità delle immagini. Ne emerge una pratica estetica ed etico-politica che, rifiutando la spettacolarizzazione del dolore, rende visibili le fratture del contemporaneo e sollecita una lettura critica, lenta e responsabile.



In copertina:
Oleńka Carrasco, *Patria*, pp. 6-7.
Courtesy dell'artista

**e-ISBN: 978-88-3618-369-2**