

“rêve à voix haute de ce qu'aurait pu, de ce qu'aurait dû être son histoire d'adolescente”³⁵ – condizionata dalla fotografia; al pari dell'immagine, essa esclude nella rappresentazione una riflessione sul suo mezzo, ogni metariflessione. L'operazione mediatica che accompagnerà l'uscita del libro coincide perfettamente con il compiacimento di sé dell'autrice, che nel romanzo coltiva una scrittura dell'abbandono, delle parole senza premeditazione, senza preoccupazioni stilistiche, una scrittura in apparenza semplice, basata sulle figure della ripetizione, vicina alla musicalità della lingua vietnamita. Anche la forza illocutoria dell'enunciazione invita il lettore a trasformarsi dunque in spettatore, a 'leggere' l'immagine. In questa prospettiva, l'oscillazione pronomiale acquista il suo senso: quando “je” osserva “elle” si pone dalla parte del lettore implicito, invitandolo a guardare con lui. Vedremo invece che nella *Vie mode d'emploi*, e finanche in *W ou le souvenir d'enfance*, l'ekfrasis fotografica è un esercizio di incastonamento nell'enunciazione o di fabulazione costruita su dislocazioni narrative compiute in funzione della diegesi. Le figure della ripetizione e dell'accumulazione prevalgono in Marguerite Duras, mentre in Perec, nel *récit* autobiografico, sono quelle della reticenza, della preterizione a predominare.

L'enunciato-immagine, pur facendo parte del testo, diventa l'elemento assente all'origine della riflessione autobiografica, ma rimasto unicamente nella camera oscura della scrittrice³⁶. Di conseguenza, le ekfrasis fotografiche successive si connotano come presenza e assenza al tempo stesso, evocando il legame indissolubile tra il *cliché* e la morte³⁷. Già nel 1977, anno di pubblicazione dei *Lieux* e del *Camion*³⁸, l'enunciazione si avvale di una rete metaforica di enunciati (“fixer l'obscurité”, “saisir le négatif”) che configurano il racconto come il negativo di una fotografia³⁹. Da queste citazioni traspare una porosità tra interno ed esterno, tra la massa del vissuto e l'enunciazione, il cui processo ricorda quello dell'impressione della luce sulla lastra. Questo procedimento di scrittura, che contiene indici legati alla vista e alla morte, corrisponde a un immaginario della rappresentazione che si attiva quando fotografia e scrittura rimangono i soli testimoni della storia familiare:

³⁵ Ivi, p. 517.

³⁶ Cfr. D. Meaux, *Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras*, in *Duras, femme du siècle*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2001, pp. 145-159.

³⁷ Cfr. Bertrand Mary, *Photo sur la cheminée, naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993, pp. 168-262.

³⁸ M. Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977; M. Duras, *Le Camion, suivi de « Entretien avec Michelle Porte »*, Paris, Minuit, 1977.

³⁹ Cfr. S. Loignon, *Marguerite Duras*, cit., p. 73.

J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles (*LA*, p. 14).

Nell'*Amant*, infatti, gli enunciati incipienti sono formulati per essere osservati dal narratore e dal lettore. Essi compongono la frase-immagine, *cliché* mai scattato, che ha proprio la funzione di sottrarre ogni autenticazione legittimante alla riproduzione e di ricondurre la scrittura in un'altra direzione. La collezione, reale o immaginaria, di singole riproduzioni fotografiche rappresenta un'organizzazione che la scrittrice ha transemiotizzato attraverso la scrittura, giacché l'affinità tra l'album e il libro è implicita nella forma del primo.

Il discorso si apre con una sottrazione all'immagine dal duplice significato: *in primis* in quanto la scrittura l'ha sostituita, e poi come negazione del progetto del figlio a favore di quello della madre, motivato nel peritesto – le interviste, le ricostruzioni autobiografiche – come un'urgenza insopprimibile. E la locandina pubblicitaria, cui accennavamo prima, conferma il ruolo che la fotografia mancata esercita sull'enunciazione. Quella riproduzione immaginaria viene guardata dalla scrittrice come se fosse uno specchio e funge nell'*Amant* da sottotesto di riferimento; quanto al volto dell'adolescente come riflesso del viso segnato della scrittrice, è attraverso di esso che l'autrice avoca a sé un circuito assolutamente autoreferenziale: sguardo, riflesso e autobiografia. L'immagine nel suo complesso è una metafora del lavoro della scrittura nel suo andirivieni tra passato e presente alla ricerca di quella riproduzione mai esistita, evocata solo dalla parola. Ma questa scrittura poggia su ekfrasis vere e proprie e non avrebbe ragione di esistere senza di esse. L'insistenza sulla fotografia immaginaria rende impossibile la verifica della testimonianza obiettiva sul passato, come sostiene Aliette Armel⁴⁰, giustifica la sostituzione autoriale e pone le testualizzazioni nella prospettiva dell'osservazione e della ricostruzione dello spazio tra i due volti.

La rivelazione di sé come essere desiderabile si compie a partire dalla relazione tra scrittura e spazio, nel rapporto che la scrittrice intrattiene con i luoghi. Il libro fotografico *Les Lieux de Marguerite Duras*, dopo avere indugiato sulla casa-rifugio di Neauphle-le-Château, sulle risaie, sulle immagini tratte dai film, termina con una serie di ritratti della scrittrice, come se

⁴⁰ Cfr. A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, cit., p. 18.

il viso fosse l'ultimo luogo, quello definitivo: "Le visage défait dans les œuvres à modalité autobiographique est tout autant la quête d'une impossible image au miroir, que la quête d'un lieu pour l'émergence de cette déformation"⁴¹.

È infatti il volto sfigurato dell'*incipit* dell'*Amant*, solcato dalle rughe, a richiamare per opposizione l'immagine della giovane, la foto mai scattata. Un'immagine dotata di un passato, "Déjà sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant" (*L'A*, p. 50), e di una durata, "L'image dure pendant toute la traversée du fleuve" (*L'A*, p. 11). All'inizio la sua osservazione avviene dall'esterno (*L'A*, pp. 9-18), senza seguire il procedimento rievocativo delle fotografie familiari che verranno testualizzate in seguito. Gli elementi costitutivi della fotografia sono significativi in quanto provocano associazioni di idee⁴². L'immagine della traversata del Mekong indica superiorità, miseria, desiderio ed arroganza. Il *topos* dell'incontro amoroso è reso originale dalla sua connotazione *en creux*; l'immagine ha una funzione fantasmatica, narrativa e naturalmente autobiografica, proprio perché fa parte di quell'album⁴³.

Immaginiamo la struttura dell'*Amant* come un grande ponte, metafora di un asse temporale, che poggia saldamente su due colonne portanti, costituite di immagini. La prima è introdotta sin dall'*incipit* - "Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé" (*L'A*, p. 9) - a conferma che non si scrive "une autobiographie plus encore qu'un roman, qu'animé par une image qui manque ou qui marque, par sa présence fascinante, un manque. Une image perdue, l'image d'une perte..."⁴⁴. L'immagine assoluta che apre il racconto ed è ripresa nell'*explicit* è il dispositivo che scatena la narrazione, che giustifica la parola da cui mutua il ricorso alla contiguità e lo stile paratattico, composto di brevi enunciati. L'intero romanzo è costruito su questo principio, a partire dall'inizio, che chiarisce i legami familiari e la ragione delle sofferenze.

La scrittura si carica di significato proprio in quanto è lo strumento in grado di rappresentare quest'immagine, questa Ur-immagine, in quanto da

⁴¹ M. Duras, M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, cit. e S. Loignon, *Marguerite Duras*, cit., p. 39.

⁴² Cfr. Roland Barthes, *Le Message photographique*, in *Textes*, 1961, in *Œuvres Complètes*, Tome 1, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993, pp. 938-950.

⁴³ Sull'importanza della fotografia nell'*Amant*, cfr. Dominique Denes, *Étude sur "L'Amant"*, Paris, Ellipses, 1997, pp. 42-50.

⁴⁴ Cfr. Serge Gaubert, *Le jeu de la carte*, in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, a cura di D. Meaux e J.-B. Vray, cit., p. 38.

essa derivano tutte le altre e, di conseguenza, anche tutte le parole⁴⁵. Il rimando alla fotografia, nella sua accezione etimologica di scrittura della luce, rende intelligibile l'implicito mai raccontato, l'invisibile e l'inammissibile. La sua particolarità è che annuncia e presenta il personaggio principale, autobiografico, dunque l'autrice-narratrice, in un momento importante di transizione verso l'adolescenza, rappresentato dalla traversata del fiume Mekong sul battello. La sua valenza, al contrario delle istantanee che rimandano solitamente alla dimensione temporale del vissuto, è premonitrice, narrativamente prolettica. La traversata viene narrata come un avvenimento iniziatico per Marguerite, e il suo volto porta le tracce di ciò che avverrà in seguito. Numerose le indicazioni della costruzione degli enunciati che vengono mostrate nella struttura a vista della narrazione, caratterizzata da frasi modali che sottolineano il processo del ricordo e la sua elaborazione: "Ce jour-ci je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte" (*L'A*, p. 19) e rinviano al *topos* della camera oscura in cui si elaborano i ricordi dello scrittore. L'enunciazione della foto immaginaria è giocata sulle figure della ripetizione, l'anafora del pronome "je", e molte altre ripetizioni incantatorie. La narrazione *in medias res*, rivolta direttamente all'interlocutore ("Que je vous dise encore ...", *L'A*, p. 11), mette in rilievo la funzione fatica nel linguaggio utilizzato.

Una serie di richiami scandiscono il testo e riportano la scrittura sull'asse della contiguità rispetto a questa riproduzione, ai suoi contenuti. La ripetizione "quinze" ci pare soprattutto simbolica di questo ritorno continuo all'immagine, nella sua evocazione del passaggio all'adolescenza:

"... à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire ..." (*L'A*, p. 15);

"Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve" (*L'A*, p. 16);

"Sur le bac regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi" (*L'A*, p. 24);

"Quinze ans et demi. Le corps est mince ..." (*L'A*, p. 29);

"Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec" (*L'A*, p. 108).

L'immagine viene fissata come un fotogramma, la sua durata viene esplicitata: "L'image dure pendant toute la traversée du fleuve" (*L'A*, p. 11), così come la sua importanza che non è percepita nell'istante, ma, come spesso accade nella fotografia, viene narrata attraverso il suo riconoscimento a posteriori. L'intreccio sottile tra scrittura e immagine è un tratto peculiare

⁴⁵ Cfr. S. Loignon, *Marguerite Duras*, cit., pp. 36-40.

dello stile durassiano e configura un'intensificazione graduale di senso, una climax che muove emozioni che cristallizzano la riproduzione. La frase-immagine viene inframmezzata da sequenze narrative che amplificano l'effetto di ripresa (*L'A*, pp. 16-24). La ripetizione cataforica di "quinze ans et demi" a grande distanza (*L'A*, p. 108) ha la funzione di trattenere sempre la narrazione all'interno di quel nucleo figurativo.

L'enunciazione si connota per l'ambiguità dei suoi contenuti: è un'immagine e non una fotografia, vi è raffigurata una bambina che è già una donna, è giorno ma indossa vestiti da sera e, non ultima, l'oscillazione pronomiale tra narratore e personaggio:

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer (*L'A*, p. 16).

Alla riproduzione inesistente della protagonista si giustappone quella del figlio della narratrice, la cui ekfrasis è introdotta con una prolessi che poggia sull'asse della contiguità stabilita dagli indici. La scrittura ricompone la distanza temporale e geografica senza fessurazioni, evitando volutamente ogni interruzione:

J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. Il est en Californie avec ses amis [...] Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l'air de se moquer. Il se veut donner une image déjetée de jeune vagabond. Il se plaît ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégainée de jeune maigre. C'est cette photographie qui est au plus près celle qui n'a pas été faite de la jeune fille du bac (*L'A*, pp. 20-1).

Il miscuglio di inadeguatezza fisica, di ironia ed arroganza fanno sì che sia questa la riproduzione che più si avvicina alla foto mai scattata dell'adolescente che attraversa il Mekong. Sono infatti numerosi nel testo i riferimenti alla fisicità essenziale, all'esile gracilità della protagonista: "Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge" (*L'A*, p. 29) accettata solo quando diviene la ragione essenziale della passione erotica dell'amante cinese, ulteriore elemento legato al riflesso.

Malgrado le interruzioni tipografiche, la narrazione prosegue senza soluzione di continuità e per contiguità attraverso la descrizione dei vestiti dell'adolescente: il cappello rosa è il connettore che segna il cambio di *focus* che si concentra sulla madre della protagonista. L'enunciazione è frammen-

taria, interrotta da ricordi; l'immagine assente si compone lentamente, passa dall'oggetto alla persona: "Celle qui a acheté le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère" (*L'A*, p. 21).

L'ekfrasis della fotografia di Hanoi viene inframmezzata alla frase-immagine che ne condiziona la scelta, ma gli schemi enunciativi sono tradizionali, ben delimitati dall'io narrante grazie a un sapiente dosaggio delle modalità epistemiche ("Je reconnais ... je retrouve ...", *L'A*, p. 21). Alla dilatazione temporale della frase-immagine ("L'image dure pendant toute la traversée du fleuve", *L'A*, p. 11) si contrappone la rapidità dello scatto fotografico, un ritratto di famiglia che, lungi dal celebrarne o almeno affermarne l'identità, è un dispositivo narrativo che ha la funzione di descrivere le patologiche condizioni mentali della donna⁴⁶: "Ma mère est au centre de l'image" (*L'A*, p. 21).

L'enunciazione procede per sottrazione e negazione ("Je reconnais comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas ...", *L'A*, p. 21) e si incardina nel passato ("J'ai quatre ans", *L'A*, p. 21). Le scelte vengono esplicitate attraverso l'esclusivo punto di vista del narratore: "Je la reconnais mieux là que sur des photos plus récentes" (*L'A*, p. 21). Gli enunciati si focalizzano interamente attorno al polo madre-figlia e gli indicatori sintattici - "je reconnais", "je sais", "je retrouve" - che accompagnano l'ekfrasis, rimandano alla lettura a posteriori, funzionale alla scrittura, per cui la foto assume le caratteristiche precipue del riconoscimento, quasi un'agnizione, ma unicamente per la voce che osserva e che enuncia grazie ad un'operazione di stampo cognitivo: "désordre", "découragement", "sommolence", "exténué", "elle s'ennuie" (*L'A*, p. 21) sono le posizioni mentali che il narratore riconosce nel *chiché* della madre, conferendo dunque una funzione altamente indiziaria all'immagine.

Lo stacco rispetto alla rappresentazione di Marie Legrand si avverte nell'avversativa che introduce l'abbigliamento dei figli, un altro sintomo rivelatore delle sue condizioni mentali: "Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous, ses enfants, comme des malheureux ..." (*L'A*, p. 21). Lo stato mentale della madre si rivela dunque anche attraverso la condizione dei figli, proletticamente interpretata come una mancanza: "... à l'âge que nous avons sur la photo, nous connaissions les signes avant-coureurs ..." (*L'A*, p. 22). L'immagine familiare rivela nella sua discorsivizzazione il segno dell'abban-

⁴⁶ Su Marie Legrand, la madre di Marguerite Duras, rimandiamo alle pagine della scrittrice in *Mothers* (Marguerite Duras, cit., pp. 99-101).

dono: ciò che abitualmente viene compiuto per fissare le coordinate dell'identità del gruppo familiare diviene l'indice della distanza, vissuto nel passato dello scatto e descritto nel presente della scrittura come un abbandono senza ragione, incomprensibile: "Ce que j'ignorerais toujours c'est le genre de faits concrets qui la faisaient chaque jour nous quitter de la sorte" (*L'A*, p. 22). L'abbigliamento sciatto dei figli fa da contrappunto a quello sgargiante, kitsch della ragazza che attraversa il fiume col cappello rosa e le scarpe di lamé col tacco a spillo.

È il cappello ancora a segnare la transizione dalla madre alla figlia, la cui storia è ferma all'immagine della traversata, ed il lettore viene chiamato per una visione col narratore, per osservare: "Sur le bac, regardez-moi..." (*L'A*, p. 24). Il valore performativo dell'enunciato mette in rilievo la scena, che funge da filo conduttore della prima parte del discorso: "Le souvenir cherche la médiation photographique, comme un témoignage obsédé"⁴⁷.

Gli elementi della luce vengono citati a sostegno dell'importanza del dispositivo fotografico: "la lumière limoneuse du fleuve", "Le chapeau rose colore toute la scène" e "La petite au chapeau de feutre est seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. C'est la seule couleur" (*L'A*, pp. 29-30). Le oscillazioni della deissi pronomiale da "elle" a "je" corrispondono al cambiamento del focus dell'immagine da autoreferenziale, "Je vois bien que tout est là..." (*L'A*, p. 29), "je reconnais..." (*L'A*, p. 21) a proposito della foto di Hanoi, ad extradiegetico: "La petite au chapeau de feutre..." (*L'A*, p. 29), in cui "elle" è il segno della modalità rappresentativa del riflesso. Lo spostamento del punto di vista indica l'immagine che si allontana ("...l'image se serait détachée", *L'A*, p. 16, "...elle a été omise...", *L'A*, p. 17) e viene messa a distanza dal ricordo. L'insistenza sulla posizione dell'io rispetto alla memoria è continuamente ripetuta, grazie ai verbi soggettivi che implicano giudizi personali nelle complete, complete che spesso fungono da proposizioni principali: "Que toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite" (*L'A*, p. 57). A differenza dei cronotopi del *Barrage* – il fonografo ed il cinema – che servono a fissare intersezioni spazio-temporali riconoscibili, a partire dalle quali il presente dell'enunciazione viene percepito come uno straniamento disforico, nell'*Amant* l'ekfrasis consente di seguire i movimenti della coscienza del narratore e di cogliere, attraverso l'introyezione degli avvenimenti, l'avventura individuale e le contingenze storiche sullo sfondo delle quali si dipana il ricordo.

⁴⁷ Cfr. P. Saint-Amand, *La photographie de famille dans "L'Amant"*, in *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, cit., p. 228.

Il ritratto di famiglia, scattato nel cortile della casa di Hanoi, serve ad introdurre i vari personaggi della narrazione. Connotata come "La photo du désespoir" (*L'A*, p. 41) essa si caratterizza per l'assenza del padre, che morirà poco dopo. L'annuncio della morte del marito, come quello del nonno materno della narratrice, sarà costruito come un'immagine attorno al campo semantico del vedere e del guardare (*L'A*, p. 42); la visione anticipa la notizia della scomparsa⁴⁸ e diviene l'indizio che consente una profezia retrospettiva che collega gli enunciati figurativi a quelli di morte.

Il discorso si snoda dall'inizio alla fine attraverso i *chiché*, come un album di famiglia interiore, immaginario, che l'enunciato sfoglia, cercando di comprendere anche le riproduzioni peggiori, quelle mosse e quelle rimosse, quelle che solitamente vengono eliminate. Sembra addirittura costituito essenzialmente da immagini inesistenti o da riproduzioni sfuocate, inconfessabili, che l'occhio del narratore osserva, su cui lo sguardo si sofferma, trasformato dalla scrittura che sola potrà rendere leggibile il significato di quelle fotografie, immagini di una parentela intollerabile, di rapporti di forza insostenibili:

La beauté de ce texte consiste en grande partie dans sa capacité à saisir des instants du passé que l'écriture rend éternels et investit de signification, à peu près comme lorsqu'on capture un instant du vécu en prenant une photo⁴⁹.

Nell'*Amant*, la storia assunta dal narratore come autobiografica diviene, grazie all'espedito della fotografia, uno specchio in cui si riflette la sua immagine, dal momento che gli altri protagonisti sono morti.

L'album di fotografie rende preziosi i ricordi familiari, li consacra, e quest'effetto è legato allo statuto indicale dell'immagine, traccia fisica e chimica della persona⁵⁰; le foto di famiglia, tuttavia, non servono a creare immagini che si sostituiscono a ricordi, bensì a favorire la cancellazione di alcune reminiscenze a favore di altre⁵¹. Nell'*Amant* la fotografia di famiglia è connotata negativamente: ciò che socialmente viene riconosciuto come un

⁴⁸ Sull'importanza della morte nell'*Amant*, cfr. Alain Goulet, *La mort dans L'Amant*, in *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, cit., pp. 25-46.

⁴⁹ Cfr. Eva Ahlstedt, "Le cycle du barrage" dans *l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg, Acta Universitatis gothoburgensis, 2003, pp. 178-179.

⁵⁰ Cfr. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1980; Bruxelles, Labor, 1983, pp. 56-108.

⁵¹ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, Archimbaud, 1996, pp. 89-106.

gesto di unione, di consacrazione di gruppo, nella narrazione viene denunciato come un'unità impossibile, testualizzato come mistificazione. La fotografia porta il segno delle fratture: la narratrice le vede e le enuncia attraverso il proprio sguardo⁵². In tal senso la scrittura durassiana è iconoclasta, si serve della fotografia per mandare in frantumi l'ideale di coesione familiare ed anche di trasparenza referenziale dello scatto. L'album immaginario che Duras ricomponne attraverso la sua visione sottolinea le contraddizioni, le crepe emotive, la crudeltà del fratello e la follia della madre, rivela le rotture insite nelle immagini. Si tratta di mettere insieme dei *photo-biographèmes*, cioè piccole unità di fotografia e biografia, capaci di rendere conto di un dettaglio, di un minimo atteggiamento che conducono a un *infra-savoir*, un insieme di oggetti e di indicazioni parziali che la scrittura riesce a far emergere, per cogliere quella verità della persona che altrimenti verrebbe cancellata dalla morte⁵³. La scrittura scava nelle tensioni, nel dolore⁵⁴, trasforma attraverso lo sguardo della narratrice la storia in romanzo familiare, trova una ragione di esistere nelle pieghe della fotografia, nel legame di quest'ultima con la morte, con il lutto: la riproduzione diviene il segno della sepoltura del testo⁵⁵.

Ogni fotografia evoca delle associazioni di immagini sul momento che precede e su quello che segue lo scatto. Questo fa del *cliché* un'arte della durata e dello spazio, un'istantanea che interrompe artificialmente un fluire e che dunque interpella lo spettatore, chiamato a ricostruirne il passato e il futuro. In questo caso le immagini costituiscono un dispositivo narrativo, obbediscono alla loro funzione più comune nella loro declinazione letteraria nelle opere di Marguerite Duras, come in quelle di Georges Perec e di Patrick Modiano.

Con l'enunciato-immagine e le ekfrasis, Marguerite Duras non solo compie un rovesciamento per quanto attiene l'irrefutabilità della prova storica, ma attraverso l'immagine riflessa esegue un movimento di riduzione della profondità narrativa. Laddove il *Barrage* presenta cronotipi

⁵² Cfr. P. Saint-Amand, *La photographie de famille dans "L'Amant"*, in *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, cit., p. 229.

⁵³ Il termine *biographème* appare per la prima volta sotto la penna di Roland Barthes nella prefazione di *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971; Michel Bouvard analizza i *photo-biographèmes* nell'articolo *Photo-biographèmes*, in *La Recherche photographique*, n° 12, giugno 1992, "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", pp. 7-11.

⁵⁴ Per una lettura sistematica del dolore nell'opera della scrittrice, cfr. Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, Éditions Universelles, 1989.

⁵⁵ Cfr. Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, pp. 162-163.

come il fonografo ed il cinema, che sono le spie di una più complessa struttura narrativa, profondamente radicata nella storia, nell'*Amant* la fotografia viene rappresentata come uno specchio, che rimanda l'immagine circoscritta all'enunciatore ed ai suoi ricordi. È questa sicuramente una delle tecniche narrative, legate al genere autobiografico e alla frammentazione dell'enunciazione, che hanno contribuito al successo del libro. Non si tratta di formulare un giudizio estetico, ma di rendere conto di questa riscrittura in termini di restringimento dei piani prospettici, della modalità autoreferenziale come specchio narcisistico che rimanda a se stesso. Il ricorso alla fotografia è funzionale in quanto traduce il dato sensibile nella sua immediatezza.

Tutto il discorso fa perno sullo sguardo, sulla vista, grazie alle testualizzazioni delle immagini e ad altri procedimenti simili a quello fotografico. Oltre alla frase-immagine di apertura, che abbiamo già esaminato, vi è un altro episodio, in particolare, che ricorda la capacità della vista di andare al di là delle connotazioni affettive, alle deformazioni legate alla consuetudine, e di comporre immagini irreali che appaiono obiettive, finché non interviene un elemento ad interrompere l'illusione. Con questo procedimento il volto della madre e quello della folle di Vinhlong – un altro nucleo tematico ricorrente nell'opera della scrittrice – si sovrappongono allo sguardo del narratore, e concorrono a creare un altro enunciato rappresentativo la cui forza perlocutoria è rafforzata dall'accostamento ossimorico tra "folle" e "raison":

J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout [...] Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère [...] j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se proposait pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de crier. J'ai crié. Un cri faible, un appel à l'aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait mortellement toute la scène. Ma mère s'est retournée (*L'A*, pp. 105-6).

Una parte del discorso è dedicata all'ekfrasis delle fotografie vere e proprie, scattate ad intervalli regolari per rispondere ad un irrimediabile bisogno della madre di confrontare le immagini con il loro modello, un ulteriore elemento che configura il *cliché* come riflesso:

De temps en temps ma mère décrète : demain on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde

les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit (*L'A*, p. 115).

L'enunciato ha la forza di un ordine, della necessità pianificata, che prevale sulla questione economica. In questo caso non vi è una testualizzazione dei cliché, ma la descrizione della modalità di fruizione delle immagini: lo sguardo solipsistico non viene assunto da nessuno, come traspare dall'uso del pronome impersonale. I membri della famiglia si osservano esclusivamente attraverso l'immagine fotografica, notazione che riconduce anch'essa il discorso ad un procedimento di rispecchiamento. La precisazione sul luogo in cui i *clichés* vengono riposti ("Une fois regardées, les photos sont rangées avec le linge dans les armoires", *L'A*, p. 115) è significativa della loro scarsa funzionalità. La fotografia diviene così lo strumento obiettivo, privo di connotazioni affettive, che serve a rendere altro il suo soggetto per poterlo esaminare dal di fuori, come uno specchio in grado di riflettere un'immagine neutrale. Considerata esclusivamente nella prospettiva dell'esame comparativo, l'immagine diviene una pratica solitaria, ossessiva: "Elle compare les photos entre elles, elle parle de la croissance de chacun. Personne ne lui répond [...] Ma mère ne fait photographier que ses enfants" (*L'A*, pp. 115-6); ed anche atopica, a sottolineare la provvisorietà e l'estraneità della condizione di coloni: "Elle ne faisait jamais de photos de lieux, de paysages, rien que de nous, ses enfants, et la plupart du temps elle nous groupait pour que la photo coûte moins cher" (*L'A*, p. 116).

La funzione autoreferenziale dell'immagine che si esaurisce nello sguardo familiare, acquista in seguito una funzione sostitutiva della persona: "Alors il ne reste à ma mère que les photographies à montrer, alors ma mère les montre, logiquement, raisonnablement, elle montre à ses cousines germaines les enfants qu'elle a" (*L'A*, p. 117). Le immagini di famiglia riempiono, mistificandola, la loro funzione rappresentativa dell'integrazione del gruppo, configurandosi come l'unico punto di convergenza fittizio di una famiglia diffratta, sparpagliata e disunita. La narrazione di altri episodi della vita familiare conferma il ruolo della fotografia come negativo della realtà (*L'A*, p. 98).

Poche le evocazioni di ricordi: la madre onnipresente controlla la memoria e le ricorrenze, le sopprime, le dirige, è lei a decidere quando si deve andare dal fotografo. Si tratta di immagini antropocentriche, prive di esotismo, *clichés* scattati per mettere a distanza, per allontanare, per guardare con obiettività ciò che altrimenti scomparirebbe, sommerso da complesse relazioni interpersonali. Nell'*Amant* l'immagine passa per il medium della scrittura capace di modificarla nelle sue condizioni, creando un ritmo

narrativo composto di continuità e discontinuità, che ricorda da vicino l'azione di sfogliare un album fotografico, passando da una foto all'altra, ma al contempo ne rivela la profonda mistificazione.

Mentre il *Barrage* si conclude con la morte della madre, in coincidenza con il definitivo abbandono della concessione, nell'*Amant* quest'episodio è narrato attraverso l'ekfrasis di un'immagine che ne evoca proletticamente la fine. Ritorna qui un tema costante della nostra indagine, cioè il rapporto tra morte e fotografia – l'immagine come ritorno del morto secondo Roland Barthes e l'irruzione della contingenza nel *cliché* individuata da Walter Benjamin⁵⁶ – presente peraltro sia nei romanzi di Perec, sia in quelli di Modiano. Un altro elemento importante, relativo al contesto, viene qui attivato: la testualizzazione è canonica e si apre con la seduta dal fotografo; la scelta materna di farsi fotografare da sola, con i migliori vestiti e i migliori gioielli, viene assimilata dalla narratrice ad un'abitudine locale molto diffusa, quella di farsi ritrarre poco prima di morire quando ancora si conserva il proprio aspetto, affinché le immagini possano essere esposte sull'altare consacrato ai familiari defunti. Il *cliché* che, nella fruizione occidentale, deve frenare la morte, diviene qui ciò che la anticipa⁵⁷. Quest'abitudine riprende la fine analisi di Roland Barthes: il volto di coloro che amiamo ci è per definizione sconosciuto e lo ricordiamo solo a seguito di un'interruzione dovuta ad una partenza o a un mutamento improvviso, una malattia, "plus l'amour est fort, plus le visage adverse est défait, et le souvenir impuissant ; à peine notre attention est fixée, elle est emportée, effeuillée par ce 'vent de la mémoire' qui refuse de nous rendre la totalité d'un visage-objet"⁵⁸. Il passo dell'*Amant* si apre così, senza indicazioni temporali oggettive:

Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s'est fait photographier avec sa

⁵⁶ Cfr. *infra*, I cap., pp. 19-23.

⁵⁷ Nella *Recherche du temps perdu* la nonna del narratore si fa ritrarre da Saint-Loup affinché il nipote conservi un'immagine-ricordo che corrisponda al loro reciproco legame d'affetto. Questo ritratto, come ben si sa peraltro, ha esiti importanti e del tutto inaspettati, cfr. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, 1988, "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 144-145.

⁵⁸ R. Barthes, *Visages et figures* in *Œuvres Complètes, Tome 1, 1942-1965*, cit., pp. 224-232. Il testo è stato originariamente pubblicato dalla rivista *Esprit* (luglio 1953) e parzialmente ripreso in *Mythologies* col titolo "L'acteur d'Harcourt", in cui il viso è associato al cinema.

belle robe rouge sombre et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or et jade, un petit tronçon de jade embouti d'or (*L'A*, p. 118).

Il riferimento a "aussi" viene subito specificato: "Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait" (*L'A*, p. 118). Il paragone tra il gesto della madre e le abitudini locali ha una valenza forte se si pensa al contesto della colonizzazione ed anche all'atteggiamento di superiorità dei coloni francesi, anche dei meno fortunati. Basti rammentare gli episodi dei 'grands repas de Cholen', pagine stupende nella loro crudeltà, quando la famiglia dell'adolescente non rivolge la parola all'amante cinese, ma soddisfa a sue spese una fame lancinante.

La testualizzazione pone l'accento sulla somiglianza tra tutte le foto di morte: per la narratrice, sono uguali e non solo per l'aspetto esteriore. Ciò che diviene singolare è la loro "ressemblance hallucinante" ("Tous les gens photographiés, j'en ai vus beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante", *L'A*, p. 118): le fotografie vengono ritoccate per obbedire ad un canone che attenua i tratti salienti del volto. Sembra un presagio di quell'eternità livellatrice, uniformante, in cui il viso perde la sua singolarità a favore di una generalizzazione superiore. Il *diché* ricopre dunque la funzione di testimonianza esistenziale, è una finestra ritagliata nel tempo, indice di appartenenza familiare. Nell'ekfrasis del ritratto, tuttavia, vengono nominati gli indici di una rassomiglianza intima ed è questa caratteristica a rappresentare il confronto più diretto con la morte. Ecco lo *studium*⁵⁹ che il narratore vede, a posteriori, nella fotografia che descrive:

Sur la photo elle [la madre] est bien coiffée, pas un pli, une image (*L'A*, 118).

Ils [gli indigeni] avaient tous le même air que je reconnaîtrais encore entre tous. Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé (*L'A*, p. 119).

La somiglianza ottenuta attraverso un ritocco serve a prefigurare ed organizzare il rapporto con la morte, mentre l'enunciazione coglie i segni della

⁵⁹ Cfr. R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 50-51.

morte. L'immagine diviene un'evocazione mortuaria, la madre è già un fantasma, 'mummificata' ancor prima di essere cadavere: ecco l'aspetto faticoso della fotografia⁶⁰. In tal senso tutte le immagini testualizzate rivelano il futuro e spiegano la storia familiare. Questa in particolare è stata scattata per la morte, ma la sua ekfrasis la rende eterna: *L'Amant* si conferma un progetto fotobiografico⁶¹, che mette in luce il negativo dell'immagine sottesa. In effetti in questo romanzo Marguerite Duras si avvale della tecnica di scrittura dei *nouveaux-romanciers* quando pongono nell'ordine del racconto una serie di immagini statiche che fissano il vissuto alternandole a immagini dinamiche⁶². In tal modo la fotografia viene descritta, citata, per essere poi 'diminuita', diluita: essa non è infatti considerata come uno strumento valido per affermare la propria identità, la propria personalità, finanche la propria corporeità. La banalità e l'anonimato delle fotografie di famiglia, caratteristica già sottolineata da Roland Barthes nella *Chambre claire*, non hanno funzione identificativa. Nell'*Amant*, la narratrice proclama l'impossibilità di una fotografia che renda veramente conto della presenza fisica e spirituale della madre, così come di quella dell'adolescente mentre attraversa il fiume Mekong. Non rimane che la scrittura, meglio atta ad aderire al reale, a dare ciò che la fotografia non può mai restituirci: la vita stessa.

Nel testo metafotografico "Les Photographies" Marguerite Duras enuncia senza indugi la sorte della fotografia, il cui destino è di scomparire, perduta per sempre nella confusione di un trasloco o consumata dal tempo: "Les photos glissent derrière les tiroirs et elles restent là et, au mieux, on les retrouve au nouveau déménagement. Au bout de cent ans elles se cassent comme du verre"⁶³. Ma c'è dell'altro: seppure nulla resta del corpo e del viso, del sorriso dopo la morte, la foto non serve a ricordare, anzi "la photo aide à l'oubli"⁶⁴ ed il suo effetto non riguarda tanto gli altri quanto se stessi poiché "C'est soi qu'on voit le moins, dans la vie, y compris dans cette fausse perspective du miroir, au regard de l'image composée de soi qu'on

⁶⁰ Secondo André Bazin, "la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre condition", Id., *Ontologie de l'image photographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf, 1985 (ed. or. 1945), p. 14.

⁶¹ Cfr. P. Saint-Amand, *La photographie de famille dans "L'Amant"*, in *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, cit., p. 231.

⁶² Cfr. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, pp. 124-135.

⁶³ M. Duras, *Les Photographies* in *La Vie matérielle, Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987, p. 99.

⁶⁴ Ivi.

veut retenir, la meilleure, celle du visage armé que l'on tente de retrouver quand on pose pour la photo⁶⁵.

Strumento labile, che riduce l'ampio ventaglio di ricordi della memoria, la foto è efficace quando rappresenta colui che si vede di meno, cioè la propria immagine. Nell'*Amant*, l'autrice ha messo in pratica tutto ciò: la scrittura sostituisce il *diché*, è più adatta a restituire il repertorio mnemonico e a farsi specchio di sé.

Il testo si chiude su di un'altra frase-immagine, in cui vedere e guardare hanno un'importante funzione. La narratrice, appoggiata all'impavesata della nave che la porterà in Francia, esce dallo sguardo dell'amante e dall'enunciazione,

Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait encore vers la forme de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'était effacé et puis la terre (*L'A*, p. 136),

nella medesima posizione ("Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve", *L'A*, p. 17) tenuta nell'immagine iniziale, quando veniva rappresentata sul battello che attraversava il fiume. Due fotogrammi mai scattati – diversificati dalla distanziamento pronomiale e temporale – ma impressi nella mente della narratrice, tanto da accompagnarla per tutta la vita.

2.3 Fotografia della memoria

Una menzione a parte merita la fotografia in *Hiroshima mon amour*, soggetto e dialoghi scritti da Marguerite Duras per il regista Alain Resnais⁶⁶. La combinazione del testo scritto con la cinematografia presenta alcune differenze che è bene mettere in rilievo: la scrittura è infatti indispensabile nelle operazioni cinematografiche nella sceneggiatura, mentre la fotografia non necessita del linguaggio. Il cinema inoltre si caratterizza per una dittatura del tempo e della velocità che coinvolge lo spettatore, assoggettato allo scorrere delle immagini.

Il campo semantico della fotografia gioca un ruolo importante in *Hiroshima mon amour*; come sfondo ad un amore senza via d'uscita, relegato

⁶⁵ Ivi, p. 100.

⁶⁶ Il film è del 1959, la pubblicazione della sceneggiatura risale al 1960.

nell'oblio; la scrittura nasce da una memoria priva di ricordi, come sostiene Michel Foucault:

Le discours est entièrement [...] dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est plus qu'une sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à de la mémoire, une mémoire sur de la mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir et ceci indéfiniment⁶⁷.

L'intero testo si iscrive sotto segno dell'immagine, il che non desta sorprese trattandosi di uno scritto destinato a diventare una pellicola. Appare invece inusuale il ricorso esplicito all'immagine fotografica che riscontriamo numerose volte all'interno della sceneggiatura. L'incontro tra l'architetto giapponese e l'attrice francese, che ha appena finito di girare un film e che è alla vigilia del ritorno in Francia, avviene sullo sfondo della tragedia di Hiroshima, al punto che la sceneggiatura prevede come scena iniziale la rappresentazione

des corps mutilés – à hauteur de la tête et des hanches – remuants – en proie soit à l'amour, soit à l'agonie – et recouverts successivement des cendres, des rosées, de la mort atomique – et des sueurs de l'amour accompli. Ce n'est que peu à peu que de ces corps informes, anonymes, sortiront leurs corps à eux (*H*, pp. 9-10).

I corpi bruciati appaiono analoghi ai corpi stretti nell'amore, anzi dai primi fuoriescono i secondi.

La fotografia diviene il mezzo per indicare ciò di cui è impossibile parlare; i protagonisti dicono l'impossibilità di parlare di Hiroshima, la parola su ciò che avvenuto è muta. Di fronte all'indicibilità, l'enunciazione si struttura attorno al senso della vista, che conduce alla necessità di testimoniare, prospettiva assunta dalla protagonista femminile: "Elle lui dit qu'elle a tout vu à HIROSHIMA. On voit ce qu'elle a vu. C'est horrible. Cependant que sa voix à lui, négatrice, taxera les images de mensongères et qu'il répétera, impersonnel, insupportable, qu'elle n'a rien vu à HIROSHIMA" (*H*, Synopsis, p. 10).

Il testo infatti si apre sulla frase "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien" (*H*, p. 22) pronunciata dall'uomo; la frase viene ripetuta e costituisce –

⁶⁷ Michel Foucault, Hélène Cixous, *À propos de Marguerite Duras*, in *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, ottobre 1975, p. 10.

insieme alla risposta della donna "J'ai tout vu. Tout" (H, p. 22) – il *leit-motiv* del testo. Tutto passa così attraverso l'immagine a sostanziare la valenza delle fotografie. Le occorrenze del termine sono infatti numerose, ricorrono sin dall'inizio, nel museo della città dedicato alla bomba: osservate dalla protagonista, costituiscono un'inoppugnabile verità orientata a sbaragliare la linea di difesa del compagno. La fotografia diviene dunque metafora della parola impossibile: ciò che non può essere detto con le parole, viene mostrato sotto forma di immagine, nella sua finitezza, per dire la tragedia. L'attrice si è recata al museo e ha visto la gente guardare le fotografie: i contenuti delle immagini sono testualizzati attraverso lo sguardo dell'attrice che a sua volta osserva il visitatore del museo e l'aneddoti di interi sintagmi conferisce alla frase un potere incantatorio e tragico, un'insistenza che acquista la forza di un'ipnosi:

Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les explications, faute d'autre chose.

Quatre fois au musée à Hiroshima (H, p. 24).

Due sono i contesti in cui viene utilizzato il termine fotografia: il dialogo tra i due protagonisti e le indicazioni sceniche. È tra quest'ultime che le fotografie sono più frequenti: la visuale della piazza della Pace, ad esempio, nasce dall'immagine di un cranio bruciato, ne è la conseguenza ("Puis à partir de la photo d'un crâne brûlé, on découvre la place de la Paix (qui continue ce crâne)", H, p. 25). Oppure, dopo una frase ad effetto pronunciata dalla protagonista ("J'ai toujours pleuré sur le sort d'Hiroshima", H, p. 26), l'indicazione scenica prevede una "*panoramique sur une photo de Hiroshima prise après la bombe, un 'désert nouveau' sans référence aux autres déserts du monde*" (H, p. 26). Le immagini a valenza referenziale, inconfutabili, si intrecciano con le parole della protagonista, ne sostengono l'insopprimibile urgenza. L'immagine è la prova testimoniale che avvalorava ciò che lei ha veduto, configge il suo sguardo in un'immagine straziante, quella degli animali mutilati ("Des chiens ont été photographiés. Pour toujours. Je les ai vus", H, p. 27), cui il giapponese oppone una negazione sorda, opaca ("Tu n'as rien vu. Rien", H, p. 27).

L'istantanea è un elemento importante delle didascalie, delle indicazioni sceniche, svolge una funzione dunque metanarrativa, segna i passaggi da una scena all'altra, e tuttavia è nelle due occorrenze appena citate, quando l'immagine appare all'interno del dialogo, quando cioè viene

sottoposto alla visione dell'attrice che il ricorso alla foto assume una pregnanza particolare. L'elemento centrale della sceneggiatura è il ricordo della protagonista: quello vivido, lucido della tragedia di Hiroshima, che non può e non vuole dimenticare, accanto a quello celato, che non riesce a dimenticare, legato a Nevers, alla sua storia d'amore con un soldato tedesco durante la guerra. Un ricordo collettivo ed uno personale latente, sepolto, rimosso, che emergerà lentamente dalle macerie di Hiroshima. Le fotografie servono ad accompagnare lo sforzo della memoria che tende all'oblio:

Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.

L'ombre « photographiée » sur la pierre d'un disparu d'Hiroshima (H, p. 32).

Il gioco del dialogo si situa nell'alternanza tra Hiroshima e Nevers, si riassume in queste due tragedie. La città giapponese, simbolo di distruzione e di morte, è un palcoscenico ideale per mettere in scena un cantiere della memoria, in cui tutto è finalizzato a non dimenticare ciò che è avvenuto. La coppia viene simbolicamente separata da operai che trasportano una fotografia di morte, di rovine, tratta da un film ("Entre eux passent deux ou quatre ouvriers qui portent une photographie très agrandie qui représente le plan de la mère morte et de l'enfant qui pleure, dans les ruines fumantes d'Hiroshima", H, p. 65).

Nel cantiere della bomba H, in cui il tempo sembra esistere solo in funzione del ricordo, l'immagine fotografica richiama quest'ultimo dal presente dell'enunciazione. Entrambi i protagonisti ripercorrono il proprio passato, lui quello di Hiroshima e lei quello di Nevers e dell'amante tedesco, due storie parallele che sollevano un unico, indimenticabile dramma. La memoria ed i suoi processi sono al centro della sceneggiatura: mentre l'uomo non riesce a parlare di Hiroshima, la donna lo fa attraverso le immagini le cui rapide ekfrasis, ricche di un linguaggio simbolico e poetico intriso di allitterazioni, costituiscono la sola modalità di evocazione di questa tragedia.

Le ekfrasis fotografiche nell'*Amant* compongono un 'museo' dell'ego nel quale il narratore si contempla. L'enunciato-immagine dell'incipit è affascinante perché accosta in un riflesso il volto di Marguerite giovane a quello di Marguerite adulta e configura l'arco temporale della narrazione, mettendo in rilievo la forma esteriore di un corpo amato e ormai totalmente assente.

Abbiamo potuto notare quale ruolo ricopra la testualizzazione fotografica nella composizione del romanzo del 1984 e come sia determinante la funzione del rispecchiamento di sé.

L'avventura fotografica di *Hiroshima mon amour* e dell'*Amant* hanno in comune lo scopo di riportarci al grido puro, all'evidenza di un incontro che forse ha già avuto luogo. Di fronte alla fotografia si esprime un "ecco qual, è questo!" che non ha più bisogno della parola e che spiega anche il tipo di linguaggio utilizzato da Duras nell'*Amant*, con il suo continuo riferimento alla fotografia e al grido da essa provocato⁶⁸. Ed è il grido la sola risposta possibile dinanzi alle immagini di Hiroshima, assolutamente precluse alla parola.

Su tutti questi aspetti del grido, della parola, della fotografia e del cinema, il fotografo Édouard Boubat, intervistato da Hervé Guibert, afferma:

D'après Marguerite Duras et son court métrage *Les Mains négatives*, on peut dire qu'un des premiers photographes a été cet homme qui, il y a trente mille ans, mettait sa main sur des parpis. Nous utilisons maintenant des appareils ultra-sophistiqués, mais chacun pousse son cri contre cette solitude, contre cette mort. Pour la photo ou pour un texte, c'est un cri plus silencieux. Nous sommes toujours en état de manque, mais je pense que pour l'artiste, pour celui qui travaille, cet état n'est pas négatif, c'est lui qui nous fait aller, qui nous creuse, e qui nous ouvre, nous force et nous oblige à des rencontres⁶⁹.

⁶⁸ Cfr. l'articolo di Louisa Taouk a proposito di Roland Barthes e la fotografia, *La signification photographique*, in *La Recherche photographique*, n° 12, giugno 1992, p. 32.

⁶⁹ Hervé Guibert, *Entretien avec Édouard Boubat. Un cri plus silencieux*, in *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 199.

3

"A CAMÉRA, PLEASE...": GEORGES PEREC

Le temps qui passe (mon Histoire) dépose des résidus qui s'empilent: des photos, des dessins, des corps de stylos-feutre depuis longtemps desséchés, des chemises, des verres perdus et des verres consignés, des emballages de cigares, des boîtes, des gommes, des cartes postales, des livres, de la poussière et des bibelots: c'est ce que j'appelle ma fortune.
Georges Perec, *Petite pensée placide n° 2, Espèces d'espaces*, 1974.

Georges Perec non fu fotografo. Nella primavera del 1979, durante la traversata in piroscampo da Le Havre a New York, scatta una cinquantina di foto polaroid destinate ad accompagnare i suoi appunti sul desolato paesaggio oceanico¹. Dalla biografia risulta che molti anni prima, nel 1952, suo zio Léon Peretz, quando lo aveva ospitato a casa sua, vicino ad Haïfa per due mesi, gli aveva regalato una macchina fotografica, a seguito di un qui pro quo vero e proprio². Sulla vicenda, David Bellos riporta un aneddoto divertente: "Son oncle Léon lui avait en effet demandé en anglais quel

¹ Non ci è stato possibile prendere personalmente visione di quelle fotografie e riportiamo qui il giudizio di Christian Delage e Vincent Guigueno: "Les photos prises par Georges Perec lui-même [...] montrent une volonté de fragmentation de l'espace, en le raréfiant de toute présence humaine, en évitant le cadrage trop convenu d'objets saisis dans leur entier" (Ch. Delage, V. Guigueno, "Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer", *Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin*, in *Études photographiques*, n° 3, nov. 1997, p. 132) e quello di Hans Hartje e Jacques Neefs: "Photos de brume, d'espace vacant, où l'on ne voit souvent qu'une étrave, un sillage, un angle du bateau, une trace fixée" (J. Neefs, H. Hartje, *Georges Perec Images*, Paris, Seuil, 1993, p. 15). Lo scrittore progettava di utilizzare le polaroid in un libro in collaborazione con il pittore Jacques Poli. Le fotografie dovevano essere organizzate attorno ad una lista di tredici parole corrispondenti ad altrettanti *ancrages* nello spazio.

² Paulette Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, a cura di P. Perec, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 33.