

MARGARETH AMATULLI

## LA TRASPARENZA DEL VELO

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

### Le foto che non parlano

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Je voulais d'abord écrire sur ces photos, sur les photos simplement. Et j'espérais vaguement que la découverte après tout ce temps de beaucoup d'entre elles me rappellerait quelque chose de mon enfance, des visages, des moments, une perception oubliée d'eux ou de moi avec eux. Rien. Aucune résurgence de ces neuf années.

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

Ma si tratta davvero di un fallimento?

La foto che parla

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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