

OLTREOCEANO

24 ICONOTEXTS. WORDS AND IMAGES
— IN MIGRANT LITERATURE

ICONOTEXTES. MOTS ET IMAGES
DANS LA LITTÉRATURE MIGRANTE

ICONOTEXTOS. PALABRAS E IMÁGENES
EN LA LITERATURA MIGRANTE



[LINEA edizioni]

OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

Journal rated Class A for the 10/ANGL-01 (ex 10/I1); 10/Fran-01 (ex 10/H1); 10/SPAN-01 (ex 10/L1) areas by ANVUR (Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Academic Institutions).

Recipient of the literary prize "La letteratura delle Radici" in 2023 (category: literary journals), awarded by the Italian in Italy ETS Association (www.italianinitaly.org).

Oltreoceano, rivista del CILM (Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti), pubblica saggi in francese, inglese, italiano e spagnolo relativi alla produzione letteraria, linguistica e culturale di soggetti migranti nelle Americhe.

Oltreoceano is the journal of CILM (International Research Center on Migrant Literatures). It publishes essays in English, French, Italian and Spanish on the literary, linguistic and cultural production of subjects migrating to the Americas.

Oltreoceano, revue du CILM (Centre International de recherche sur les Littératures Migrantes), publie des essais en anglais, espagnol, français et italien sur la production littéraire, linguistique et culturelle des migrants dans les Amériques.

Oltreoceano, revista del CILM (Centro Internacional de investigación sobre las Literaturas Migrantes), publica ensayos en español, francés, inglés e italiano relacionados con la producción literaria, lingüística y cultural de los migrantes en las Américas.

OLTREOCEANO

FOUNDER AND HONORARY MEMBER

Silvana Serafin (Università di Udine)

EDITOR-IN-CHIEF

Alessandra Ferraro (Università di Udine)

DEPUTY EDITOR

Rocío Luque (Università di Trieste)

ASSOCIATE EDITORS

Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari Venezia), Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia), Rocío Luque (Università di Trieste), Emilia Perassi (Università di Torino), Antonella Riem Natale (Università di Udine), Valeria Sperti (Università "Federico II", Napoli), Francesca Todesco (Università di Udine)

EDITORIAL BOARD

Andrea D'Urso (Università di Sassari), María del Carmen Domínguez Gutiérrez (Università di Padova), Federica Fragapane (Università di Trieste), Fabio Libasci (Università dell'Insubria), Enrico Mariani (Università Ca' Foscari Venezia), Nicola Paladini (Università "G. d'Annunzio", Chieti-Pescara), Chiara Patrizi (Università di Bologna), Elena Ravera (Università di Udine), Giada Silenzi (Università di Udine), Alessia Vignoli (Uniwersitet Warszawski, Polska)

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), † Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Francesca Cadel (Università di Udine), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Domenico Antonio Cusato (Università di Catania), Águeda Chávez García (Universidad Nacional Autónoma de Honduras), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Petr Křiváček (Masarykova Univerzita, Česká Republika), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Renata Londero (Università di Udine), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio", Chieti-Pescara), José Francisco Medina Montero (Università di Trieste), Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal, Canada), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid, España), Oriana Palusci (Università di Napoli "l'Orientale"), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Sorbonne Université, France), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Carmen M. Rivera Villegas (Universidad de Puerto Rico), Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa), Patricia Rosas Lopategui (University of New Mexico, USA), † Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portugal), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Edwige Tamalet Talbayev (Tulane University, New Orleans, USA)

WEB MANAGERS

OJS: Rocío Luque (Università di Trieste)

OpenEdition: Giada Silenzi (Università di Udine)

Scopus: Nicola Paladini (Università "G. d'Annunzio", Chieti-Pescara)

INTERNATIONAL EXCHANGE

Rocío Luque (Università di Trieste)

EXECUTIVE AND EDITORIAL BOARD

CILM-Centro di ricerca Internazionale Letterature Migranti

Università degli Studi di Udine

Via Palladio 8, 33100 UDINE-ITALIA

<http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>

info: oltreoceano.digr@uniud.it, alessandra.ferraro@uniud.it

Collaboration is subject to the invitation of the Editorial Board.

The publication of the articles undergoes the positive evaluation of two anonymous referees, external to the Editorial committee. In case of conflicting opinions, a third evaluator is consulted.

Articles are available in open-access electronic format on the journal's website and on the open-source platform Open Journal Systems (OJS) at: <https://riviste.lineaeditizioni.it/index.php/oltreoceano>. When cited, it is always necessary to indicate the author and the original source (journal, publisher, URL). Articles may not be used for commercial purposes nor modified or adapted. Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).

Oltreoceano adheres to the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement, based on Elsevier's recommendations and the Committee on Publication Ethics (COPE) Best Practice Guidelines for Journal Editors.

Indexes and databases in which *Oltreoceano* is included: ACNP (Catalogo Italiano dei Periodici); BASE; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas); CROSSREF; DIALNET; ERIH PLUS; EZB/ZDB; FATCAT; Google Scholar; MLA (Modern Language Association); Open Alex; OpenEdition; Portal del Hispanismo; PLEIADI (Portale per la Letteratura scientifica Elettronica Italiana su archivi aperti e depositi istituzionali); REBIUN; ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); SCOPUS; SUDOC; Swisscovery [UZH Hauptbibliothek / Zentralbibliothek Zürich + Portail suisse des périodiques (PSP)]; THE KEEPERS; Torrossa Editoria Italiana Online (EIO) – Casalini Digital Division; WorldCat; ZDB.

First Issue 2006

February/2026

Electronic ISSN: 1973-9370

DOI: 10.4000/15rcq

OLTREOCEANO 24

**ICONOTEXTS. WORDS AND IMAGES IN
MIGRANT LITERATURE**

**ICONOTEXTES. MOTS ET IMAGES DANS
LA LITTÉRATURE MIGRANTE**

**ICONOTEXTOS. PALABRAS E IMÁGENES
EN LA LITERATURA MIGRANTE**

[LINEA edizioni]

The journal is published with the support of:

Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società dell'Università di Udine.

Fondi del Progetto "Interculturalità" (Piano Strategico Dipartimentale 2022-2025).



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**
hic sunt futura

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE,
COMUNICAZIONE,
FORMAZIONE E SOCIETÀ

Oltreoceano - Centro di ricerca Internazionale sulle Letterature Migranti - CILM

Università degli Studi di Udine

Via Petracco, 8 – 33100 Udine, Italia

URL: <http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>

E-mail: oltreoceano.digr@uniud.it



ISSN 1973-9370

Copyright © 2026 – LINEA edizioni

First Edition February 2026

Cover Design

Marco Toffanin

Editorial Coordination

Lisa Marra

Management Editorial Board

LINEA edizioni – Padova

Layout

Elisabetta Tiberio

Press

LINEA edizioni – Padova

© Oltreoceano - CILM

Centro di ricerca Internazionale sulle Letterature Migranti

Università degli Studi di Udine

Via Petracco, 8 – 33100 Udine

© LINEA edizioni

mail: redazione@lineaedizioni.it

www.lineaedizioni.it

URL of the Electronic Journal:

<https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano>

TABLE OF CONTENTS

Editorial

Alessandra Ferraro <i>Regimi di visibilità e forme della memoria.</i>	»	11
--	---	----

Anglophone Literatures

Andrea Mariani <i>Parole e immagini migranti. Gli “iconotexts” e “phototexts” di Elizabeth Bishop</i>	»	23
Anna Scacchi <i>Journeys to the Past. Exploring the Visual Archive of Slavery in Carrie Mae Weems’s From Here I Saw What Happened And I Cried</i>	»	33
Livia Bellardini <i>Beyond Mimesis. Claudia Rankine and Toyin Ojih Odutola in Conversation. . . .</i>	»	45
Cristina Giorcelli <i>W. C. Williams: View by Color Photography on a Commercial Calendar.</i>	»	59
Mattia Arioli <i>Camere oscure e memorie migranti in Darkroom: A Memoir in Black and White di Lila Quintero Weaver</i>	»	71

Marzia Dati

Multiple Views of the Metropolis. The New York of Jakob Riis and Alfred Stieglitz in John Reed's Poetic and Writings. » 87

Francophone Literatures

Giada Silenzi, Monique Régimbald-Zeiber

Des matérialités verbales et visuelles.

Détours d'une conversation avec Monique Régimbald-Zeiber » 101

Elisa Bricco

«Ne tenir qu'à un fil». Le récit de soi dans le dispositif phototextuel

de Sylvie Laliberté. » 113

Filippo Fonio

Les images (et les textes) au service du projet transculturel de la revue

québécoise ViceVersa. » 125

Giorgia Lo Nigro

Beyrouth Aller-Retour de Fouad Elkoury: la guerre libanaise en fragments

de vie. » 137

Tania Abbisso

Phototexte et identité migrante dans Ady, soleil noir de Gisèle Pineau. » 149

Hispanophone Literatures

Silvana Serafin

Resplandores entre líneas. Fotografía y escritura migrante. » 161

José Francisco Medina Montero

Una primera aproximación a la interacción entre texto e imagen en la edición

mexicana de 1900 de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. . . . » 173

Fernanda Bravo Herrera

Fotografías y representaciones subjetivas de la emigración italiana

a la Argentina. » 187

Diego Alexander Vélez Quiroz		
<i>The dragon's shadow behind my back is not death's embrace. Symbols of fear, strangeness, and hospitality in Migrantes by Issa Watanabe and The Arrival by Shaun Tan</i>	»	199
Mariarosaria Colucciello		
Transparentes. <i>Semasiología de los silencios fototextuales del exilio colombiano</i> . . .	»	215
Authors	»	227
Errata	»	231

EDITORIAL

REGIMI DI VISIBILITÀ E FORME DELLA MEMORIA

Alessandra Ferraro*

Questo numero indaga l'iconotesto come dispositivo in cui parole e immagini non si sommano, ma co-producono senso attraverso attriti, montaggi, lacune e soglie paratestuali. Sullo sfondo della svolta visuale, i sedici contributi – organizzati per aree linguistiche (studi anglofoni sugli Stati Uniti; studi francofoni su Québec, Libano e Antille; studi sul contesto ispanoamericano) – sono presentati come costellazioni tematiche che attraversano confini geografici e disciplinari. La prima affronta migrazioni, autobiografie e testimonianza: *graphic memoir*, fototesti e narrazioni mute mostrano come lo spostamento sia anche una forma (discontinuità, sequenza, ellissi) e come il silenzio possa funzionare da cura del trauma. La seconda riguarda archivi, contro-archivi e politiche della visibilità: il documento fotografico è interrogato come luogo di potere, tra razializzazione dello sguardo, postcolonialità e guerra, con strategie di intervento, rallentamento e non-spettacolarizzazione. La terza costellazione mette a fuoco dispositivi, pagina e materialità: genealogie del fototesto e della scrittura migrante, pratiche editoriali (edizioni illustrate, rivista), e poetiche in cui la fotografia diventa modello di sguardo. Nel loro insieme, i saggi propongono una bussola metodologica: leggere “a doppia entrata”, alternando analisi della materialità (supporti, layout, paratesti, ritmo) e studio degli effetti pragmatici (ciò che l'immagine autorizza, ritarda, contraddice o mette a tacere).

Parole chiave: iconotesto; archivi/contro-archivi; migrazione; testimonianza; intermedialità

Regimes of Visibility and Forms of Memory

This issue investigates the iconotext as a device in which words and images do not simply add up, but co-produce meaning through friction, montage, ellipsis, and paratextual thresholds. Against the backdrop of the visual turn, sixteen contributions — grouped by linguistic areas (Anglophone studies on the United States; Francophone studies on Québec, Lebanon, and the Antilles; studies on Spanish America) — are presented as thematic constellations that cut across geographical and disciplinary boundaries.

The first constellation addresses migration, autobiography, and testimony: graphic memoirs, phototexts, and wordless narratives show how displacement also works as a form (discontinuity, sequencing, ellipsis) and how silence can operate as a mode of care for trauma. The second constellation focuses on archives, counter-archives, and the politics of visibility: photographic documents are questioned as sites of power, where race, postcolonial histories, and war require strategies of intervention, slowing down, and anti-spectacular ethics. The third constellation foregrounds devices, the page, and materiality: genealogies of phototext and migrant writing, editorial practices (illustrated editions and magazines), and poetics in which photography becomes a model of attention and viewpoint. Taken together, the essays propose a shared methodological compass: a “double entry” reading that combines attention to material features (supports, layout,

* Università di Udine.

paratexts, rhythm) with an analysis of pragmatic effects (what images enable, postpone, contradict, or keep unsaid).

Keywords: iconotext; archives/counter-archives; migration; testimony; intermediality.

Negli ultimi decenni le scienze umane hanno attraversato quella che, con formule diverse, è stata definita *visual turn*, *pictorial turn* o *iconic turn*: un riposizionamento che non consiste semplicemente nel dare più spazio alle immagini, ma nel riconoscere che la visibilità è un fatto storico, tecnico e politico. Una genealogia ormai classica – da John Berger a Susan Sontag, fino a Roland Barthes – ha insegnato a trattare l'immagine come un dispositivo culturale capace di organizzare il reale, produrre valori, orientare affetti e memorie. Questa linea di indagine è stata arricchita con riflessioni che hanno storicizzato l'atto stesso del vedere e la figura dell'osservatore, mostrando come la modernità sia attraversata da una tensione strutturale tra fiducia e sospetto nei confronti della visione. In parallelo, i *visual studies* e la *visual culture* hanno reso sempre più evidente che l'immagine non è un oggetto isolato: è un nodo di pratiche che circolano, si istituzionalizzano, costruiscono comunità e gerarchie. La domanda, in altre parole, si è spostata dal "che cosa rappresentano le immagini" al "che cosa fanno", quali regimi di credibilità attivano, quali forme di sapere rendono possibili, quali corpi rendono visibili e quali condannano all'ombra.

È su questo sfondo che si colloca il presente numero di *Oltreoceano*, dedicato all'iconotesto. Con "iconotesto" intendiamo, in senso operativo, non la mera co-presenza di parola e immagine, ma un dispositivo in cui le due componenti entrano in un rapporto di dipendenza reciproca. L'immagine non "illustra" il testo, né il testo "spiega" l'immagine; tra i due si apre una zona di attrito e di risonanza che sposta il significato dal contenuto alla relazione. L'iconotesto implica dunque un patto di lettura specifico: chiede attenzione alla materialità (supporto, impaginazione, ritmo, soglie paratestuali), alla sequenza e alle discontinuità, ma anche agli effetti pragmatici (che cosa l'immagine autorizza, ritarda, contraddice, rende dicibile o rende opaco). In questa prospettiva, categorie come *phototext*, fotoautobiografia, *graphic memoir* o narrazione "senza parole" non designano formule rigide, ma una famiglia di pratiche accomunate dall'idea che il senso si produca nel "tra", nello scarto, nel montaggio, nell'ellissi e, spesso, nel silenzio.

Il fascicolo riunisce sedici contributi e si organizza in tre sezioni corrispondenti ad altrettante aree linguistiche e culturali: studi anglofoni sugli Stati Uniti; studi sulla francofonia, con particolare attenzione a Québec, Libano e Antille; studi sul contesto ispano-americano (Messico, Argentina, Colombia e Perù).

Questa scelta risponde alla vocazione di *Oltreoceano* a leggere i fenomeni culturali attraversando spazi e tradizioni, senza tuttavia dissolvere le specificità linguistiche e storiche. Allo stesso tempo, proprio perché l'iconotesto è una forma eminentemente relazionale, e perché molte delle questioni che esso solleva – archivio, migrazione, razzializzazione dello sguardo, trauma, etica della testimonianza, materialità dei supporti – attraversano le aree linguistiche, la presentazione che segue non procede come semplice “riassunto di sezione”, ma per costellazioni tematiche. “Costellazione” non è qui una metafora ornamentale: indica un modo di orientarsi in un oggetto che esiste per legami, rimandi, ricorrenze. Un’illustrazione editoriale di inizio Novecento e un contro-archivio contemporaneo, una poesia modernista e una narrazione muta, un *graphic memoir* e un fototesto postcoloniale possono dialogare tra loro perché condividono problemi di sguardo e di dispositivo, di prova e di lacuna, di memoria e di montaggio. Rendere visibili questi legami significa mettere alla prova l’idea stessa di iconotesto come spazio di negoziazione tra codici, e al tempo stesso valorizzare la ricchezza comparativa di un numero che, pur articolato per aree linguistiche, si lascia leggere anche come cartografia trasversale.

La questione della migrazione costituisce una delle linee portanti del fascicolo, non solo come tema ricorrente dei corpora analizzati, ma come principio formale che investe le pratiche iconotestuali. Migrare significa attraversare confini geografici, linguistici e simbolici; di conseguenza, anche i dispositivi che articolano parola e immagine tendono a organizzarsi per discontinuità, montaggi, stratificazioni, ritorni e vuoti. In questo quadro, fotografie, documenti, immagini vernacolari o sequenze grafiche operano spesso come tracce materiali dello spostamento e come strumenti di negoziazione identitaria: rendono visibili appartenenze plurime, memorie fratturate, archivi lacunari, e mettono in scena l’asimmetria fra ciò che può essere detto e ciò che resta fuori campo. L’iconotesto, proprio perché fondato su un’interazione non pacificata tra codici, si rivela particolarmente adatto a descrivere l’esperienza migratoria e postmigratoria, dove la costruzione del senso avviene di frequente “tra” lingue, “tra” immagini, “tra” racconti individuali e storia collettiva. In questo senso, il numero mostra come l’intermedialità non rappresenti un semplice ornamento espressivo, ma una risorsa critica per analizzare le forme contemporanee della memoria in movimento, della testimonianza e della trasmissione. Sul piano metodologico, diversi contributi convergono nel segnalare che l’analisi dell’iconotesto richiede strumenti capaci di descrivere in modo sistematico l’interazione tra componente verbale e componente visiva, senza subordinare l’immagine al testo.

La presentazione prende avvio dal contributo di Silvana Serafin, «Resplandores entre líneas. Fotografía y escritura migrante», che, con un excursus storico dagli iconotesti premoderni alle forme contemporanee del fototesto, interpreta

la scrittura migrante come laboratorio privilegiato di trasformazione di fotografie, cartoline, ricette, ritagli e oggetti in materiali narrativi, collocando l'iconotesto entro una genealogia di forme illustrate, fototestuali e intermediali che funge da cornice per i contributi successivi.

Migrazioni, autobiografie, testimonianza

Una prima costellazione di articoli privilegia migrazioni, autobiografie e forme della testimonianza, mostrando come lo spostamento sia spesso anche un principio formale: discontinuità, montaggi, ritorni, ellissi, soglie tra ciò che può essere detto e ciò che resta fuori campo. In questa prospettiva, il contributo di Elisa Bricco su *Je ne tiens qu'à un fil. Mais c'est un très bon fil* dell'italo-quebecchese Sylvie Laliberté merita un'evidenziazione specifica: l'analisi del fototesto autobiografico mette in luce un dispositivo di costruzione del sé per frammenti, in cui scritture brevi, grafismi e immagini compongono una narratività non lineare ma strutturata per ricorrenze. Il dispositivo fototestuale, segnato dal filo rosso che collega i frammenti, materializza un'identità fragile e resiliente, in tensione tra un'eredità mancante (italianità non trasmessa) e una reinvenzione poetica del sé. Il "filo" funziona come principio formale e concettuale di cucitura, rendendo esemplare un modo di intendere l'iconotesto non come semplice compresenza, ma come organizzazione ritmica e materiale della memoria. Questa storia ibrida, che mescola banalità quotidiana e portata esistenziale, illustra come la scrittura autobiografica contemporanea vada oltre i quadri tradizionali per diventare uno spazio di sperimentazione formale e riconfigurazione dell'identità. L'iconotesto viene osservato come progetto culturale e forma di comunità da Filippo Fonio che legge la rivista quebecchese *Vice Versa* (1983–1996) come laboratorio transculturale e translinguistico: qui fotografia, impaginazione e progetto grafico non svolgono una funzione ornamentale, ma sostengono un programma culturale "mosaico", in cui il dialogo fra lingue e immagini costruisce uno spazio comune senza cancellare le differenze. Su scala transmediale e comunitaria, Fernanda Elisa Bravo Herrera attraversa un corpus ampio – romanzi dal XIX al XXI secolo, un *photobook* e un film – sulla migrazione italiana in Argentina. La fotografia vi opera come traccia e reliquia, ma anche come modello discorsivo: non "prova" semplicemente un passato, lo mette in forma, costruisce soggettività e comunità immaginate, modula nostalgia e appartenenza. In questo campo, anche l'assenza di parole diventa una risorsa per dire lo spostamento: Diego Alexander Vélez Quiroz confronta due *wordless picture books*, *The Arrival* di Shaun Tan e *Migrantes* di Issa Watanabe, mostrando che la narrazione muta non semplifica la lettura, la rende più esigente. L'interpretazione deve riconoscere

simboli, figure della paura e dell'ospitalità, cosmologie implicite e tensioni tra universalismo e differenza culturale; la migrazione diventa così un problema di sguardo, prima ancora che di racconto.

Il silenzio, del resto, attraversa molte ricerche del fascicolo non come mancanza, ma come struttura ed etica. Mariarosaria Colucciello, analizzando *Trans-parentes. Historias del exilio colombiano* di Javier de Isusi, propone una lettura dei silenzi fototestuali come strategie di protezione della testimonianza: omissioni lessicali e vuoti semantici creano una distanza necessaria, impediscono la riduzione del trauma a contenuto, regolano il passaggio dalla voce individuale alla memoria collettiva.

Mattia Arioli, dedicandosi a *Darkroom: A Memoir in Black and White* di Lila Quintero Weaver, mostra come il *graphic memoir* reinterpreti la fotografia e i documenti d'archivio attraverso la sequenza disegnata: immagini domestiche e fotografie storiche entrano in un montaggio che rende visibile la tensione fra storie private e storia collettiva, fra assimilazione e razzializzazione, fra memoria familiare e "linea del colore". Qui il rapporto tra parola e immagine non serve a "rafforzare" il patto di verità autobiografico; serve piuttosto a renderne visibili le mediazioni e le contraddizioni.

Archivi, contro-archivi, politiche dello sguardo

Una seconda costellazione riguarda archivi, contro-archivi e politiche dello sguardo. Qui la posta in gioco non è soltanto "come" testo e immagine cooperino, ma "per chi" e "contro chi": quali corpi vengono resi visibili, quali storie vengono naturalizzate o cancellate, quali traumi vengono *esposti* o, al contrario, schermati. Anna Scacchi analizza *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995–1996) di Carrie Mae Weems come un'operazione di "esplosione" dell'archivio visuale della schiavitù: intervenendo su fotografie storiche con cornici cromatiche e testi, Weems impedisce una fruizione neutralizzante del documento e sposta lo sguardo dal consumo alla responsabilità. L'iconotesto agisce come contro-dispositivo: non aggiunge informazioni, ma interrompe automatismi, mette in crisi l'illusione di neutralità e costringe a vedere anche le condizioni politiche della visibilità.

In modo simile, ma con una diversa configurazione del rapporto fra parola e immagine, Livia Bellardini, a partire dalla conversazione fra Claudia Rankine e Toyin Ojih Odutola, mette a tema l'attrito produttivo tra linguaggi e la possibilità di una pagina multimodale capace di esporre e decostruire le grammatiche razziali. Qui non si tratta di "illustrare" un discorso: la collaborazione, e talvolta la frizione, tra testo, ritratto e documento costruisce un campo critico in cui la

visione viene rallentata, interrogata, resa consapevole dei propri presupposti. Tania Abbisso, leggendo *Ady, soleil noir* (2021) di Gisèle Pineau come fototesto postcoloniale, mostra come l'inserzione di fotografie partecipi a un lavoro di contro-narrazione e di archivio riparativo: la riscrittura di una figura marginalizzata e la critica dello sguardo coloniale passano attraverso una relazione ambivalente con l'immagine, che non si riduce mai a prova, ma resta un luogo di tensione fra visibilità e potere.

Il numero affronta anche il limite del rappresentabile e la responsabilità del guardare in contesti di violenza storica. Giorgia Lo Nigro propone una lettura etica del fototesto *Beyrouth aller-retour* di Fouad Elkoury: la guerra civile libanese non viene narrata attraverso l'icona "forte" della morte, ma attraverso frammenti di vita, dettagli quotidiani, lacune, tracce e assenze. Il non-mostrare non è qui rimozione: è un gesto che rifiuta la spettacolarizzazione e chiede al lettore di sostare su ciò che manca, su ciò che l'immagine non può o non deve catturare. Ne emerge una lezione cruciale per l'iconotesto contemporaneo: la verità non coincide con la massima esposizione; talvolta passa per una grammatica dell'ellissi, dove testo e immagine si sostengono nel tenere aperta la ferita senza trasformarla in oggetto consumabile.

Dispositivi, pagina, materialità

Una terza costellazione riguarda l'iconotesto come tecnologia della pagina e come storia materiale della relazione parola/immagine: edizioni, periodici, poetiche della visualità mostrano come il senso nasca anche dal formato, dall'impaginazione e dalle soglie paratestuali. In questo quadro, un ruolo di particolare rilievo assume l'intervista a Monique Régimbald-Zeiber, che consente di spostare l'iconotesto oltre il libro e di osservarlo come pratica artistica e processo materiale: scrittura e pittura, copia e montaggio, stratificazione e durata diventano modalità di costruzione del senso e, insieme, forme di resistenza alla smaterializzazione dello schermo. Il dialogo con l'artista mette così a fuoco la dimensione "operativa" dell'iconotesto, insistendo sulla sua natura di dispositivo che implica gesto, supporto, temporalità e una politica della visibilità fondata sulla densità della materia. Altro nodo che emerge – e che attraversa l'intero numero – è la centralità dello spazio intermediale, di ciò che non è né solo immagine né solo testo: un "vuoto" produttivo in cui il lettore è chiamato a colmare, con immaginazione e responsabilità, ciò che resta fuori campo.

Dentro questa stessa costellazione, la poesia modernista mostra come la visualità possa diventare principio interno alla scrittura, non semplice repertorio iconografico. Cristina Giorcelli, analizzando "A View by Color Photography on

a Commercial Calendar” di William Carlos Williams, segue la trasformazione della fotografia “commerciale” in esperienza percettiva e interrogazione estetica: l’immagine non certifica la realtà del testo, ma costringe il linguaggio a misurarsi con il colore, con il dettaglio, con il limite del dicibile. Su un piano diverso ma complementare, Marzia Dati ricostruisce il doppio sguardo sulla metropoli – “dal basso” e “dall’alto” – mettendo in dialogo Jacob Riis e Alfred Stieglitz con la scrittura urbana di John Reed: la fotografia diventa un paradigma del punto di vista, e il punto di vista una scelta etica, capace di modulare empatia e distanza. In entrambi i casi, ciò che conta non è soltanto l’immagine in quanto oggetto, ma il regime di visibilità che essa implica e che la scrittura assume, traduce, problematizza.

Andrea Mariani analizza gli “iconotexts” e “phototexts” di Elizabeth Bishop come laboratorio intersemiotico in cui la mobilità geografica e percettiva si traduce in una scrittura che pensa attraverso lo sguardo: l’apparato visuale non è esterno al testo, ma parte del suo funzionamento, fino a rendere percepibile il processo creativo. In una direzione affine, ma con un taglio filologico-editoriale, José Francisco Medina Montero studia l’interazione fra testo e immagine in un’edizione messicana del *Don Quijote* (1900): incisioni, testi annessi, scelte tipografiche e soluzioni paratestuali ridisegnano l’opera, producendo corrispondenze e scarti. Ne risulta una lezione importante: l’iconotesto non è solo un “tema”, è un atto editoriale; la pagina illustrata diventa un luogo di trasmissione culturale e di ri-mediazione, in cui il classico circola attraverso pratiche materiali e assume forme di leggibilità storicamente situate.

Bussola metodologica: leggere “a doppia entrata”

In controluce, queste costellazioni permettono anche di comprendere perché un numero organizzato per aree linguistiche possa essere presentato trasversalmente senza tradire la sua architettura. L’iconotesto, infatti, è un oggetto che chiede di essere letto per relazioni: tra codici, tra media, tra tempi, tra archivi; e proprio per questo mette in comunicazione contesti distanti. Il confronto fra un contro-archivio statunitense e un fototesto postcoloniale francofono, fra una genealogia ispanofona del fototesto e un laboratorio editoriale quebecchese, fra un *memoir* grafico e una narrazione muta, non appiattisce le differenze linguistiche; al contrario, le rende comparabili perché le colloca sullo stesso piano di domanda: che cosa accade quando l’immagine entra nel testo e il testo entra nell’immagine? Che cosa diventa visibile, che cosa resta in ombra, e chi decide? In un’epoca di circolazione accelerata delle immagini, l’iconotesto appare come una forma che obbliga a rallentare: a sostare sulla pagina, sulle cornici, sulle di-

dascale, sulle lacune, sui ritmi del montaggio. È qui che la lettura si fa esercizio critico e responsabilità dello sguardo.

Ne deriva un'indicazione metodologica condivisa, che attraversa implicitamente i contributi e può fungere da quadro di riferimento: una lettura "a doppia entrata", che alterna l'attenzione alla materialità del dispositivo (formato, layout, sequenza, paratesti, supporti) e l'analisi pragmatica dei suoi effetti (ciò che l'immagine autorizza, ritarda, contraddice, rende dicibile o mette a tacere). Tale oscillazione fra forma e uso consente di superare l'alternativa riduttiva "illustrazione/prova" e di descrivere con maggiore precisione in che modo, nelle pratiche iconotestuali qui esaminate, l'archivio – domestico o pubblico – operi come dispositivo di soggettivazione, di cura e di contro-narrazione.

Nel suo complesso, il fascicolo propone strumenti concettuali e analitici per studiare l'iconotesto come luogo di produzione del senso e di negoziazione dei rapporti fra memoria, storia e regimi di visibilità. In questa prospettiva, la letteratura migrante non emerge soltanto come uno dei campi privilegiati di applicazione, ma come un osservatorio teorico particolarmente produttivo: la mobilità – geografica, linguistica e culturale – rende infatti evidente la natura composita dei dispositivi verbo-visivi, la loro dipendenza da archivi spesso lacunari e la centralità di montaggi, discontinuità ed ellissi. I contributi qui raccolti mostrano così come il dialogo tra parola e immagine possa articolare, in forme diverse (fototesto, *graphic memoir*, periodico, narrazione muta), processi di soggettivazione, pratiche di cura e strategie di contro-narrazione, facendo dell'intermedialità una risorsa critica per interpretare le scritture della migrazione e, più in generale, le forme contemporanee della memoria in movimento e della trasmissione.

Opere citate

- Barthes, R. (1964): *Rhétorique de l'image*. *Communications*, n. 4, pp. 40-51.
- Barthes, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard & Seuil.
- Benjamin, W. (2000): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1955. E. Filippini (Trad.). Torino: Einaudi.
- Cometa, M. (2016): Fototesti. Letteratura e cultura visuale. In M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 69-115). Macerata: Quodlibet.
- Foster, H. (2004): An Archival Impulse. *October*, n. 110, pp. 3-22.
- Hirsch, M. (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University.
- Image & Narrative* (2015): vol.16, n. 2. Numero speciale. N. Pedri (Ed.), *The Narrative Functions of Photography in Comics*. Tratto da <https://www.imageandnarrative.be/index.php/image-narrative/issue/view/52> (Consultato il 10/10/2025).

- Louvel, L. (2011): *Poetics of the Iconotext*. Surrey: Ashgate.
- Mitchell, W. J. T. (1994): *Picture Theory*. Chicago & London: University of Chicago.
- Montandon, A. (Ed.) (1990): *Iconotextes*. Paris: Ophrys.
- Nachtergaele, M. (2012): *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XX^e siècle*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Ortel, P. (2002): *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Sontag, S. (2004): *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, 1977. E. Capriolo (Trad.). Torino: Einaudi.
- Sperti, V. (2005): *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*. Napoli: Liguori.
- Wagner, P. (1995): *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books.

ANGLOPHONE LITERATURES

PAROLE E IMMAGINI MIGRANTI. GLI “ICONOTEXTS” E “PHOTOTEXTS” DI ELIZABETH BISHOP

Andrea Mariani*

Benché quella che Ezra Pound definì *phanopoeia* costituisca un ingrediente essenziale nella produzione di Elizabeth Bishop (si veda l'uso frequente di sinestesia, ecfrasi, allitterazione), solo alcuni studiosi hanno esaminato a fondo l'intersezione/interazione fra la dimensione verbale e quella visiva nell'organizzazione delle sue strategie creative. Il presente saggio si propone di interpretare tre prodotti poco noti dell'immaginazione della poetessa, secondo un metodo che dia conto dei suoi magistrali esperimenti intersemiotici. Una breve sezione introduttiva prende le mosse dai testi poetici di Bishop, li contestualizza e approfondisce le forme e le strategie dei rapporti con la sua immaginazione “figurativa”, nonché il ricorrente interesse dell'autrice per l'arte e la tecnica fotografica. La sezione successiva affronta quelli che definisce “iconotexts espliciti”, analizzando i prodotti dell'arte visiva di Bishop, nei loro rapporti con i sottotesti poetici. Una terza sezione affronta il problema dell'interazione tra parola e immagine quando quest'ultima è inserita come illustrazione, commento, supplemento della prima. Nel reportage *Brazil* (1962), che può ben dirsi un testo “collaborativo”, prodotto da più autori operanti in campi semiotici distinti, il testo di Bishop stabilisce un dialogo col ricchissimo apparato fotografico. Nell'agile volume *Exchanging Hats* (catalogo di una retrospettiva postuma di acquerelli di Bishop, tenutasi a Key West nel 1993), pubblicato a cura di William Benton, i quadri costituiscono una sorta di controcanto implicito rispetto alle poesie, la cui efficacia visiva da virtuale si traduce in realtà sulla tela. Nel postumo *E. A. Poe and the Juke-box* (A. Quinn Ed., 2006), la contemporanea presenza di appunti, schizzi, schemi, pagine dattiloscritte e autografe, assieme a riproduzioni dalle pagine dei diari di Bishop, permette agli studiosi di sentirsi immersi nel processo creativo della poetessa in azione.

Parole chiave: intersemiosi, migrante, iconotexts, phototexts, Bishop

Migrating Words and Images. The “Iconotexts” and “Phototexts” of Elizabeth Bishop

In spite of the fact that what Pound called *phanopoeia* is an essential ingredient in Elizabeth Bishop's production (see her frequent and consistent use of ekphrasis, synesthesia, alliteration), only a few scholars have analyzed in depth the successful intersections/interplay between the verbal and the visual dimensions in the organization of her creative strategies. The present essay aims at interpreting three less known outputs of Bishop's imagination, according to a method which gives full account of her masterly intersemiotic experimentations. A short introductive section moves from Bishop's poetic outputs, provides the necessary contextualization, and examines in depth the varieties and modalities of the relationship with her visual imagination, as well as the recurring interest in the art and technique of photography. The following section

* Università “Gabriele d'Annunzio”, Chieti-Pescara.

deals with what can be defined “explicit iconotexts”, analyzing Bishop’s visual production, in its intersection with her poetic subtext. A third section faces the problem of interactions between word and image, when the latter is introduced as an illustration, a commentary, or an integration of the former. In the reportage *Brazil* (1962), a work that can be defined a “collaborative output”, since it is the result of the cooperation of several authors working in different epistemological fields, the written text establishes a fruitful dialogue with an extremely rich apparatus of photographs. In the supple volume *Exchanging Hats* (a catalogue of Bishop’s watercolors exhibited in 1993), edited by William Benton, the paintings create an implicit, intriguing counterpoint to her poems, whose virtual figurative effectiveness materializes on canvas. In her posthumously published *E. A. Poe and the Juke-box* (A. Quinn Ed., 2006), the presence of visual and verbal sketches, handwritten and typewritten pages, along with snapshots of Bishop’s journals, allows scholars to feel immersed in the poet’s creative energy in its making.

Keywords: intersemiosis, migrant, iconotexts, phototexts, Bishop

“Iconotexts” e “phototexts” impliciti

La produzione di Elizabeth Bishop ben si presta a un’analisi intersemiotica (Anastácio 57-62; 118-120): i versi offrono numerosi esempi – per usare la formula poundiana – di *phanopoeia*, e quindi si presentano come paradigmatici *iconotexts*, benché l’elemento visivo sia spesso implicito, intrecciato con discrezione alle altre tecniche di scrittura¹. Nel campo delle arti figurative (acquerelli, *gouaches*, *collages*) l’attività di un’immaginazione che resta, pur sempre, quella di un poeta, rimanda a quella verbale soprattutto nel caso in cui contempli l’inserimento di frasi e lessemi all’interno dello spazio visuale, del quale possono occupare delle porzioni piuttosto estese. Si tratta, quindi, di *iconotexts* espliciti. Ci sono poi dei prodotti ibridi, in cui parole, schizzi, grafemi ornamentali, pagine dattiloscritte, correzioni, testimoniano le strategie messe in atto tramite un uso “prismatico” dei codici delle varie arti². C’è, infine, il testo più pertinente dal punto di vista della presente raccolta, ossia il saggio/reportage *Brazil* (1962), in cui il testo in prosa viene affiancato da un ricco apparato fotografico e dialoga con esso nel modo più fruttuoso. Prodotto durante il lungo soggiorno in Brasile, esso documenta la natura migrante dell’intera opera della poetessa statunitense: la pluralità di identità e la disposizione al dialogo con l’alterità vi si espongono in modo inequivocabile³.

1 Nonostante l’estrema sintesi, risulta fra i migliori interpreti del tema Jonathan F.S. Post (2022).

2 Tali prodotti sono stati pubblicati in Bishop (2006), suscitando opposte reazioni. Concorro con l’opinione di John Ashbery, secondo cui «The arrival of this trove of unknown manuscripts is [...] a stupendous event» (Bishop 2006, quarta di copertina).

3 Per un orientamento sul sottogenere di “letteratura della migrazione” cui appartiene Bishop, si veda Kevin Potter (2023). Bishop affermò in più di un’occasione di essersi sentita un’*ospite*

La collaborazione tra diverse categorie di migrazione si coglie anche nel caso di quelli che ho definito *iconotext* impliciti, ossia i testi verbali di Bishop. La grande poetessa è incantata sia dai colori della natura, sia da quelli delle carte geografiche. In "The Map" assistiamo alla costruzione dell'ecfrasi di una carta dei paesi del Nord Atlantico: la sinfonia di verdi (foreste e pianure), blu (mari e laghi), gialli (le coste sabbiose), si arricchisce di colori "artificiali", a mano a mano che il testo passa dalla realtà alla sua rappresentazione cartografica. I colori pastello che designano le diverse nazioni appaiono altrettanto affascinanti, grazie all'arte dei cartografi: «More delicate than the historians' are the map-makers' colors» (Bishop 1983, 3). "In the Waiting Room" mette in scena una bambina intenta a sfogliare le carte geografiche e le fotografie del *National Geographic*, e le fotografie risultano ancora più suggestive delle mappe; il risultato è un vero e proprio *phototext*: «Carefully/ studied the photographs:/the inside of a volcano,/black, and full of ashes,/then it spilled over/in rivulets of fire» (160).

Anche in "First Death in Nova Scotia" Bishop produce un frammento di *phototext*, quando accenna al fascino esercitato su di lei, adolescente, da quel tipo particolare di fotografie che si chiamavano, ai primi del Novecento, "chromographs": ritratti di personaggi noti, colorati a mano per rendere omaggio al prestigio di autorità come «Edward Prince of Wales/with Princess Alexandra/and King George with Queen Mary» (125). La consuetudine alla fotografia e l'amore per questo strumento di produzione di immagini sono suggeriti anche da un altro frammento di *phototext*: un verso inserito nella nota poesia "The Man-moth". Il misterioso uomo-falena, abitatore della notte, emerge dal buio del sottosuolo e cerca di scalare i palazzi, verso la luna, che considera un accesso verso un'altra dimensione: «Up the façades,/his shadow dragging like a photographer's cloth behind him» (14). L'efficace similitudine indica la curiosità, ma anche l'esperienza della tecnica, oltre che degli aspetti estetici, della professione del fotografo. Un altro frammento di ecfrasi, più che mai originale, compare in "Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance", nell'immagine di una strana Natività («The dark ajar, the rocks breaking with light [...] a family with pets» [58-59]) alla quale non si è prestata sufficiente attenzione quand'era il momento giusto. I nostri viaggi, riflette l'io poetante, dovrebbero essere «serious, engravable» (57), non esperienze frammentarie; donde l'ironica conclusione, che nega la possibilità della «concordance» (57) presente nel titolo stesso.

in ognuno dei luoghi in cui visse. La tensione verso gli spazi più diversi non annulla, peraltro, il dubbio espresso in modo memorabile nella poesia "Questions of Travel": «Is it the lack of imagination that makes us come/to imagined places, not just stay at home?/Or could Pascal have been not entirely right/about just sitting quietly in one's room?» (Bishop 1983, 94).

“Iconotexts” espliciti

Passo ora in rassegna casi in cui gli *iconotexts* di Bishop sono espliciti, esaminando alcuni suoi prodotti di arte visiva, in cui l’inserimento della scrittura denuncia il desiderio di aggiungere un segno distintivo che rimanda all’attività di poeta, o il progetto di muoversi sul doppio binario visuale/verbale, magari per pura sperimentazione. Fonte primaria è il volume *Exchanging Hats*, curato da William Benton in occasione di una mostra, postuma, di “pittura” di Elizabeth Bishop (Key West, gennaio 1993)⁴. Naturalmente accenno appena agli acquerelli, ai pastelli, in cui compare solamente la firma, anche se essa a volte rivela un *surplus* di elaborazione, nella maggiore o minore inclinazione del corsivo. Mi pare importante sottolineare che la firma è apposta con delle pennellate di un colore che è sempre in armonia coi colori prevalenti nel soggetto rappresentato: essa dimostra, quindi, di dialogare con la totalità dell’opera, nei confronti della quale non costituisce un semplice “timbro” o una rivendicazione di appartenenza.

Un discorso a sé merita l’acquerello “Pansies”, in cui a destra, in alto, compaiono le “sigle” L. de M. S. (dedicatario) e la dedica «from E.B.», oltre alla data «10-28-60» (Bishop 1996, 75); la completezza dei riferimenti, per quanto i nomi siano abbreviati in semplici lettere puntate, rivela sia una consapevole intimità, sia la volontà di non omettere i dati che documentano la realtà del rapporto stesso, aldilà di ogni bisogno di “privacy”. Le lettere e le cifre contribuiscono al tono monocromatico della composizione, nella quale le viole del pensiero sono rese con colori che variano all’interno della gamma del marrone-bruno. La presenza del cognome può indicare una minore confidenzialità nel rapporto tra autrice e dedicatario – come in “Meadow with Rock”: «for Oscar, with love, Elizabeth Bishop» (Bishop 1996, 71) – ma può anche essere un’affermazione di identità, una pienezza nel rivendicare l’*authorship* dell’oggetto d’arte, con cui Bishop si identifica, mettendosi in gioco in un territorio che esula dalla sua sfera professionale primaria. Singolare il caso di «E. Bishop’s patented slot machine» (77), in cui, in un tono da *divertissement*, il cognome sembra necessario, appunto, per assicurare all’autrice non solo l’attribuzione del disegno, ma anche il brevetto sulla strana macchina rappresentata.

Interessanti sono i casi in cui Bishop ritiene opportuno inserire il titolo, come nel parigino “Palais du senat” (9), di “Merida from the roof” (27), con data prima della firma (*May 1942*, e le iniziali *E. B.*) e dei due “ritratti” di un grande fiore di cactus e di un’elegante foglia di croton variegato, entrambi riprodotti con meticolosità e ammirazione per la loro semplice (nella foglia) o complessa

4 La mostra comprendeva 27 opere e si svolse presso l’East Martello Tower Museum, come complemento del Key West Literary Seminary sulla poesia di Bishop.

(nel fiore) bellezza. Le parole "STAR CACTUS" e "CROTON" occupano, a stampatello, una larga sezione dei due dipinti. Nel ritratto del fiore prevalgono i toni del giallo e del marrone, mentre il nome della pianta è scritto in un inchiostro di un azzurro pastello che si accorda col fiore e col giallo pallidissimo della carta, che costituisce lo sfondo. Anche il ritratto del croton usa la stessa carta/sfondo, e il nome compare in un nitido inchiostro nero. L'inserimento delle parole costituisce un vero e proprio omaggio al fiore e alla foglia, ovvero l'*acknowledgment* della loro inconfondibile, preziosa identità.

All'opposto siamo nel caso di "County Courthouse" (23), un acquerello/*gouache* definito da William Benton «a view composed of what obstructs it» (1996, 22). Il tribunale di Key West, col suo intonaco rosso, il tetto marrone scuro e la torre da cui pendono due cavi elettrici, è soffocato da piante tropicali di un verde quasi "marcio". All'interno del timpano che sovrasta l'ingresso si leggono, in un inchiostro sbiadito, le parole che lo identificano. Il dipinto e le parole che completano lo scenario costituiscono una critica all'amministrazione della giustizia, che dovrebbe essere associata al palazzo. Il risultato, conclude giustamente Benton, è «an image of impasse» (22).

In "Olivia" (Bishop 1996, 19) la parola indica sia il titolo dell'acquerello, sia il nome della strada su cui insiste la chiesetta. Dietro una colonna del portico c'è un cartello, che riproduce una scritta illeggibile. L'inserimento di elementi illeggibili è frequente. Si vedano i titoli sul giornale in "Table with Candelabra" (59), le etichette su borsa e valigie in "Cabin with Porthole" (45). Si veda, infine, "The Armory" (25) in cui le parole sul piccolo cartello bianco, a destra della porta, non si leggono, ma rivelano la non totale autosufficienza dell'elemento pittorico. Si leggono, invece, il titolo, il luogo (Key West) e la firma, nella forma «Lizzie» (25): il diminutivo allude a un momento di buon umore, in sintonia coi colori chiari dell'edificio, che si staglia sullo sfondo di un cielo con pennellate lilla.

Mi soffermo, infine, su due quadri che meritano la massima attenzione, in quanto contengono non solo firma, data e dedica, ma anche una coppia di versi rimati, nell'antica tradizione dei *couplets*: "Lamp" e "Red Stove and Flowers", entrambi realizzati durante il più felice periodo del soggiorno brasiliano. Il primo rappresenta un'elegante lampada ad olio; la dedica alla compagna Lota è seguita dal distico «Longer than Alladin's burns,/Love, & many Happy Returns – March 16th, 1952, Elizabeth» (60). Il buon umore e la sincerità dell'affetto sono espressi sia a livello visivo, sia verbale: i versi (ottonari con ritmo trocaico) aggiungono un tocco esplicito di *logopoeia* alle pennellate; la rima contribuisce all'insieme con una nota di *melopoeia*. Le pennellate costruiscono con sicurezza i lineamenti dell'oggetto. Nel testo iconico vanno sottolineati la solida posizione della lampada, le linee curve, l'assenza di contrapposizione tra l'aura che circonda l'oggetto in primo piano e lo sfondo.

Il caso di “Red Stove and Flowers” è diverso, in quanto l'affetto, che non è meno intenso e sincero, e il buon umore, si esprimono non già tramite una concordia cromatica, bensì tramite il contrasto tra lo sfondo (la parete nera e il pavimento di legno tra il marrone e il grigio scuro) e il bianco dei fiori nel gran vaso a destra, e del riso, che bolle nella pentola sulla stufa a sinistra (su cui è apposto un nome: *Magic*)⁵. Una scritta in gesso bianco occupa tutta la riga in alto: «May the Future's Happy Hours/Bring you Beans & Rice & Flowers – April 27th, 1955» (67). Il distico è composto, di nuovo, di ottonari trocaici. A livello figurativo si osserva la sproporzione fra la grandezza del vaso e la stufa accostata alla parete, come se l'autrice volesse suggerire la maggiore importanza dei fiori rispetto al cibo⁶. Ma la composizione funziona perché la stufa, con la sua aria dimessa, diffonde un senso di sicurezza domestica e di *calore*, un elemento, in questo caso, più importante del *colore* dei fiori. Una consapevole strategia sinestetica si esplica al meglio in quest'opera. L'idea dell'invitante odore di ciò che si sta cucinando dà assai meglio conto della felicità raccolta nell'ambiente che non il profumo dei fiori.

“Iconotexts” e illustrazione

La raccolta di inediti *Edgar Allan Poe & the Juke-Box* propone una quantità di materiale sulla cui base si potrebbe a lungo continuare il presente discorso. Mi limito, di nuovo, a qualche significativo esempio. Parto da quello, in apparenza, più facile da commentare: l'illustrazione della poesia “Close close all night...” (Bishop 2006, 140). Le sei quartine dattiloscritte sono accompagnate da sei disegni (in uno stile da libro di favole), a sinistra e a destra dei brevi versi. Essi si riferiscono in modo piuttosto ovvio al contenuto verbale: una casa di legno («my compass/still points north/to wooden houses», 140), un'oca («flax-en-headed/younger sons/bring home the goose», 140), un cespuglio («Springs are backward», 140), un contenitore di legno, per raccogliere i prodotti dei campi («cranberries [ripen]/ to drops of blood», 140), un cigno («swans can paddle/icy water», 140), un letto («we'd go to bed, dear, early», 140). Ma, come sempre in Bishop, ogni facilità è apparente: la poesia illustrata dai disegni risale al tardo periodo brasiliano, quando Bishop, stanca della frenetica vita di Rio de Janeiro, sente la nostalgia degli ambienti del Nord America della sua infanzia:

5 Si tratta di un esempio della capacità di Bishop di unire l'acutezza dell'“osservazione” alla “simpatia” che non solo ogni essere vivente, ma ogni “oggetto” merita. L'analisi di Thomas Tra-visano (2019) si basa su questo binomio.

6 La cifra individuata da Colm Tóibín per sintetizzare l'arte di Bishop è la collaborazione tra *concentration* e *irony* (2015, 1-8).

case di legno, fienili, ragazzini dai capelli biondi, cigni che scivolano su acque gelide. Ma i frammenti di nostalgia, che potrebbero sembrare portatori di un parziale ottimismo, collegato all'ipotesi di migrare "a ritroso", vengono negati dagli ultimi versi; il desiderio di andare presto a coricarsi, per riscaldarsi insieme, è frustrato da un perentorio «never to keep warm» (140).

L'illustrazione a pagina 74 presenta il manoscritto di una poesia, "The Traveller to Rome", stampata a pagina 75. A destra, in basso, Bishop disegna uno spicchio della cupola di San Pietro, non tanto per illustrare i versi in cui accenna al monumento («the sagging historical dome», 74), ma per intensificarne l'evidenza espressiva: il tratto è, in effetti, tra *surrealista* ed *espressionista*⁷. La cupola è aggredita da segnacci neri, che dovrebbero renderla più decrepita di quanto dica il testo verbale. Invece essa si riscatta, conquistando un'evidenza in cui la mole, *ominous*, virtualmente esplosiva, si impone, in un *surplus* di senso rispetto a quanto il testo verbale propone. Analogo discorso vale per la coppia alle pagine 90-91. Il disegno a sinistra è più che un'illustrazione della poesia stampata a destra ("The Owl's Journey"). Il tratto, come nel caso precedente, è volutamente ingenuo: rende bene la *suppleness* del coniglio cavalcato dal gufo, meno bene il profilo del gufo. L'ultimo verso, con uno scarto che, di nuovo, nega ogni ipotesi ottimistica, recita «But the dream has never got any further» (91). Il disegno è completato da una maniacale cornice di segni circolari che lo chiudono ai lati, sottolineando l'impossibile soluzione del viaggio compiuto dai due animali.

L'illustrazione a pagina 52 ci presenta il testo iconico di Bishop più avvincente per chi ami l'espressionismo astratto: il solito foglio di *notebook* a righe è riempito da versi in frammenti, appunti di idee appena abbozzate, parole scritte in modo obliquo. Linee curve circondano gruppi di parole, frecce tentano di mettere in collegamento frammenti diversi, macchie di inchiostro rendono difficile l'orientamento all'interno di un labirinto di vari segni. Correzioni negano ma non cancellano; numeri romani senza referente alludono a un insieme che non trova sistemazione. Si tratta di un affascinante palinsesto, in cui i tratti ad inchiostro si sovrappongono a una rete di segni a matita che si intersecano come in una carta geografica decostruita e lasciata sbiadire sullo sfondo. Tutto è pervaso da un'energia che, appunto, ricorda l'*action painting*, a dimostrazione di quanto, anche nel caso di un'evidente confusione progettuale, la potenza dell'immaginazione di Elizabeth Bishop fosse in grado di "lasciare il segno", di scuotere l'osservatore, mostrando il proprio processo creativo, ancorché irrisolto, "in the making", ovvero nell'ardore di un'epica lotta fra *pars destruens* e *pars construens*.

7 Megan Marshall (2017) sottolinea più volte in Bishop l'interesse per il surrealismo insito nella vita di ogni giorno.

Brazil come “phototext collaborativo”

Prima di classificare *Brazil*, etichettandolo come *phototext* appartenente a una precisa categoria, devo specificare che si tratta di un progetto realizzato per merito della collaborazione tra più menti e competenze. Bishop, affascinata – come abbiamo visto – dalla tecnica e dall'estetica della fotografia, non è autrice tanto del testo verbale quanto dell'apparato illustrativo. Quest'ultimo è dovuto a un'eccellente *équipe* di fotografi professionisti, i cui scatti provengono dall'archivio della rivista *Life* e di altre agenzie, nord-americane e brasiliane. Fra coloro che più hanno contribuito vanno citati Paulo Muniz, Dmitri Kessel e Lisl Steiner, cui si devono quasi la metà delle 81 illustrazioni. Ma Bishop non è nemmeno autrice di tutto l'aspetto verbale del reportage. Alcune delle fotografie più importanti, infatti, sono commentate dalle osservazioni di un giornalista/saggista destinato a chiara fama: Walter Karp. I commenti di Karp sono definiti addirittura «picture essays» (Bishop 1962, 7): si vedano, per esempio, quelli a pagina 47, 59, 89⁸. Bishop ha di certo partecipato alla scelta delle fotografie (e delle poche stampe, oltre, ovviamente, della stupenda mappa del 1502: 27)⁹ e ha approvato le didascalie di cui sono corredate. Il testo verbale e quello iconico, quindi, sono cresciuti all'unisono, ognuno rispettando i codici dell'altro, senza invasioni di campo e, soprattutto, senza protagonismi. Anzi, il testo verbale va lodato particolarmente per essere riuscito a trovare un tono discorsivo, una retorica mai sopra le righe, per giungere a un risultato convincente, fra il divulgativo, l'aneddotico e lo specialistico. Si tratta, insomma, di un perfetto esempio di quanto Bishop padroneggiasse anche l'arte della prosa e il genere saggistico.

La scrittura di Bishop non fa quasi mai riferimento diretto alle illustrazioni, ma procede ben sapendo che chi legge “vede” le fotografie, “gode” dell'apparato iconografico, si allontana, se vuole, dalla lettura; il suo testo procede in modo nitido e lineare, sicché il lettore possa riprendere le fila del discorso dopo ogni “distrazione”. È difficile dire quali, fra i dieci capitoli, siano meglio riusciti in questo senso. In generale si può affermare che l'intento è sistematico: vengono trattate la geografia, la storia dell'esplorazione, la storia recente, la politica, la realtà sociale; ma poi ci sono gli aneddoti, le leggende, il folklore, i ritratti dei personaggi, sia quelli per i quali il volume fornisce anche un ritratto fotografico,

8 Purtroppo, Walter Karp (1934-1989) era, all'epoca, in una fase iniziale dell'elaborazione del suo pensiero politico. Qualche anno dopo il suo contributo avrebbe arricchito *Brazil* in modo che è difficile sopravvalutare.

9 Bishop aveva certo meditato sui versi di Charles Baudelaire, dalla poesia “Le Voyage”: «Pour l'enfants amoureux de cartes et d'estampes/l'univers est égal à son vast appétit/ Ah que le monde est grand à la clarté des lampes!/ Aux yeux du souvenir que le monde est petit!» (1868: 344).

sia quelli per i quali viene fornito solo il testo scritto. La sistematicità si esprime in una prosa limpida, anche nelle sezioni che avrebbero potuto risultare noiose. Il settimo capitolo, dedicato alle arti, sorprendentemente, è quasi del tutto privo di fotografie; la prosa di Bishop si fa allora più incisiva e *visiva* che mai, con un'intenzione di supplenza che non sfugge al lettore più accorto.

Un esempio paradigmatico di intersemiosi è costituito dalla grande fotografia a colori, in cui, sopra un titolo a caratteri cubitali ("A Culture Stirred by a New Confidence") si legge la didascalia «On a balcony in Rio, the late composer Heitor Villa-Lobos experiments with the sounds of a native percussion instrument» (105). Il breve commento di Walter Karp avrebbe dovuto essere, per quanto sintetico, meglio sviluppato. Ma, nella pagina precedente, Bishop aveva anticipato il discorso sulla collaborazione tra le arti citando l'importanza storica della figura di Mário de Andrade: «He was interested in music, folk art, poetry and prose, and almost everything in the country's contemporary artistic life continues to benefit from his influence» (104). L'ammirazione riflette l'intrinseca vocazione molteplice di un'artista come Bishop: la musica brasiliana, la cui intersezione con la poesia è più forte che in altre tradizioni culturali, non poteva lasciarla indifferente.

L'acuto interesse per l'arte della fotografia, l'emozione nei confronti delle fotografie storiche, che contengono una narrazione e documentano dei "fatti", hanno come conseguenza che Bishop non si accontenti dell'apparato iconografico, con cui, come s'è visto, dialoga di continuo, intrecciandosi col testo verbale. Bishop non resiste alla tentazione di trasferire la fotografia dallo statuto di collaboratore (pur sempre esterno) nell'emissione del messaggio, al ruolo di contenuto del messaggio stesso. Questo procedimento ha come caso emblematico un passo di pagina 44, su cui vale la pena soffermarsi, in chiusura del nostro discorso. La scrittrice fornisce al lettore una riflessione sul Brasile, mentre commenta una fotografia del 1876. Si tratta di una foto scattata alle cascate del Niagara, durante i festeggiamenti per la visita *in loco* dell'Imperatore Dom Pedro II:

There is something sad, even tragic about this foreign-looking group paying the conventional visit to the conventional "sights" and having its picture taken. The situation is somehow symbolic of the late 19th century Brazil. The eagerly grasped-at foreign influences, the attempt to adopt the inappropriate and the neglect or ignorance of resources at home [...] Nevertheless, it was during Dom Pedro's long reign that Brazil's material expansion really began (Bishop 1962, 44-45).

La foto, come si vede, non viene descritta tramite un'ecfrasi esauriente: si preferisce sottolineare la strana atmosfera di *dis-placement* che essa rivela, nonostante le convenzioni del *tour* tardo ottocentesco, per passare subito all'interpre-

tazione di cosa la foto dice, aldilà del suo aspetto di mero documento visivo. Paradossalmente, al centro della pagina che contiene questo passo non c'è la foto di cui si parla ma una stampa coeva, che illustra un altro momento del viaggio dell'augusto personaggio. Ennesima prova dell'intelligente struttura dell'intera opera, grazie alla riuscita interazione fra i contributi dei diversi "autori".

Opere citate

- Anastácio Guerra, S. (1999): *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume.
- Baudelaire, C. (1868): *Les fleurs du mal*. 1857. Paris: Michel Lévy.
- Benton, W. (1996): Introduction. In Bishop, E. *Exchanging Hats*. W. Benton (Ed.). New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Bishop, E. (1983): *The Complete Poems 1927-1979*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Bishop, E. (1962): *Brazil*. New York: Time Incorporated.
- Bishop, E. (1996): *Exchanging Hats*. W. Benton (Ed.). New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Bishop, E. (2006): *Edgar Allan Poe & the Juke-Box*. A. Quinn (Ed.). Manchester: Carcanet.
- Marshall, M. (2017): *Elizabeth Bishop: A Miracle for Breakfast*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Post, J. F.S. (2022): *Elizabeth Bishop: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University.
- Potter, K. (2023): *Poetics of the Migrant. Migrant Literature and the Poetics of Motion*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Tóibín, C. (2015): *On Elizabeth Bishop*. Princeton: Princeton University.
- Travisano, Th. (2019): *Love Unknown: The Life and Worlds of Elizabeth Bishop*. New York: Viking Penguin.

JOURNEYS TO THE PAST. EXPLORING THE VISUAL ARCHIVE OF SLAVERY IN CARRIE MAE WEEMS'S *FROM HERE I SAW WHAT HAPPENED AND I CRIED*

Anna Scacchi*

This article examines Carrie Mae Weems's *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995-1996), an installation she created when she was asked by the Getty Museum to respond to their exhibition *Hidden Witness: African Americans in Early Photography*. *From Here I Saw What Happened and I Cried* is a series of appropriated photographs from the nineteenth and twentieth century that she enlarged, cropped, colored and inscribed with short texts that weave them into a narrative. Among the repurposed images are the infamous daguerreotypes of enslaved Black Americans taken by J. T. Zealy for Swiss-American scientist Louis Agassiz in 1850 to support his theory of polygenesis. By the early 1990s they had become emblematic of the violence of representation and though Weems had signed an agreement with Harvard University, the institution that claimed to own them, that she would not use them in her work, she decided she had the moral right to reclaim them. As a conceptual artist engaged in debunking the assumptions of authenticity, objectivity and truthfulness on which documentary photography relied, Weems aimed less to redress the humanity of the violated Black sitters, then to reveal through her work on their images the epistemic system produced by slavery and colonialism. Read in sequence, the words engraved on the glass placed over the prints create a compelling, poetic monologue that dialogues and clashes with the images to revisit the history of the stereotyping of Black Americans and highlight the imbrication of visibility and racism. Basing on Linda Hutcheon's concept of *photo-graphy*, that is to say postmodern photographic works that are in themselves «*both photo and graphic*» (124) – the hyphen signaling the equal weight of both media – the article analyzes the series as a photo-text that aims to trouble the racial visual archive produced by slavery in the US, querying its authority and its reliance on the referentiality and indexicality of photography.

Keywords: Carrie Mae Weems, visibility, archive, race, slavery

It's a kind of literary archeology: on the basis of some information and a little bit of guess work you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply
(Morrison 1995, 92).

* Università degli Studi di Padova.

Introduction

In 1993 conceptual artist Carrie Mae Weems, already well-known for her photographic work centering African American experience to reflect on issues of power, gender, race, history, and memory, was asked by the Getty Museum, LA, to respond to their upcoming exhibition *Hidden Witness: African Americans in Early Photography*. The exhibition was mainly based on the private collection of Jackie Napoleon Wilson, a descendant of slaves. Wilson questioned the absence of African Americans in early photography archives, believing that it depended more on a lack of interest on the part of museums than a paucity of documents, and had managed to assemble an impressive collection of images of black life in nineteenth-century America. As Jennifer Doyle underlines, Los Angeles was reckoning with the aftermath of Rodney King's trial and the riots of 1992, and the Getty Museum's project «unfolded within a public conversation regarding the ethics of bearing witness, of testimony and perspective» (115). The aim of the exhibition was openly reparative: displaying a counter-archive that showed African Americans engaged in normal, everyday activities, so as to challenge the abundance of racial stereotypes in US-American visual culture. It was also based on an unquestioning belief in photography's referentiality and ability to capture and document history.

Weems's initial response was, «Why me?» (quoted in Doyle 114), perhaps because this belief was precisely what she had engaged in debunking through her work. Weems had started out in her photographic career as a documentarian, influenced by Roy DeCarava's «subversive politics of representation» of black subjects (hooks 67), but had come to question the assumptions of authenticity, objectivity and truthfulness on which documentary photography relied. As she affirmed in a 2009 interview,

for my photographs to be credible, I needed to make a direct intervention, extend the form by playing with it, manipulating it, creating representations that appeared to be documents but were in fact staged. In the same breath I began incorporating text, using multiple images, diptychs and triptychs, and constructing narratives (Bey s.p.).

Like many other African American women artists of the eighties and nineties, as well as writers and playwrights, she was probing the documentary evidence of the American racial and gender archive in order to denaturalize it and show its afterlife, as well as ask crucial questions about truth and power. As Lisa Gail Collins underlines, these black women artists aimed to «dismantle the visually assaultive potential of photography while simultaneously laying claim to its social power» (Collins 24). They resemanticized documentary photographs by ma-

nipulating, coloring, cropping, and reframing them, by adding texts and audio recordings so as to expose their fabricated truth and highlight the complexities and contradictions of the lives they claimed to represent. Weems's installation responded to *Hidden Witness* precisely in these terms.

Weems's Response to Wilson's Counter-Archive

On January 10, 1995, the Getty Museum issued a press release to announce the opening of Weems' installation, entitled "Carrie Mae Weems Reacts to *Hidden Witness*". It included Weems's declaration that her purpose was «to critique images of black people and *really to critique photography*» (Getty 1-2, emphasis added). Weems re-photographed, cropped and printed archival images, mostly nineteenth-century portraits, but also more recent photographs, such as P. H. Polk's "The Boss" (1932), Garry Winogrand's "Central Park Zoo" (1967), and Robert Mapplethorpe's "Man in Polyester Suit" (1980). She enlarged them all to life size, except for the two profile photographs of an African woman bookending the series and two portraits of families, which are larger than the rest.

She colored blue and framed with a thin black border the image of the African woman, whose profile opens and, printed in reverse, closes the installation, serving as a sort of frame to the narrative produced by the other photographs, which begins with images of slaves and ends with photographs of the Civil Rights Era. The framing photograph, the famous "Nobosodrou, Femme Mangbetou", taken in 1925 by George Specht and Léon Poirier during the Citroën automobile crossing of Africa known as *La Croisière Noire* (1924-1925), gives a diasporic slant to the installation, evoking a geography and temporality of black representation that predates the Middle Passage and extends beyond the United States.

Weems cropped, colored red, and placed the other appropriated photographs in circular mats that suggest the lens of a camera. They were then mounted under a glass on which she sandblasted short texts. Read in sequence, they make a compelling, poetic monologue that dialogues and clashes with the images to revisit the history of «creating Black Americans» (2006), as Nell Irvin Painter aptly phrased it in her book title.

The first four red-colored images were appropriated by Weems from the Zealy daguerreotypes, which by the early 1990s had become emblematic of the violence of representation and the epitome of photography as «a punitive field – the scene of punishment – in which the subjugation of blacks continues through the reproduction of denigrating racial stereotypes» (Fleetwood 13). As Weems underlined, they «crystalize and compress [...] the history of African Americans in the history of photography» (quoted in Barbash 415). The text engraved on

them («You Became a / Scientific Profile// A Negroid Type// An Anthropological/ Debate// & a Photographic Subject» [Lydenberg and Anderson 111-112]) summarizes and exemplifies the racial discourse that created Black Americans, which in the rest of the installation is further articulated, exposed in its contradictions, complicated by the black response to it, and commented upon by a repeated ironic «ha». The series later became known as *From Here I Saw What Happened and I Cried*, from the words superimposed on the two blue-colored prints, and turned into one of Weems's most celebrated and discussed works.

Troubling the Archive

In the early 1990s Weems visited Harvard's Peabody Museum to see the Zealy daguerreotypes, fifteen rare images of enslaved African Americans, partially or fully naked, which Alexander Agassiz, son of Swiss-American naturalist Louis Agassiz, had donated to Harvard University in 1910. In 1935 the daguerreotypes were moved to the Peabody Museum, where they lay forgotten until 1976, when they were discovered in the museum's attic.

The images had been taken for Agassiz, who had selected the specimens that seemed to best document his theory of the separate origins of humankind, in a South Carolina plantation in 1850, by photographer J.T. Zealy. Zealy sent the daguerreotypes to Agassiz with labels identifying the name, job, ethnic group and owner of the sitter, precious information that in 2019 allowed Tamara Lanier to claim two of them, Renty and Delia, as her ancestors and start a long legal battle against Harvard's illegal possession of their images. The images were apparently shown in public only once by Agassiz (Barbash 408), possibly because polygenesis would soon be discredited by Charles Darwin's *On the Origin of Species*. When in 1977 the discovery was announced, the story was picked up by the press, turning the daguerreotypes into the most discussed images from the nineteenth century and the evidence of the ethically problematic and colonial roots of anthropology (410). Because of their controversial nature, the museum restricted publication, allowing only Brian Wallis to include all of them in a 1995 article, until 2009, when their scholarly circulation was permitted (412).

The museum's policy required Weems to sign an agreement that she would not use the images, but she decided she had a right to reclaim them: «I knew that I couldn't leave them where they were. [...] I should reconstruct and build a new context for them so that they could take on a new life» (quoted in Barbash 407). When Harvard University discovered Weems's breach of the agreement, they threatened to sue her. She replied that she believed she had a moral case, if not a legal one, and was willing to have a public conversation about the ow-

nership of those stolen images and the ongoing profiting off the labor of black bodies on the part of a prestigious academic institution. Harvard eventually relented. In the end, they even bought the four series items reproducing the Zealy daguerreotypes, which are now often on display on the first floor of Harvard Art Museum (Lewis).

Carrie Mae Weems was the first artist to shift a predominantly ethical discussion to a more political and legal confrontation. Through her appropriation she started a process that has recently come to a landmark outcome: at the end of May 2025 Harvard renounced their property rights and announced that a settlement with Tamara Lanier was reached. The daguerreotypes will be now hosted by the International African American Museum in Charleston, South Carolina.

Weems had already used the appropriated images of Delia, Drana and Jack in three triptychs in the *Sea Islands Series* (1991-92), which explored the rich African heritage of the Gullah communities. They obviously became crucial for the critique of photography at the heart of *From Here I Saw*. Because of the need to legitimize slavery through racism and teach white people to see *race* (see Smith and Sliwinski, on the optical production of the modern concept of race), the American visual archive is dominated by images representing blackness as a site of subjection and utter difference, like the Zealy daguerreotypes. Blacks started to fight against them as soon as they arrived in American plantations and, like many other oppressed groups, they have mostly relied on «progressive realism» to redress distorted representations (Shohat and Stam 178-179). Weems, however, was not interested in merely proving that Delia, Drana, Jack and Renty were human, nor that they were not the passive victims of the white racial gaze, which, as Saidiya Hartman underlines in her critique of Molly Rogers' book *Delia's Tears* (2010), is merely «a confirmation of the given – yes, the enslaved are human» (522). She aimed to create a work that «would question their historical paths and at the same time propel them forward to the future» (quoted in Barbash 407).

When blackness becomes the all-important sign, Weems has lamented, audiences tend to assume that the images they are looking at are about victimization, instead of explorations of power and gender dynamics and of photography as an artistic medium (hooks 78-79). As Nicole Fleetwood underlines in *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*, black cultural studies' focus on the visual «as a punitive field» (13), has led to neglecting or misunderstanding black visual artists whose work, like Weems's, is geared more towards reflecting on how visibility structures our interpretation of the world, than towards producing “authentic” representations of blackness. Artists that, in other words, address the racial archive so as to, paraphrasing W.J.T. Mitchell, “show *seeing* race” and how this has affected identity processes for both Blacks and whites

in the US. Their works are sometimes reduced to what they have to offer in terms of denunciation of the politics of representation. This has happened to Weems's work, and especially to the series *From Here I Saw*, which is often seen as providing a reparative experience to the viewer, based on what Aida Levy-Hussen has identified as the «hermeneutic of therapeutic reading» that has become predominant in Black Studies in the last decades. Understood as an effort to redress a traumatic past, the series is sometimes condemned for trafficking in and replicating the original abuse (on this, see Smith 1999 and 2019; and Raynaud 30-39).

Weems's installation is fully part of the «archival turn» that was in full bloom in the 1990s (Foster) and of the «re-orientation [...] toward the psychic, moral, and documentary problems posed by the African American slave past» (Levy-Hussen 2) that has been ongoing in African American literature, film, music, and the arts since the 1980s. Yet Weems's aim in the series is not merely reparative, but also and more importantly deconstructive; her appropriations of existing images reveal that the visual field is «itself a racial formation, an episteme, hegemonic and forceful» (Butler 17), a system of seeing and knowing produced by slavery and colonialism. As it happens in the more productive efforts at revisiting the enslaved past, Weems's aim is to trouble the archive, specifically querying its reliance on the referentiality and indexicality of photography and its authority, by means of the interplay between the reworked images and the texts, an aspect often overlooked in readings that underscore her re-humanization of black sitters.

***From Here I Saw What Happened and I Cried* as photo-text**

Memory [...] is not an effort to find out the way it really was – that is research. The point is to dwell on the way it appeared and why it appeared in that particular way.
(Morrison 1984, 385)

Weems's questioning of documentary photography relies on a main strategy: while the documentary aesthetic favors the disappearance of the photographer from the photograph, she visibilizes her intervention in the photographic act by appearing in the image in person and/or through her words, and constructing narratives, thereby alerting the viewer to the workings of visibility. She creates photo-texts, that is, signs produced by the interaction of the image and the text and the colliding and/or merging of their specific hermeneutics and conventions. Her photo-texts belong to the genre that Linda Hutcheon has termed *photo-graphy*, that is to say postmodern photographic works that are in themselves «both photo and graphic» (124) – the hyphen signaling the equal weight of both

media –, works where the «relation of the text to the image is never one of pure redundancy, emphasis, or repetition» and «the text [...] never guarantees any one single, already apparent meaning» (125). In photo-graphic works, Hutcheon elucidates, the role of the textual is neither that of anchorage (fixing the meaning) nor of relay (elucidating the meaning) to the visual, as Roland Barthes noted about advertising and photojournalism. On the contrary the textual actually tends to unfix the meaning of the visual, puzzling the viewer and asking for their active participation (124-125). In postmodern photo-graphy texts are superimposed on the images or, if separated, linked to them through irony or parody, so that the «very borders between the pictorial and the linguistic are simultaneously being asserted and denied – in short, radically de-naturalized» (132).

Hutcheon's concept of photo-graphy can be applied to the relation between the visual and the textual in *From Here I Saw*, where the engraved texts are often puzzling, both in their cryptic style, with the use of deictics and interjections, and their intertextual references, which, just like the origins of the repurposed photographs, are never clarified. In other words, they tend to unfix the installation's message, asking the viewer/reader to actively participate in the meaning-making process, and never guaranteeing its closure. The Nobosodrou item is an example of this tactic. The Mangbetu queen is placed at the beginning and end of the series, clearly in the position of a witness, analogous to the muse/guide persona Weems's own body has often represented in other works. It is easy to read her as the African ancestress, symbolizing a full, free and proud humanity, witnessing and mourning the dehumanization of Africans following the Middle Passage, as several critics have indeed done. Yet, as Weems certainly knew, that very image, disseminating the elongated head, elaborate headdress, and naked breasts of Nobosodrou on stamps, postcards and in magazines, was part of a colonialist and racist discourse that objectified and sexualized African women, analogous to the one exemplified by the daguerreotypes of Delia, Drana, Renty and Jack that we see next (see, for more on the image of Nobosodrou, Clement s.p.).

At the same time, however, the elegant, haughty Nobosodrou has become more than the exoticized/eroticized Black Venus that was meant and taken to be in 1920s France. Already in 1927 Aaron Douglas had appropriated it for the May cover of *Opportunity* as an emblem of Black beauty and in the following decades it often inspired Black artists as an icon of cultural resistance. Does Weems's appropriation aim to free Nobosodrou from a white primitivist gaze and celebrate her as the embodiment of a resistant blackness? As Catherine Gander notes in "Black and White Landscapes," the pronoun with which she is associated «combines with that of Weems and of the viewer to extend and complicate the colonial gaze, especially within the historically white setting – the "here" – of the art gallery» (531).

Who the “I” who saw and cried is, in other words, is not clear: if Nobosodrou as witness and guide is a stand-in for Weems, does the “I” refer to the photographer herself? Is Nobosodrou mirroring the viewers’ act of witnessing within the installation, and in a way being a stand-in for them? Does the «here» refer to Africa or to the space where the work is displayed? And who is she addressing in her monologue? The use of the past tense seems to place “what happened” at a safe distance from the viewer, but the fact that they see their faces reflected by the glass surface over those of the photographed subjects in the other items creates instead an unsettling proximity.

The recurring pronoun “you” in the monologue is similarly ambivalent, since in looking at the image and reading the texts, eerily engraved on their own faces, the viewers simultaneously occupy the position of the sitter and, because of the circular mat recalling a camera lens, that of the photographer. The circular mat, though, also resembles a peephole, evoking the «pornotroping» of the black body (Spillers), and so the viewer’s active role in the imbricated workings of visuality and racism. The tone of Weems’s poem is equally complex, as it signifies on the archival images combining witticisms, irony, sarcasm, and lament, while shifting from the white supremacist discourse to African Americans’ complicity with it, as well as their negotiations and reversals of its meaning. The poem deflates its scientific authority with the literality of «You Became a / Scientific Profile» and «& a Photographic Subject» (Lydenberg and Anderson 111-112) engraved over the profile image of Delia and the frontal portrait of Drana; it ironically comments its practical outcomes, as in the «You Became/ Mammie,/ Mama,/ Mother &/ Then, Yes,/ Confidant – Ha» (Lydenberg and Anderson 113) engraved over the famous portrait of a black woman in a white bandanna and poor clothes boldly staring into the camera by the African American photographer Prentice Hall Polk, entitled “The Boss”, the “ha” pointing to the fungibility of black female bodies exploited both physically and emotionally; it summons the complicity of literature («You Became Uncle Tom/ John & Clemens’ Jim» [Lydenberg and Anderson 116]) in the stereotyping of blackness, but also the power of black cultural expressions to create beauty from pain in the words sandblasted over the image of the fugitive slave Gordon known as «The Scarred Back»; it sarcastically denounces the blatant paradoxes of a discourse constructing black women as both mammies and jezebels, as in the text written over the pornographic image of a naked black woman, followed by that of a nursemaid with her charge («You Became/ Playmate/ To the/ Patriarch// And Their Daughter» [Lydenberg and Anderson 120]).

By letting the seams, sutures, and inconsistencies emerge from the racial archive’s apparently smooth logic, as well as by following its afterlife, and calling the audience out on their complicity in the present, Weems’s art, as Huey

Copeland has brilliantly summed up, «all too often flattened into a caricature of its reparative content – always cuts deep into the space of representation, asking us to look hard *into* the image, even when it is patently two-dimensional» (14).

Conclusion

As a photo-text *From Here* is an unstable work for several reasons: in literature it is credited as consisting of thirty-three to thirty-four prints; when exhibited it is often displayed only partially, depending on the number of images owned by a museum and the kind and scope of the exhibition – collective, solo, or retrospective – it is included in. The way images are assembled on museums' walls can also vary, though they are usually lined up as book pages to read, some of them in clusters of two and four that suggest an even closer thematic proximity. In addition, while the words engraved on the images have stayed the same, some of the images have changed in time. However mutable and fragmented in its physical installations, nevertheless, the series, as Weems conceived it, offers a powerful critique of the imbrication of power, race, and gender in the Western visual episteme.

As evident already in her earlier work, Weems questions the authority and autonomy of the singular photographic image through an «engaged critical-participant approach» (Collins 30) and installations that ask to be *read* as pages of a book. By inserting her own body into the image as «a witness and a guide» who stands in for both the photographer and the audience (Bey s.p.), by adding texts that visibilize authorship, summon the viewer and foreground the code's hidden rules, by weaving photographs into a tale, Weems undermines the myth of photographic truth and explodes the experience of the lone visitor of an exhibition into a performance, replacing the monologic discourse of documentary photography with the complex polyphonic and multilayered narrative of photo-texts.

Works Cited

- Barbash, I. (2020): Exposing Latent Images: Daguerreotypes in the Museum and Beyond. In I. Barbash, M. Rogers & D. Willis (Eds.), *To Make Their Own Way in the World: The Enduring Legacy of the Zealy Daguerreotypes* (pp. 407-433). Cambridge, MA: Peabody Museum.
- Bey, D. (2009 July 1): Interview: Carrie Mae Weems. *BOMB*. Retrieved from <https://bombmagazine.org/articles/2009/07/01/carrie-mae-weems/> (last accessed May 16, 2025).
- Butler, J. (1993): Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia. In R. Gouding-Williams (Ed.), *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising* (pp. 15-22). New York: Routledge.
- Clement, V. (2024): A road trip through the colonial culture of 'Wider France'. Revisiting 'The Black Journey' (1924-1925) beyond our colonial amnesia. *H-France Salon*, vol. 16, n. 1,

- pp. 1-16. Retrieved from <https://h-france.net/wp-content/uploads/2024/03/H-France-Salon-Volume-16-Issue-1-5.pdf> (last accessed 05/ 16/ 2025).
- Collins, L. G. (2002): *The Art of History: African American Women Artists Engage the Past*. New Brunswick: Rutgers University.
- Copeland, H. (2021): Specters of History. In S. E. Lewis (Ed.), *Carrie Mae Weems* (pp. 7-14). Cambridge, MA: MIT.
- Doyle, J. (2013): *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*. Durham: Duke University.
- Fleetwood, N. (2011): *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. Chicago: University of Chicago.
- Foster, H. (2004 Autumn): An Archival Impulse. *October*, vol. 110, pp. 3-22.
- Gander, C. (2020): Black and White Landscapes: Topographies of Disorientation in the Works of Carrie Mae Weems and Claudia Rankine. *Journal of American Studies*, vol. 54, n. 3, pp. 517-540. Getty Museum (1994): Press Release. Retrieved from https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE171060 (last accessed 06/ 10/2025).
- Getty, J. Paul Trust. Communication Dept. (1995). *Two Releases for Carrie Mae Weems: Hidden Witness: African Americans in Photography, January 10, 1995, February 16, 1995*. Retrieved from https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE171060 (last accessed 06/ 10/2025).
- Hartman, S. (2011): Review of M. Rogers, *Delia's Tears: Race, Science, and Photography in Nineteenth-Century America*. *Journal of American History*, vol. 98, n. 2, pp. 520-522.
- hooks, b. (1995): *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New.
- Hutcheon, L. (1989): *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Levy-Hussen, A. (2016): *How to Read African American Literature: Post-Civil Rights Fiction and the Task of Interpretation*. New York: New York University.
- Lewis, S. E., The Insistent Reveal: Louis Agassiz, Joseph T. Zealy, Carrie Mae Weems, and the Politics of Undress in the Photography of Racial Science. In I. Barbash, M. Rogers, & D. Willis (Eds.), *To Make Their Own Way in the World* (pp. 297-325). Cambridge, MA: Peabody Museum.
- Lydenberg, R. & Anderson A. (Eds.) (2018): *Carrie Mae Weems: Strategies of Engagement*. Boston: McMullen Museum of Art & Boston College.
- Mitchell, W. J. T. (2002): Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, vol. 1, n. 2, pp. 165-181.
- Morrison, T. (1984): Memory, Creation, and Writing. *Thought*, vol. 59, n. 235, pp. 385-390.
- Morrison, T. (1995): The Site of Memory. In W. Zinsser (Ed.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir* (pp. 83-102). Boston: Houghton Mifflin.
- Painter, N. I. (2006): *Creating Black Americans: African American History and Its Meanings*. New York: Oxford University.
- Raynaud, C. (2015): The Crucible of Witnessing: Projects of Identity in Carrie Mae Weems's *From Here I Saw What Happened and I Cried*. *Meridian*, vol. 13, n. 1, pp. 26-52.
- Shohat, E. & Stam R. (1994): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Smith, C. (1999): Fragmented Documents: Works by Lorna Simpson, Carrie Mae Weems, and Willie Middlebrook at the Art Institute of Chicago. *Museum Studies*, vol. 24, n. 2, pp. 244-259.
- Smith, C. (2019 May): Carrie Mae Weems: Rethinking Historic Appropriations. *Nka*, n. 44, pp. 38-50.
- Smith, S. M. & Sliwinski S. (2017): Introduction. In Smith and Sliwinski (Eds.), *Photography and*

the Optical Unconscious (pp. 1-31). Durham: Duke University.

Spillers, H. (1987): Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book. *Diacritics*, vol. 17, n. 2, pp. 64-81.

Wallis, B. (1995): Black Bodies, White Science: The Slave Daguerreotypes of Louis Agassiz. *American Art*, vol. 9, n. 2, pp. 38-61.

BEYOND MIMESIS: CLAUDIA RANKINE AND TOYIN OJIH ODUTOLA IN CONVERSATION

Livia Bellardini*

Poet Claudia Rankine and visual artist Toyin Ojih Odutola place blackness at the center of their artistic practice. Having both relocated respectively from Jamaica and Nigeria to the US at a young age, they have matured a first-hand experience of how identity is constantly being shaped and re-shaped in one's interaction with a new environment. Through hybrid poetic forms and tonal fields, Rankine and Odutola resort to the artist's tools not only to subvert US cultural narratives that reduce blackness to a signifier of race, but more relevantly to enlist color as both the subject and the main question of their work. Juxtaposed to *Citizen's* central piece on the aftermath of Hurricane Katrina, Odutola's drawings appear in the collection as a gateway for engaging and privileging a new language, structure, and semantics for blackness.

Rankine's multimodal collection works at the edge of a canon, with acts of racism crowding the book through poems, photographs, and portraits to expose and undermine the white gaze. On the other hand, Odutola works from photography only to move beyond it. While her human-size portraits are photograph-inspired in terms of subject matter, they are portrait-specific in terms of the materials she uses: black ballpoint, graphite, and acrylic fuel her drawings' brushstrokes, outlining "a new grammar for blackness" (2016). She moves beyond her photographic source to re-tell the story of blackness and suspend racial prejudice informing the interpretation of black narratives – first in the line's travels, then in the liminal space where the viewer meets the portrait. As Rankine states in an article dedicated to Odutola's work, «her artistic project demands the preeminence of the mark which [...] renders a peripatetic blackness» (2016), both materially and epistemologically. Borrowing from Édouard Glissant's theorization of a poetics of relation and from Barbie Zelizer's coinage of the «subjunctive voice» (2004) to describe how spectators engage with or complete the suspended narrative often captured in photographs, I will also engage with lyric and art theory to explore how the artists' formal choices allow readers/viewers to inhabit the work's subjunctive dimension, complicating the idea which, throughout US history, has viewed blackness as racial demarcation.

Keywords: Claudia Rankine, Toyin Ojih Odutola, lyric, poetics of relation, visual art, racial imaginary

* Università Roma Tre.

Background

«For the first time in NBCC history», we read in the 2015 Announcement Section of the National Book Critics Circle webpage, «a single book has been nominated in two categories»¹. Winner of the Poetry division, Claudia Rankine's *Citizen: An American Lyric* (2014) also features among the Award's same-year Criticism nominees on behalf of the book's «inventive composition» and «topical content» (NBCC: s. p.). Experimental, multimodal, and multigenre, Rankine's project seems to resist clear categorization despite the collection's subtitle clearly pointing to a literary, historical, and theoretical tradition which has kept poets and scholars engaged, for the last eighty years, in cutting or resewing ties between the text and the world². Can the lyric speak of the world we live in (and how) is probably the question that best summarizes years of critical exploration.

The Lyric Theory Reader (2014) by Virginia Jackson and Yopie Prins, and *Theory of the Lyric* (2015) by Jonathan Culler, are two conspicuous examples of lyric investigations undertaken in academia today, the former an anthology of critical essays that examine the genre's history through the consolidation of various reading practices with which we have learned to approach the lyric over time, each serving specific historical, political, and institutional purposes; the latter a theoretical approach to lyric reading, grounded in the recognition of certain prosodic continuities across centuries of change. The timing of *Citizen's* publication, and its recognition from the NBCC as a relevant work of criticism, allows us to read Rankine's collection as a site for critical investigation aimed at reframing the lyric from within, stretching its formal boundaries to serve the present purpose of fully capturing the impact of racism on interpersonal experience. By showing us that it is important we think of the lyric in practical terms, the book seems to both shape and enact an epistemology aimed at expanding readers' understanding of themselves and/in the world. In this sense, Rankine

1 The NBCC grants awards for the categories of autobiography, biography, criticism, fiction, general nonfiction, and poetry. More information on the Circle's foundation, history, and mission can be retrieved at the National Book Critics Circle (NBCC) web site: <https://www.bookcritics.org/>. For more information on the 2015 finalist announcements, consult: <https://www.bookcritics.org/2015/01/19/national-book-critics-circle-announces-finalists-sandrof-award-to-toni-morrison/>.

2 Although in ancient Greece the term "lyric" was popular and designated «a song accompanied by the lyre» (Jackson and Prins 2014: 1), *reading* a poem as "lyric," namely as a literary production, became a mainstream activity in the mid-twentieth century, when literary criticism offered students a reading model to analyze poems from all periods. In this time frame, the New Critics passed on a general – yet not exclusive – understanding of the lyric as an autonomous artifact cut off from its maker. Skeptical towards impressionist interpretations grounded in "the emotional, imaginative, or psychological effects of a poem upon one or more readers" (Schryer 2012: 13), the New Critical mode of close reading privileged text over author, and analysis over interpretation.

employs formal hybridity to create an immersive reading experience that sheds light on the complexity of American identity: not only does she enlist the lyric to relay and record how a long history of racial discrimination keeps lingering in microaggressions African Americans experience on a daily basis; she also confides in the literary to reveal how unconscious bias shaping the white imaginary produces them in the first place. Reflecting the (hi)story of a society still deeply marked by racism, Rankine's recollections of microaggressions delivered in the second person serve as a starting point for thinking about the many ways in which literary works reflect, respond to, and societies that generate them. Rather than launching a new definition of the lyric, Rankine's approach to the genre is innovative – as much as it is cultural, metapoetic, and metaliterary – to the extent that it aligns with works of criticism that explore how texts “use” genres, versus validating why they “belong” to one or another generic category (Frow 2). On this note, Jonathan Culler's and John Frow's respective studies of genre as contingent literary practices help us contextualize Rankine's project within the broader debate on the current role of the lyric in today's United States. As Culler states in his book,

a claim about a generic model is not, then, an assertion about some property that all works that might be attached to this genre possess. It is a claim about fundamental structures that may be at work even when not manifest, a claim that directs attention to certain aspects of a work, which mark a tradition and an evolution, its dimensions of a transformation (49).

Signaling a threshold into new lyrical territory, *Citizen's* ambiguous identity dialogues with well-established lyric traditions³ to repurpose them for poetic, critical, and social ends.

3 The ambiguity of the second person, “you,” places Rankine's collection in conversation with an older Romantic tradition that views the lyric as mimetic, namely as a representation of intense private feelings expressed by a subjective “I” who is seeking meaning inwardly, regardless of the world's demands. Unlike the poetic “I” who in Emily Dickinson's emblematic “Letter to the world” is craving some sort of unfulfilled recognition from outside; and differently from the Romantic subject who seems to struggle in creating a strong bond with a world that doesn't seem to meet his needs, in the context of Rankine's contemporary American lyric, *Citizen's* “you” is a strategic and flexible form of address: it challenges what Culler identifies as that «mode of enunciation, where the poet speaks *in propria persona*» (1-2) by enlisting a dialogic and relational subject. Singular and plural at its core, “you” is capable of simultaneously conveying the colloquial tone of conversation, the intimacy of confession, and indeterminacy in terms of a clear referent. Whether it refers to the poet, the speaker who is sharing the stories, or pointing at the reader, the agility of the second person enables Rankine to turn the lyric mode outward, pulling the lyric subject outside of his/her refuge, while pulling readers into the text, making them accountable to an insidious racial dynamic these stories are exposing.

“The Route Is Often Associative”: Claudia Rankine’s Contemporary Lyric

Transgressing its own medial boundary – writing – *Citizen*’s hybrid structure has yielded many definitions. Some of these draw directly from the book’s title, positioning Rankine’s project in contrast with an older tradition that described the lyric as a closed, self-reflective form of expression. Others opt for placing the collection on a lyric timeline, reading Rankine’s enterprise not so much as an act of rebellion against the past, but rather as disobeying the rules of past lyric forms and uses that would be of little use for her today. Whether «anti» or «postlyric» (Reed 97), other definitions do without the lyric altogether, reading *Citizen* as an «experimental biopoetic» work (Hume 105), conjugating poetry with theoretical commitments capable of explaining the work’s extratextual relevance. Because the book depicts the «difficulty of relating and identifying» with an environment «one has been othered by», Hume resorts to critical race and environmental justice theory to attempt a definition of *Citizen* as a peculiar work of ecological poetry or environmental criticism (80). Keegan Cook Finberg also traces overlaps between lyric scholarship and the social sciences’ investigation in surveillance structures, arguing that Rankine’s re-shaping of the lyric reveals the racial and carceral apparatus of received lyric structures (2021). Others read Rankine’s volume as a reworked version of the modernist poem, highlighting its intertextual engagement with passages from US modernist poets Rankine quotes and resignifies (Robbins 125); as «investigative poetics» (Welch 126); or as a reinvention of the American lyric in the direction of the philosophical essay (Chan 141). The juxtaposition of private and public accounts reporting the African American’s loose, uncertain or breakable, approximates Rankine’s project to the lyrical essay as well as to the feminist critical tradition forwarded by woman poets who have employed the essay to inscribe the personal into the political, or, as Adrienne Rich states in *A Human Eye*, to write «subjective visions of objective conditions» (97). Perhaps, Grant Farrar’s “Citizen, a Lyric Event” is one of the few critical contributions to explicitly connect Rankine’s foregrounding of the present moment with Jonathan Culler’s preoccupation with temporality as one of lyric’s defining features⁴. Reviews of the work, on the other hand, define the book by what they see, relying on both suggestive and established terminology. From *The New York Times*, *The Guardian*, *The New Yorker*, *The Los Angeles*

4 According to Farred, *Citizen* engages with «the political demands of the now» (98), where the present features both as a window onto the past, and as a gateway into a future of ethical relationality the reader is asked to co-create in their present interaction with the text. For an exhaustive account of the different uses of the present tense, in poetry and elsewhere, read Culler’s “The Language of Lyric,” published by *Thinking Verse* in 2014.

Review of Books, *Bomb Magazine*, *Literary Hub*, *L'Indice*, just to mention a few, we read that *Citizen* is audacious, inventive, radical, ambiguous, dazzling, narrative, poetic, critical, political, ordinary. Regarding its structure, the book has been described as «not exactly poetry», «not (just) poetry» (Shockley 2016), or as a «concept book» (Iuli 2017) with strong pedagogical intentions pointing to alternative models of civil co-existence.

At the time of *Citizen*'s publications, eighteen-year-old Michael Brown was shot and killed by the police in Ferguson, Mississippi, for supposedly stealing from a convenience store; George Zimmerman was found not guilty of second-degree murder of seventeen-year-old Trayvon Martin on the grounds that he shot the teenager in self-defense; and the Black Lives Matter movement was quickly gaining momentum with the proliferation of protests marches uniting in their fight against the perpetuation of racism happening within and beyond the interpersonal context. The subject of Rankine's book is thus suggesting we contextualize her artistic project within and without the literary field, because, as Antonella Francini reminds us in "Claudia Rankine: una lirica americana":

la modalità lirica [...] non basta più per raccontare un'esperienza personale che, improvvisamente, diventa anche specchio delle vicende di un intero popolo [...], un razzismo strisciante e quotidiano, quasi invisibile, a cui bianchi e neri sembrano essersi assuefatti, riemerso nell'era di Obama come una delle ferite più profonde nella cultura americana (s. p.).

While Rankine isn't the first American poet to resort to hybrid forms to link the artistic and the cultural to the political – merging art with politics, aesthetic experimentation with the building of new imaginaries – she was successfully innovative in using a combination of art forms to shape a real-time narration of the African Americans' daily experience of citizenry. Mixing poetry, prose-poetry, essay-writing, visual art, video documentaries, photography, and news reporting, her multimodal text asks readers to participate in connecting the book's multiple content-frames by activating their devices and engaging their senses in a visual and vivid poetic experience that exceeds the text more than once. Approximating what Francini calls «3D-poetry» (s. p.), *Citizen* is inter- and transmedial insofar as it is constantly crossing medial boundaries to give the reader the opportunity to look at its events from multiple points of view, each medium highlighting different facets of the same story. Showing her readers how meaning is created and re-created by context, Rankine's multifaceted lyric seems to offer us a concrete example of how distinct media heighten, oversimplify, or complicate meaning according to their inherent limits and possibilities, seconding Marie-Laure Ryan's definition of a medium as «the material supports of information whose materiality, precisely, 'matters' for the types of meanings that can be encoded» (Rippl 8). A medium, Ryan expounds, is «a category that

truly makes a difference about what stories can be evoked or told, how they are presented, why and how they are communicated and how they are experienced» (Rippl 8).

In *Citizen*, different media co-exist in their creation of a composite textual site where the everyday is constantly being connected to larger social tensions which have traversed the country since its foundation. As readers are engrossed in the text, walking across its seven chapters, linkages between past and present start revealing themselves through association: «The route is often associative», says the second-person speaker opening the collection, introducing us into *Citizen*'s constellation (Rankine 2014: 5).

Through a recreation of crossroads, Rankine's mixed poetics offers a multi-directional and multilayered reading path on which readers are constantly asked to mobilize their gaze; notice how their position in the world informs how they interpret and engage with it; trace a blurry line between fact and fiction; engage in artistic practices to re-frame scenarios and events told from mainstream media channels, as well as unsettle stereotypical representations of African Americans diffused by the media.

Reading Claudia Rankine and Toyin Ojih Odutola with Édouard Glissant

A cogent example of how *Citizen* resorts to the innovative force of the literary to articulate epistemic changes in our approach to collective living is presented half-way through the book, where a plethora of quotes collected from CNN are reporting the devastating impact of Hurricane on New Orleans' Ninth Ward. Scattered voices speaking with a tone of alarm mixed with confusion are rearranged on the page to offer readers a live commentary of the hardship that was suffered during the hurricane. Shifting perspectives keep bouncing off each other in a fragmented, messy, yet authentic recounting of «the difficulty of that» (Rankine 2014: 83), the hardship of being trapped inside the storm, in buildings, on roofs, in increasing water, while awaiting federal assistance which, we later learn by reading Rankine's piece, has reached that part of the city hours after damage. Rankine's repurposing of these declarations shifts our focus away from the material damage caused by the storm to the citizens that were most affected by it, revealing how the news' coverage of the hurricane obscured what, in the end, was confirmed as an act of federal neglect. «Who could see it coming», one says in the poem, speaking with a tinge of irony that Rankine is capable of reproducing in writing, hinting to the fact that both an estimation of the hurricane's magnitude and evacuation orders had been communicated to residents days prior to the storm's forceful arrival. «The fiction of the facts assumes randomness

and indeterminacy» (85), we read in the following pages, alongside an array of impersonal, first-, second-, third-person, then plural testimonies counter-sharing their own version of such «facts», as the poem's tempo ascends through repetition, consonance, and alliteration. Seemingly neutral questions and statements such as, «Where were the buses?», «FEMA said it wasn't safe to be there» (84), are reworded and reinterpreted in the first-person singular: «What I'm hearing, which is sort of scary, is they all want to stay in Texas» and «to be honest with you, I think they forgot about us» (84). Filtered through personal testimony, «the facts» are then laid bare and achieve momentum in an instance of collective awareness illuminating deeper structural divides which have been exacerbated by governmental failure to look out for its citizens: «We never reached out to anyone to tell our story, because there's no ending to our story [...]» (84), we hear another voice speaking in the collective mode, denouncing the lack of a prevention plan and the shortcomings of a rescue system for New Orleans' Lower Ninth Ward. The extensive flooding that devastated the lower section of the city drew international attention not only to a vulnerable geographical site – located below sea level, the area is surrounded by water on all sides while also being in close proximity to the Industrial canal and Mississippi River. The hurricane also drew attention to the unequal recovery plan which left Lower-Ninth-Ward residents precarious for more than a decade, highlighting what *Citizen* re-quotes as the «classic binary between the rich and the poor, between the haves and the have-nots, between the whites and the blacks, in the difficulty of all that» (83) or what legal scholar Robert Verchick posits as fairness deficits fueling system failures (43). If in the 1800s wealthier residents built homes on former plantation land along the natural levee, from 1852, the flood-prone back swamps eventually become the home of working-class families, a shipping canal detaching the area from the main parts of the city. If the inhabitants of New Orleans' Ninth Ward received assistance after hours, the Lower section of the neighborhood after days, leaving «mumbling structures» unattended (Rankine 2014: 83) and peeling apart. The fact that the personal is also and inevitably political acquires even deeper meaning in light of the ontological dilemma experienced by the Lower Ninth Ward community, that of being both invisible and hypervisible when «thrown against a sharp white background» (Rankine 2014: 52-53). Accordingly, one speaker reports: «He gave me a flashlight, she said. I didn't want to turn it on. It was all black. I didn't want to shine a light on that» (84), prepare for the poem's closing, as the irony of the question «Did you see their faces?» (86) features in the poem as a refrain, a motif, of a never-ending story.

The attempt to reconstruct a coherent and multilayered narration that retells the story of Hurricane Katrina from a testimonial rather than medial perspective, is further carried out in the book through an artistic collaboration with

contemporary visual artist Toyin Ojih Odutola. One of Odutola's portraits, *Uncertain, Yet Reserved* (2012), is juxtaposed to *Citizen's* central piece to counter the literally fatal effects of stereotyping by portraying her subjects through radiating, multifaceted, and fluid black ball-point pen marks, deeply carved into the board. Highly textured and ink-stratified, Odutola's portrait creates a new grammar for blackness, as she privileges mark-making and fluidity within the line over verisimilitude. To quote from Rankine's essay discussing the artist's creative and critical intention: «Before a face becomes a face, for example, we take in its shapes, tonality, and lines. Whose particular face we are traveling toward rarely is the point [as] what matters is not the specific identity of the subject but the cumulative buildup of line that brings weight, complexity, and mobility to her images» (Rankine 2016: s. p.). Odutola's marks become a landscape our eyes are asked to traverse, a storied surface where layered narratives unravel in open fields of tonality that ultimately unhinge her black subject from any specific context.

Born in Ife, Nigeria, Odutola moved to California with her family when she was five. Her father's job as a chemistry researcher and lecturer brought them first to Berkeley, then to Huntsville, Alabama. Odutola started drawing when she relocated with her family to the South: engaging with the visual gradually became a means to claim a personal space outside of the color divide she and her family were living as African immigrants of Yoruba and Igbo descent in post-segregation Alabama. Ignited by the desire to understand how context informs selfhood, «how it defines and shifts one's sense of purpose and belonging» (Elephant s. p.), while in college, Odutola continued investigating in the power of art to convey her personal story to the viewer through color and marks, using the artist's tools to engage with open-ended image constructions, which, by and by, pull the viewer into a story that ripples beyond the specificity of the artist's biography. In 2008, she earned a Bachelor of Arts from the University of Alabama in Huntsville, and in 2012 a Master of Fine Arts from California College of the Arts, in San Francisco, where she became invested in merging storytelling with portraiture by pouring her immigrant experience into her methodology. Working with portraiture allows Odutola to problematize notions of authorship and representation while enlisting the line as an artistic and ethical tool to investigate and challenge essentialist definitions of culture and identity. Perceiving her own self as multilayered, undergoing continuous transformation, Odutola's portraits guide her viewers on a reading path which, overall, privileges process over resolution in terms of identity construction. Odutola has rapidly established her career as an artist: her work includes many solo and group exhibitions, two of which were exposed when she was still in university.

Uncertain, Yet Reserved opens a fruitful and meaningful conversation with

Rankine's text, bringing the idea of transculturality and the experience of migration into the critical arena of Rankine's American lyric. Odutola's contribution to Rankine's project allows me to enter the conversation revolving around *Citizen's* hybrid identity and suggest we read the collection as *rhizomatic* in both form and intention. Drawing from Deleuze's and Guattari's notion of the rhizome as a root-system in which all points are connected, I argue that reading *Citizen* as a «rhizomorphic» work (7) opens Rankine's text to a dialogue with Édouard Glissant's concept of the *Chaos-monde* (Glissant 1997: 94), an ideal and contemporary identity he ascribes to a world of unpredictable intersections, overlaps and exchanges. Through his coinage of the *Chaos-monde*, Glissant espouses the idea of a world marked by multiple cultural passages extending in all directions, symbolically recalling the image of the rhizome stretching outwards, «spreading either in the ground or in the air, with no predatory rootstock taking over permanently» (Glissant 1997: 11). The relational framework Glissant is proposing as a possible new order for the contemporary world can assist us in understanding how Odutola's experience of migration – marked by a rupture from her mother tongue and by a double uprooting, first from Ife then from multicultural Berkeley – has transformed into a generative force informing her artistic practice, becoming the kernel for a creative process which, as she herself has shared in various interviews, begins with the mark: «I work very well when I don't know what I'm doing at first» Odutola shares with curator Erin Gilbert during their discussion on her 2021 *A Countervailing Theory* exhibition (Hirshhorn). The subjects of her portraits reveal themselves in the unfolding narrative of her marks, which, layer after layer, form a textured yet rhythmical language that gradually molds into a pattern, producing, in Zadie Smith's words, a kind of rhythm that «make[s] the eye dance aesthetically, politically, geographically, existentially» (The Drawing Center: s.p.). The creative process Odutola had already started experimenting with during her apprenticeship has now evolved into a signature style one can easily recognize in works of densely patterned surfaces that combine intentional mark-marking with non-linear, open-ended visual storytelling. Her subjects are as specific as they are difficult to pin down, swaying through sinewy lines of layered ballpoint pen and acrylic ink, which Odutola deliberately presses down into her boards so as to foreground and preserve the impermanent nature of her and our own identity in the line's dynamic circling. Mobility, which is one of the most compelling aspects of Odutola's work, stands out as a formally and politically charged field of inquiry, resonating with a condition of internal and geographical errantry vis-à-vis one of physical stability. Challenging hierarchical systems of thought grounded in rootedness and clear-cut boundaries, both identitarian and formal, Odutola permeates her drawing practice with ethical urgencies, investigating what Walead Beshty

describes as «the aesthetic manifestation of the ethical dimension of the work of art, i.e. its proposal of a modification in the social contract, with the artwork acting as a signification of this modification» (19).

Indeed, mobility, subject and method, is employed by both artists as a fruitful means for breaking free from the constraints of the binary or of bounded frameworks: while Rankine's *Citizen* transgresses formal boundaries, *Uncertain, Yet Reserved* creolizes stereotypical notions of identity and representation, as «the dark line and its repetition reimagines terrain – marking and making blackness unfamiliar» (Rankine 2016: s. p.). In Odutola's portrait, the multi-layering of lines and color is a means «to expand not only the definition of blackness, but to expand what blackness can contain, what blackness can reveal, and where it can go» (Rankine 2016: n. p.), mapping a different pathway to reconfiguring identity as unpinnable, transformative and imaginative entities to be understood in their ongoing relation with their world audiences. Glissant's emphasis on rhizomatic thought as the principle behind his poetics of relation offers one enlightening critical tool for understanding Rankine's and Odutola's work, in conversation. According to Glissant, a poetics of relation «presupposes no ideological stability», it is «latent, multilingual in intention, directly in contact with everything possible» (Glissant 1997: 32). *Citizen: An American Lyric* enters the public sphere as a counter-hegemonic artistic practice which seeks to decentralize a one-dimensional interpretation of the world, in favor of a polyvocal, collaborative, and multimodal speaker that is opening the text to manifold connections, linking the present to the past, as well as to a future. To quote directly from Glissant, «the word *creolisation* approximates the idea of Relation for us as nearly as possible» (Glissant 1997: 34), as it comes to designate both a real-life experience marking the Caribbean as a site of extraordinary cross-fertilization of cultures and languages, as well as a vision for future models of co-living – «one of our present-day goals» (Glissant 2008: 84). The Martinican philosopher is well aware of the utopian nature of this thought when pondering the possibility of «forg[ing] future Americas that are at last and for the first time both deeply unified and truly diversified in a world in which apartheid and racism still rule and dominate» (Glissant 2008: 84). He nonetheless believed in the force of the imagination to change mentalities, seeing relation as the process of this change, and poetics as the transformative mode of History (Glissant 1997: XII). Grounded in the basic reality of the archipelago, Glissant posits this diffracted space as an apt alternative to national world-ordering, for it allows us to visualize a world in which we are all connected while maintaining our distinctness, an ideal living condition he returns to us with another neologism, that of the «unity-diversity» (Glissant 1997: 1). In Glissant's own words, directly from Glissant, how, then, can our imagination take up the challenge of envisioning «a new dimension

of identity [...]? An identity that would not be the projection of a unique and sectarian root, but of what we call a rhizome, a root with a multiplicity of extensions, in all directions?» (Glissant 2008: 84). It seems to me that by combining different forms and viewpoints (Rankine), and by combining marks and color to divert mainstream narratives (Odutola), both artists resort to their own tools to highlight that identity takes shape in relation. I can thus posit that by creolizing their practices, Rankine and Odutola create sites of convergence in which multiple discourses – personal, political, poetic, theoretical – interweave.

What is particularly interesting about Odutola's practice is how she gives legitimacy to his new dimension of being by «injecting» her portraits with «the fictive» (Geha 312). *Uncertain, Yet Reserved* reconfigures blackness as a topography viewers can traverse and immerse themselves into: whether «race is there or it is not there, [...] its presence is never without our perceptions and projections. Blackness on the level of the line simply fills the terrain of the body with blackness», Rankine comments (Rankine 2016: s. p.). While the skin is specific, it is also carefully tended to in rich tones of black that «seemingly vibrate off the page» (Geha 311) so as to reduce the distance between portrait and viewer almost to zero, a strategy Odutola turns to challenge the externalizing gaze often implied in racialized readings of Black experience. A few questions emerge spontaneously at this point: Why may the visual, rather than the verbal, be chosen by Rankine as the medium that best captures the fragmented, difficult reality she unpacks in her lyric? What kind of relation does it establish with the viewer?

In «The Voice of the Visual in Memory» (2004), Barbie Zelizer claims that «an unusual relationship is created between spectator and image that positions spectators in the peculiar circumstance of knowing more than they see while positioning images between what the spectator knows and does not know» (159). Drawing from theories of visual representation, Zelizer explains that images captivate the viewer on the grounds of two emanating forces working in combination: a denotative force, which ties the image to its literal real-life referent (this force is particularly manifest in photographs), and a connotative force, according to which the image is assumed capable of evoking broader symbolic systems. Apart from their informational and symbolic dimensions, Zelizer believes that images withhold an additional force that resists explanation or narrative, resonating with what Roland Barthes calls «third meaning» (159). Photograph-inspired in terms of subject matter, Odutola's portrait addresses and challenges all three forces. The force of the denotative is diminished as the preeminence of the mark redirects the representational strength of the image away from the real and towards the imaginary, engaging Barthes' third meaning in the visual depiction of a shifting sense of self. Another signature feature in

Odutola's portrait, to consider alongside her use of the mark, is the lack of a specific context: floating in white non space, her subjects are suspended in uncertain yet defiant positions that redraw the terrain of both blackness and portraiture. Head tilted back, body in movement, Odutola's subject is carrying the iconic yet unfathomable gaze (Fracassa 174) which has been relentlessly puzzling the viewer since the *Mona Lisa*. On a par with *Citizen's* indeterminate second-person speaker, the portrait's subject is steeped in contingency and open to interpretation, allowing the viewer to engage with what Zelizer refers to as the image's «subjunctive voice» (162) to describe how spectators take part in the suspended narrative often captured in photographs by envisioning an ending on the brink of the familiar. In Zelizer's words, the subjunctive voice «is concerned with the capacity to couch what is represented in an interpretative scheme of what could be [...] adding supposal, hypothesis, and possibility to photographic verisimilitude. The condition under focus is transformed from a reality or future certainty into a probability made possible by someone's emotion, desire, or imagination» (163). Also referred to as the «what if dimension of the image» (161), the subjective voice is nothing less than the work's gesture towards possibility and change rather than resolution, as it works to activate «visual markers» that can modify or complicate what we see for subjunctive ends (164).

Placed after *Citizen's* question «Have you seen their faces?», which Rankine ultimately rephrases in the past tense as «Did you see their faces?», Odutola's *Uncertain, Yet Reserved* introduces an imaginative, contingent dimension to *Citizen's* relay that rewrites the story of black experience as one in flux, thus «complicat[ing] the historical pull, in a white supremacist frame, that views blackness as "simply" a racial demarcation» (Rankine 2016: s. p.). If by looking at the image we momentarily withhold the urge to give it meaning, to secure its subject, but rather immerse ourselves in its topography, I believe we can consider its function fulfilled. Odutola's task is investigative to the point that the "real subject" of her drawing is the exploration of the materials and of their capacity to craft a line that softens and sways the viewer's gaze (The Drawing Center). At the same time, Rankine's work is investigative as it explores the multiple meanings that different forms and media can engender, through a blending of lyric poetry, prose poetry, philosophy, and visual art. Opening a space for what might have been, could be, or remains unresolved, Rankine's and Odutola's artistic and ethical enterprises begin with blackness and circle outwards, reaching unexpected, unfamiliar spaces that ultimately push and redraw generic boundaries, while also opening new, hybrid spaces for experiencing art. This being said, *Citizen's* mixing of text and image compels an active and embodied form of reading, with readers stepping out of the traditional text-reader mold, becoming now viewers, now listeners, witnesses, or visitors walking through a museum-like space. It is

in this virtual space, where temporal and spatial coordinates often overlay, that artwork and text, verse and prose, collaborate to enhance the racist dynamics that have forged American citizenship and keep seeping in everyday encounters. However, what is most interesting about Rankine's and Odutola's collaboration, is how they both "creolize" their work by means of investigating art's capacity to trace new paths for perception and, ultimately, for meaning-making, leading readers towards unexpected places, both literary and non.

Works cited

- Beshty, W. (2015): Introduction: Towards an Aesthetic of Ethics. In W. Beshty (Ed.), *Ethics* (pp. 12-23). London & New York: Whitechapel Gallery & MIT.
- Culler, J. (2015): *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 1980. B. Massumi (Trans. by) London: Continuum.
- Elephant. (2020): Toyin Ojih Odutola Gives Shape to the Migrant Experience of Otherness. Retrieved from <https://elephant.art/toyin-ojih-odutola-gives-shape-to-the-migrant-experience-of-otherness-08072020/> (Last accessed 11/07/2025).
- Farred, G. (2017): Citizen, A Lyric Event. *Diacritics*, vol. 45, n. 4, pp. 94-113.
- Finberg, C. (2021): American Lyric, American Surveillance, and Claudia Rankine's Citizen. *Contemporary Women's Writing*, vol. 15, n. 3, pp. 326-344.
- Fracassa, U. (2024): *Il testo visibile*. Roma: Giulio Perrone.
- Francini, A. (2017): Claudia Rankine: una lirica americana. Retrieved from <https://www.leparoleeleleco.se.it/claudia-rankine-una-lirica-americana/> (Last accessed 03/07/2025).
- Frow, J. (2014): *Genre*. London & New York: Routledge.
- Geha, K. (2019). Toyin Ojih Odutola: A Starting Point. *The Georgia Review*, vol. 73, n. 2, pp. 310-320.
- Glissant, E. (2008): Creolization in the Making of the Americas. *Caribbean Quarterly*, vol. 54, n. 12, pp. 81-89.
- Glissant, E. (1997): *Poetics of Relation*, 1990. B. Wing (Trans. by). Ann Arbor: University of Michigan.
- Hirshhorn. (2022): On Storytelling: Toyin Ojih Odutola in conversation with Erin J. Gilbert. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=NFjBE3gupqI> (Last accessed 11/07/2025).
- Hume, A. (2016): Toward and Antiracist Ecopoetics: Waste and Wasting in the Poetry of Claudia Rankine. *Contemporary Literature*, vol. 57, n. 1, pp. 79-110.
- Iuli, C. (2017): Una preghiera per i vivi perché i morti possano trovare pace. Retrieved from <https://www.lindiceonline.com/geografie/itinerari-di-parole/claudia-rankine-citizen/> (Last accessed 29/06/2025).
- NBCC. (2015): National Book Critics Circle Announces Finalists; Sandrof Award to Toni Morrison. Retrieved from <https://www.bookcritics.org/2015/01/19/national-book-critics-circle-announces-finalists-sandrof-award-to-toni-morrison/> (Last accessed 03/07/2025).
- Odutola, T. O. (2008) *A Colonized Mind*. Huntsville: Central Gallery of University of Alabama..
- Odutola, T. O. (2011) (*MAPS*). New York: Jack Shainman Gallery. Retrieved from <https://jack-shainman.com/exhibitions/maps> (Last accessed 03/07/2025).
- Odutola, T. O. (2020) *A Countervailing Theory*. London: Barbican Centre.

- Rankine, C. (2016): *A New Grammar for Blackness*. Retrieved from <https://aperture.org/editorial/new-grammar-blackness/> (Last accessed 03/07/2025).
- Rankine, C. (2014): *Citizen: An American Lyric*. New York: Penguin.
- Reed, A. (2014): *Freedom Time. The Poetics and Politics of Black Experimental Writing*. Baltimore: John Hopkins University.
- Rich, A. (2009): *A Human Eye. Essays on Art in Society, 1997-2008*. New York & London: W.W. Norton & Co.
- Rippl, G. (2015): Introduction. In G. Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (pp. 1-30). Berlin: De Gruyter.
- Robbins, A. M. (2014): *American Hybrid Poetics. Gender, Mass Culture, and Form*. New Brunswick & London: Rutgers University.
- Schryer, S. (2012): Affective Fallacy. In A. Preminger (Ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (pp. 12-13). Princeton: Princeton University.
- Shockley, E. (2016): Race, Reception, and Claudia Rankine's "American Lyric". Retrieved from <https://lareviewofbooks.org/article/reconsidering-claudia-rankines-citizen-an-american-lyric-a-symposium-part-i/> (Last accessed 29/06/2025).
- Smith, Z. (2020): What Would We Be Like If Racism Never Existed?: Zadie Smith on The Joyful "African Utopias". Retrieved from <https://www.vogue.co.uk/article/zadie-smith-on-toyin-ojih-odutola-artwork> (Last accessed 03/07/2025).
- The Drawing Center. (2018): In Conversation: Toyin Ojih Odutola and Zadie Smith. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=C8w4i3e953Q> (Last accessed 06/07/2025).
- Verchick, R. (2010): *Facing Catastrophe: Environmental Action for a Post-Katrina World*. Cambridge: Harvard University.
- Zelizer, B. (2004): The Voice of the Visual in Memory. In K. R. Phillips (Ed.), *Framing Public Memory* (pp.157-186). Tuscaloosa: University of Alabama.

W. C. WILLIAMS: “VIEW BY COLOR PHOTOGRAPHY ON A COMMERCIAL CALENDAR”

Cristina Giorcelli*

Il saggio presenta un’analisi ravvicinata di una poesia che, dichiaratamente, si basa sulla fotografia a colori del panorama di una cittadina svizzera, visto dal poeta statunitense William Carlos Williams in un calendario commerciale (“View by Color Photography on a Commercial Calendar”), vale a dire, non in una fotografia artistica, scattata da un celebre fotografo, ma in una fotografia del tutto comune, senza particolari pregi, di un anonimo fotografo, e, tuttavia, fedele al reale. Va ricordato che, per tutta la vita, William Carlos Williams si interessò alla fotografia e fu amico di celebri fotografi: da Alfred Stieglitz a Charles Sheeler, tra gli altri. Williams apprezzava della fotografia il fatto che, perlopiù, essa non mente, in quanto, perlopiù, riproduce il reale con grande precisione. Questa fedeltà ricorda da vicino il motto che sintetizza il credo di Williams: “No ideas but in things”, vale a dire, non c’è arte senza stretta connessione con le “cose” del mondo. In questa poesia gli elementi che Williams sottolinea del paesaggio che la fotografia gli restituisce sono quelli che, in quel momento della sua vita, erano molto importanti per lui: la chiesa e i fiori, vale a dire, rispettivamente, da un lato la dimensione spirituale e, dall’altro, la dimensione terrestre. Sostanzialmente agnostico, soprattutto negli ultimi anni (da qui, il significato imprescindibile del calendario), Williams considerò positivamente la misericordia della Chiesa Cattolica, mentre, come sempre aveva fatto nel corso della sua carriera, celebrò, una volta di più, la generosità e l’autenticità della natura. In entrambe queste realtà egli vide la bellezza che poteva salvare sé stesso e tutti gli esseri umani.

Parole chiave: William Carlos Williams, “A View by Color Photography on a Commercial Calendar”, religione, natura

W. C. Williams: “A View by Color Photography on a Commercial Calendar”

The present essay presents a close analysis of a poem that is explicitly based on the color photograph of the panorama of a small Swiss town, as seen by the American poet William Carlos Williams in a commercial calendar (“View by Color Photography on a Commercial Calendar”), that is, not in an artistic photograph, taken by a famous photographer, but in a completely ordinary photograph, without particular merit, by an anonymous photographer, and that, nevertheless, had the advantage of being faithful to reality. It should be remembered that, throughout his life, William Carlos Williams was interested in photography and was friends with famous photographers: from Alfred Stieglitz to Charles Sheeler, among others. Williams appreciated about photography the fact that, for the most part, it does not lie, in that, for the most part, it reproduces reality with great accuracy. This fidelity closely resembles the motto that sums up Williams’ credo: “No ideas but in things,” that is, there is no art without a close

* Università Roma Tre.

connection to the “things” of the world. In this poem, the elements that Williams emphasizes in the landscape that photography returns to him are those that, at that time in his life, were very important to him: the church and the flowers, that is, the spiritual and the earthly dimensions, respectively. Substantially agnostic, especially in his later years (hence, the inescapable significance of the calendar), Williams appreciated the mercy of the Catholic Church, while, as he had always done throughout his career, he celebrated, once again, the generosity and authenticity of nature. In both of these realities he saw the beauty that could save himself and all human beings.

Keywords: William Carlos Williams, “A View by Color Photography on a Commercial Calendar”, religion, nature

*I found in what I had written the verbal images that
enhanced, and enlarged upon, the photograph.*
(Wright Morris 18)

Premessa

William Carlos Williams (1893-1963) – nato e vissuto a Rutherford (New Jersey) – fu un maestro di poesia e un appassionato intenditore di pittura. Amico dei più grandi innovatori delle arti visive del suo tempo nel suo paese – da Marsden Hartley (1877-1943), a Charles Demuth (1883-1935), a Charles Sheeler (1883-1965)¹ –, Williams fu anche un amante della fotografia: la nuova arte che, a New York, aveva trovato in Alfred Stieglitz (1864-1946) il suo straordinario promotore, anche grazie alla galleria da lui fondata al numero 291 della Quinta Strada: “Little Galleries of the Photo-Secession”². Con questa iniziativa e con la pubblicazione della rivista *Camera Work*, Stieglitz aveva interessato molti giovani dell’area newyorchese (ma non solo), ansiosi di immettere una ventata di novità nell’arte statunitense³. Stieglitz aveva capito che la fotografia rappresentava una di queste novità, dal momento che, rispetto alla pittura, aveva una caratteristica solo sua: «its ability to record elements of the visual world with a sharpness of outline and accuracy of detail unattainable to the painter» (Dijk-

1 La perizia di Sheeler, pittore e fotografo, si manifestava soprattutto nella rappresentazione di architetture: fu ingaggiato perfino dalla Ford per ritrarre i suoi stabilimenti. Sheeler immortalò anche Williams in una delle sue celebri fotografie in bianco e nero.

2 Nella sua autobiografia Williams dichiara di aver conosciuto Stieglitz solo intorno al 1925 (1951, 236). Ma, giustamente, Dijkstra contesta una tale affermazione (86).

3 Di grande impatto per questi artisti fu anche l’“Armory Show”, che mise in mostra i grandi artisti europei contemporanei (da Duchamp a Matisse a Cézanne, tra gli altri) e si aprì in Lexington Avenue a New York nel 1913. Non organizzata direttamente da Stieglitz, questa grande mostra fu realizzata, però, da artisti che frequentavano la sua galleria.

stra 91-92). I pittori, che, come i fotografi (definiti Pittorialisti), in quegli anni cercavano di rappresentare le forme e il dinamismo della loro realtà (dalle fabbriche alle sale da ballo) con assoluto rigore e nei più minuti particolari furono chiamati Precisionisti.

Per parte sua, Williams, medico di professione, fu indotto – oltre che da questi artisti con cui intratteneva costanti rapporti – anche dalla sua deontologia a prestare grande attenzione sia ai suoi pazienti, sia al mondo che lo circondava: quello che chiamò il suo "local" da presentare nelle sue opere con la massima esattezza visiva e linguistica in tutta la sua autenticità e verità. Dal punto di vista della scrittura, egli mise in pratica i precetti imagisti del suo estimatore, Ezra Pound, quali, per esempio: «Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something» e «the natural object is always the *adequate* symbol. Go in fear of abstractions» (201). Precetti che, non dissimili da quelli degli artisti visivi, Williams seguì fedelmente durante tutto il corso della sua lunga carriera poetica, fino alla sua opera epica, in cinque libri (1946-1958), imperniata sulla città del New Jersey, vicina alla sua, che, grazie alle acque delle sue cascate, aveva avuto un importante passato industriale⁴: *Paterson*.

Con tali propositi come linee guida, è chiaro che Williams non poteva non amare la fotografia, l'arte che viene considerata come quella che "non mente"⁵ e in cui l'occhio è di ineludibile importanza: quello umano e quello della macchina fotografica, dal momento che «what is seen, felt, and therefore experienced, determines the meaning of life» (Dijkstra 101). Dell'occhio di Williams, così capace di cogliere immediatamente il particolare significante e di individuare l'asse portante delle opere visive su cui si soffermava, il celebre critico Kenneth Burke aveva osservato: «There is the eye and there is the thing upon which the eye alights; while the relationship existing between the two is a poem» (197).

Quanto alle tematiche delle sue poesie, dei suoi racconti, delle sue opere teatrali e dei suoi romanzi, va ricordato che caratteristica specifica di Williams fu il suo amore per le bellezze naturali (botaniche e faunistiche) del suo territorio. In particolare, egli scrisse ben 36 poesie dedicate ai fiori che vi crescono – come il suo amico pittore Demuth, che spesso usò la tecnica dell'acquerello per dipingerli⁶ –, di cui una perfino incentrata sulle viole gialle (native proprio della

4 Nel diciannovesimo secolo, Paterson era stata al centro dell'industria della seta.

5 Anche se, facendo seguito a questa affermazione, il sociologo e fotografo Lewis Hine ha voluto controbattere che, tuttavia, "i bugiardi possono fotografare"! (1980, 110).

6 A Demuth Williams dedicò la sua raccolta *Spring and All* (1923) e la poesia "The Crimson Cyclamen" (1936). Anche la poesia di Williams "Daisy" (1921) fu molto probabilmente ispirata dall'acquerello di Demuth: "Daisies" (1918) e la poesia "Still Lives" (1961) dall'acquerello di Demuth "Narcissi" (1917). A sua volta, a Williams Demuth dedicò il *poster-portrait* intitolato: *I*

costa orientale degli Stati Uniti)⁷. Dopo il pensionamento, ogni giorno con la moglie (dal nome floreale: Florence/Flossie) trascorreva le mattinate a prendersi cura del loro giardino, esaminando la vegetazione con vigilante cura e dedizione.

Occorre anche specificare che, nell'ultimo periodo della sua vita, afflitto da varie infermità (crisi cardiache e depressive), Williams sovente si soffermò sul tema della fede e, benché fondamentalmente agnostico, si avvicinò al Cattolicesimo della madre⁸, cui era stato molto legato. In una delle sue ultime raccolte, *The Desert Music* (1954), egli scrisse perfino una sorta di preghiera dedicata alla Madonna: "For Eleanor and Bill Monahan". Già in età matura, peraltro, egli aveva manifestato il suo interesse per questa religione in una poesia, "The Catholic Bells" (1935), in questi termini: «Though I'm no Catholic/I listen hard when the bells/in the yellow-brick tower/of their new church/ring» (1986, 470). Possiamo affermare che, in questi versi e in quelli che seguono, viene rimarcata la sua distanza da, ma anche la sua propensione per, il Cattolicesimo⁹.

Ciò premesso, non stupisce che non molti anni prima di morire, il poeta abbia scritto la poesia, "View by Color Photography on a Commercial Calendar"¹⁰, in cui, grazie ad una fotografia, la natura e la religione vengono celebrate, intrecciandosi.

Analisi

"View by Color Photography on a Commercial Calendar"

The church of Vico-Morcote
 in the Canton Ticino
 with its apple blossoms
 is beautiful
 as anything I have ever seen
 in or out of
 Switzerland.
 The beauty of holiness
 the beauty of a man's anger
 reflecting his sex

9

Saw the Figure 5 in Gold (1928).

7 Si veda (Giorcelli 2022).

8 La madre di Williams, Raquel Helena Hoheb, di origine ebraica, era portoricana e cattolica, mentre il padre, nato in Inghilterra, ma cresciuto negli Stati Uniti, era unitariano.

9 Anche se il suo funerale fu officiato da un ministro unitariano.

10 Questa poesia fu pubblicata, prima, nella *Chicago Review* (1954) e, poi, nella raccolta *Journey to Love* (1955).

or a woman's either,
mountainous,
or a little stone church
from a height
or
close to the camera
the apple tree in blossom
or the far lake

18

below
in the distance—
are equal
as they are unsurpassed.
Peace
after the event
comes from their contemplation,
a great peace.

The sky is cut off,

27

there is no horizon
just the mountainside
bordered by water
on which tiny waves
without passion
unconcerned
cover the invisible fish.
And who but we are concerned
with the beauty of apple blossoms

36

and a small church
on a promontory,
an ancient church—
by the look of its masonry—
abandoned
by a calm lake
in the mountains
where the sun shines
of a springtime

45

afternoon. Something
has come to an end here,
it has been accomplished. (Williams 1988, 290-291)

Innanzitutto, colpisce il titolo. Nel suo amore per la precisione, Williams sente il bisogno di specificare che l'immagine su cui si sofferma e che lo ispira non sta davanti a sé nella sua realtà, ma è una "view", vale a dire, una veduta

generale, ripresa con una macchina fotografica da un luogo sopraelevato e, alcuni particolari, molto da vicino – “from a height/or/close to the camera” (vv. 14-16). Di solito, la veduta panoramica di un luogo non presenta la popolazione che vi vive: lontano da ogni tipo di trambusto, il silenzio sembra avvolgere la natura e le opere dell’uomo che vi appaiono. Spesso nulla sembra turbare ciò che la “vista” offre: a volte, non ci sono neppure uccelli che screziano il cielo e, se c’è una distesa di acqua, le onde sono leggere per non turbarla. È il regno di una sostanziale immobilità, anche se l’idea che “la vista” vuole suggerire (specie nelle fotografie turistiche) non è di morte, ma di pace, in cui temporaneamente riposare per rinfrancarsi e, poi, ricominciare con lena. Non a caso, peraltro, in mitologia il sonno ristoratore e la morte sono gemelli!

Il titolo ci informa anche che si tratta di una fotografia a colori, pubblicata in un calendario promosso da una azienda (forse, data la professione di Williams, si tratta di una azienda farmaceutica?). Poiché nessun colore viene esplicitato nella poesia, il fatto che l’immagine sia a colori (e patinata?) serve, da un lato, a sottintendere che è luminosa (e lucida?) e, dall’altro, grazie alle varie tonalità che la poesia indirettamente suggerisce (dal bianco-grigio della chiesa di pietra, al rosa pallido dei fiori di melo, all’azzurro delle acque del lago, al grigio delle montagne), a sollecitare, come mostra Kristeva (1980)¹¹, emozioni in chi la guarda. In questo caso, i tenui colori pastello inducono appropriatamente a riflessioni pacate¹². Il fatto, poi, che il titolo ci informi che l’immagine si trova in un calendario non è di secondaria importanza: il calendario, appeso ad un muro o posato su un mobile, è un ineludibile misuratore del tempo nella vita di ogni essere umano. Scandendo l’anno in mesi e giorni, nonché nei paesi cattolici fornendo, sovente e giornalmente, i nomi dei santi e dei martiri cui ispirarsi e da onorare, il calendario, mentre serve ad appuntare ed a ricordare gli impegni, segnala il passare del tempo con le sue gioie e le sue traversie e, indirettamente, l’assottigliarsi, il venir meno, della vita. Il calendario è, quindi, sotterraneamente, nella sua astrattezza apparentemente solo numerica, un quotidiano *memento mori*. Infine, nel precisare che si tratta di un calendario “commerciale”, il poeta vuole anche far intendere che la fotografia a colori su cui si sofferma non è necessariamente un’opera d’arte, attentamente eseguita da un autore di fama, ma, probabilmente, un prodotto di serie ad opera di un fotografo anonimo e, quindi, di non grande pregio artistico. Il risultato, tuttavia, è una visione di bellezza naturale (v. 4) e di possibile serenità interiore, che si apre davanti agli

11 «Color is not zero meaning: it is excess meaning through instinctual drive» (220).

12 Come aveva scritto Kandinsky in un libro, *Concerning the Spiritual in Art*, che certamente Williams conosceva: «gray is silent and motionless, being composed of two inactive colors» (12). A questo proposito si veda Paul Cappucci (2015).

occhi del poeta. Grazie alla fotografia, scattata in un "assolato pomeriggio di primavera" (vv. 44-46), la poesia esplicita, parola dopo parola, particolare dopo particolare, perché.

Un grande autore statunitense – per tanti versi un precursore, che oggi ci appare come un antesignano perfino del cosiddetto *photo-text*¹³ – così si esprime nel 1907 circa "gli oggetti" e i "luoghi" che descriveva in un suo libro di viaggio:

objects and places, coherently grouped, disposed for human use and addressed to it, must have a sense of their own, a mystic meaning proper to themselves to give out: to give out, that is, to the participant at once so interested and so detached to be moved to a report of the matter (James 273).

Henry James non abbina al testo la fotografia, ma è convinto che ci sia un senso "mistico" (nel senso laico di etico, che tocca le profondità della coscienza morale) da mostrare al pubblico in ciò che, messo "ragionevolmente" e – aggiungiamo noi – precisamente insieme "per l'uso" e "a beneficio" dell'essere umano, egli *vede* ed espone. James sembra, così, alludere alla necessità anche di *far vedere* ciò che la scrittura accuratamente (con grande attenzione e grande oggettività) svela, mentre ne testimonia la verità. La macchina fotografica, in effetti, secondo Sontag, offre «a grammar and, even more importantly, an ethics of seeing» (3), mentre i suoi scatti sono «inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy» (23). Niente di più jamesiano – nel richiedere massima cura e totale scrupolo di fronte al reale, sia esso concreto, psicologico o metaforico – si potrebbe reperire se non in un tale strumento e nei risultati che produce. Rispetto all'affermazione di Morris, qui riprodotta in esergo, tuttavia, James non crede che le immagini verbali si debbano limitare a *potenziare* ("to enhance") le immagini visive, ma che sia compito precipuo dello scrittore *estrarre* ("to give out") il significato che gli oggetti/luoghi posseggono. In altre parole, James assegna allo scrittore un compito più di scandaglio oggettivo che di sviluppo ("to enlarge upon") soggettivo.

Ed è proprio il significato "mistico" (come per James, nel senso laico di "profondo") che il luogo ispira a Williams ad indurlo ad attribuire a ciascun elemento presente nella immagine le parole che seguono, le quali traspongono in linguaggio il *significato* di ciò che la fotografia a colori (la vista cromatica) gli mostra, andando oltre i *photo-texts* di Morris, in cui «le parole descrivono il mondo cui le fotografie alludono» (Bunnell 125)¹⁴.

13 Questo termine fu inventato dallo scrittore e fotografo Wright Morris (1910-1998).

14 Secondo Knoll, tuttavia, le cose che sceglieva di fotografare possedevano anche per Morris «a holy meaning they seek to give out» (Knoll 148). Da notare sia in James, sia in Knoll, l'uso dello stesso verbo: "to give out".

Poiché la poesia (di 16 strofe e 48 versi) ha un tono meditativo, la strofa impiegata è quella inventata da Williams: la strofa triadica con il “piede variabile”, che, mentre trae ispirazione da quella dantesca¹⁵, è disposta a scala, in modo segmentato, sulla pagina. Una tale sistemazione delle parole ne sottolinea, da un lato, gli *enjambement*, che acquistano, così, risalto e significato, e, dall’altro, ne minimizza, in modo, per così dire, morbido (l’occhio non torna bruscamente a capo), la «syntactic irregularity» (Hofstadter 455).

Nei primi due versi il poeta informa sul soggetto generale della fotografia a colori: una cittadina, Vico Morcote, nel Canton Ticino, Svizzera¹⁶. E il tono è meditativo perché la mente del poeta – nella nostra interpretazione – va per analogia alla sua cittadina, Rutherford, nel New Jersey, U.S.A.¹⁷ Molto più piccolo di Rutherford¹⁸, Vico Morcote¹⁹ sembra possedere (come Rutherford) tutto ciò di cui la vita di un poeta si nutre: la bellezza della natura e la pace. E mentre i primi due versi oggettivizzano questo “local”, la poesia gli fa gradualmente prendere coscienza dello scorrere del tempo, insieme alla consapevolezza che tutto ha una sua ragione d’essere, una sua finale realizzazione. In modo analogo al suo “local” (così variamente da lui celebrato per tutta la vita), egli canta questo svizzero, perchè chiesa, alberi, lago, montagne, sono belli ed esisteranno ben al di là del tempo consentito al singolo individuo, il quale è tenuto, peraltro, a capirne e a lodarne, secondo le sue capacità, la bellezza e il valore.

Il primo elemento di questa località che il poeta menziona è “the church” (v. 1). In effetti – guardando la fotografia postata oggi su internet – la chiesa si staglia su tutti gli altri edifici. Nel prosieguito, il poeta vi ritorna altre tre volte, specificando che si tratta di “a little stone church” (v. 13), di “a small church” (v. 37), e, infine, di “an ancient church” (v. 39). Mentre nei primi tre casi, per enfatizzarne l’importanza, la chiesa si trova nel primo verso delle tre strofe triadiche in cui compare (prima, quinta e tredicesima), nel quarto e ultimo caso (ancora strofe tredicesima), la chiesa appare nel terzo verso, seguita – dopo l’*enjambement* con trattino e l’inciso – da “abandoned” (v. 41) (al secondo verso della

15 Williams implicitamente ammise che, per una tale versificazione, fu ispirato da Dante: «Dante was a craftsman of supreme skill, his emphasis upon a triple unity is an emphasis upon structure» (1954, 206).

16 Nel 1897-1899, con il fratello, Williams aveva studiato in Svizzera e, poi, tornò in questo paese con la moglie nel 1924.

17 Ci sono altre due specificazioni geografiche e amministrative che, nelle loro rispettive diversità, accomunano le due cittadine: Vico Morcote si trova nel distretto di Lugano e Rutherford si trova nella Contea di Bergen.

18 Rutherford oggi conta 20.000 abitanti.

19 Vico Morcote oggi conta 400 abitanti.

strofa quattordicesima). Quindi, in questo quarto caso si tratta di un finale di terzina che porta con sé una coda, così da far risaltare il significato sia della chiesa in sé, sia dello stato sociale e religioso in cui si trova. Infatti, mentre nel primo caso ne troviamo solo l'annuncio e nel secondo e nel terzo i versi ci forniscono dati che pertengono alla dimensione ed al materiale di cui la chiesa è costituita e, quindi, danno una certa tridimensionalità all'edificio, il quarto caso ci informa della sua storia: si tratta di una chiesa "antica"²⁰, che ha, cioè, un lungo passato, sebbene appaia ora "trascurata", in disuso. Benché nella "vista" da cui la poesia trae ispirazione – come succede di solito – non sia incluso alcun abitante della cittadina, poiché per tre volte Williams insiste sui "fiori dell'albero di melo" (vv. 3, 17, 36) che cresce presso la chiesa e tutto sembra essere implicitamente al suo posto, lindo e rigoglioso, il/la destinatario/a viene indotto/a a concludere che la chiesa non sia propriamente "abbandonata", ma, piuttosto, non frequentata. E questo, forse, perché, nella fotografia, il portone di ingresso è chiuso o, forse, perché la religione non ha più la centralità di un tempo nella vita dei suoi attuali abitanti. Si può, allora, istituire un parallelismo tra la chiesa e il poeta, che, anziano e malato, da un lato, sa di non essere stato un uomo propriamente di fede (se non, negli ultimi anni, di fede come desiderio) e, dall'altro, poiché non è più un membro attivo e partecipe della sua comunità, sa anche che egli è, ormai, per molti versi, chiuso al mondo.

Mentre, dunque, i primi due versi oggettivizzano questo "local", il seguito della poesia conferma l'autore nella convinzione che il luogo sia impregnato di bellezza e, specificamente, della "bellezza della santità" (v. 8). Una santità che si trova non nella perfezione astratta, ma, secondo il credo di Williams (e, dal punto di vista linguistico, secondo quello di Pound), nell'autenticità, nella unicità e, quindi, nella validità di ogni "cosa"²¹ (anche della parola) e momento della vita: perfino quando si manifesta la furia ("anger", vv. 9-11) dell'uomo o della donna, in tutta la loro carnalità. Se, dopo il riferimento all'impetuosa sessualità umana, il successivo "mountainous" (v. 12) può sconcertare perché rimanda al freddo, alla durezza ed alla impervietà degli alti rilievi terrestri, da un lato, le montagne sono un dato realistico del panorama, visto che incombono sulla cittadina, e, dall'altro, la "santità" è un percorso difficile, irto e scosceso, da compiere. Il poeta sa bene, ormai, che nulla di veramente bello si capisce e si ottiene senza fatica, senza sforzo. Poiché, tuttavia, egli sa anche che l'uomo deve cogliere e accogliere tutto ciò che la realtà, nella sua grande ricchezza, gli presenta, alla montagna abbina il sottostante "lago" (v. 18), non per contrapporli, ma, anzi, per eviden-

20 Le religioni praticate a Vico Morcote sono quella cattolica e quella protestante ma, sulla base di quanto specificato sopra, assumiamo che il poeta si riferisca a quella cattolica.

21 La poetica di Williams si condensa nel credo: "no ideas but in things" (1988, 55).

ziane l'opposta, ma uguale ("equal", v. 21) e insuperabile ("unsurpassed", v. 22) bellezza. Non a caso il luogo si trova "su un promontorio" (v. 38), su un terreno, cioè, proiettato in avanti, visibile da lontano – anche metaforicamente. L'effetto che suscita una tale "vista" è, prevedibilmente, quello di "pace", di una "grande pace" (vv. 23, 26), perché induce alla "contemplazione" (v. 25), vale a dire, alla meditazione, che non è necessariamente teologica, dal momento che "The sky is cut off,/there is no horizon" (vv. 27-28). In altre parole, la natura va guardata e ammirata con rispetto e devozione, senza necessariamente arrivare al pensiero del soprannaturale, dell'aldilà. L'aldilà è già molto importante e da amare, perché è, emersonianamente, pervaso da un'essenza spirituale²². In questo senso vanno intesi i cinque "oppure" (vv. 6, 11, 13, 15, 18), che nelle prime sei strofe enfatizzano l'intercambiabilità della bellezza: benché si tratti di opere diverse (della natura o dell'uomo), sono tutte ugualmente belle. Che significato dare ad "after the event" (v. 24)? Di quale "evento" si tratta? Forse, di qualsivoglia accadimento, che turbi l'essere umano nella sua emotività e fragilità. Al poeta basta il riposo che gli suscita "the mountainside/bordered by water" (vv. 29-30), cioè, la realtà nella sua semplice essenzialità e nella sua equanime imperturbabilità. Ciò che qui il poeta sottolinea è l'essere "unconcerned", vale a dire, essere "senza passioni" (v. 32), "tranquilli di animo" (v. 33), e poiché in una condizione siffatta i pesci, perennemente in movimento, sarebbero perturbanti, essi sono qui "invisibili" (v. 34). Si badi bene, per gli esseri umani non si tratta di essere indifferenti, ma di essere in controllo dei desideri e delle passioni. Per gli esseri umani, cioè, per tutti noi ("we", v. 35), si tratta di essere "concerned", di preoccuparsi, solo della bellezza della natura e della pace suggerita dalla chiesa. È, forse, questa serenità lo stato interiore cui il poeta aspira? O, forse, è questo lo stato interiore ormai da lui raggiunto? Egli sembra voler affermare che ciò che ormai lo cattura è la "bellezza" dei tre volte ripetuti "fiori di melo" e della quattro volte ripetuta "chiesa". Egli sembra, infatti, voler dichiarare che la bellezza della natura e della (possibilità della) fede, è ciò che ora lo interessa, perché gli procura gioia e conforto. Quindi, questa "vista", grazie ad una fotografia a colori, gli fa capire che "qualcosa ha trovato il suo fine qui" (vv. 46-47), che qualcosa qui "ha raggiunto la sua compiutezza" (v. 48), che, cioè, lui, in questa immagine, ha visto/sentito in che cosa consista il *suo* fine e la *sua* compiutezza.

Dal punto di vista linguistico, si osservi l'importanza dei ricorrenti participi passati, sempre alla fine di verso: "unsurpassed" (v. 22), "unconcerned" (v. 33), "concerned" (v. 35), "abandoned" (v. 41), "accomplished" (v. 48). Poiché due di essi sono anche titolari unici del loro verso ("unconcerned" e "abandoned")

22 Secondo il filosofo statunitense R. W. Emerson (1803-1882) la realtà è permeata dall'Over-soul (l'Anima universale).

e, comunque, poiché tutti sono seguiti da *enjambement*, questi partecipi passati acquistano spicco e condensano il senso della poesia: nel loro valore passivo, quattro di essi (specialmente i due titolari di verso) accentuano lo stato di quiete in cui natura e opere dell'uomo si trovano in questa "vista", mentre "concerned", riferito agli esseri umani, rimarca l'unica passività che dà loro senso: quella estatica di fronte alla bellezza terrena e spirituale.

Ci sembra, allora, una valutazione negativa del tutto infondata quella che nel 1954 – dopo averla pubblicata nella *Chicago Review* – Williams confidò al critico John C. Thirlwall circa questa poesia: «I feel that the vein of poetry [...] is petering out, as evidenced by 'View by Color Photography'» (1988, 494). Al contrario, questo componimento ci sembra riassumere la poetica di un autore che ha finalmente trovato in ciò che lo circondava, in ciò che vedeva, in ciò che con le parole "fotografava" e profondamente scandagliava, non solo la ragione per vivere e per scrivere, ma la riconciliazione tra concreto e astratto, tra natura e spirito, tra vista e visione.

Opere citate

- Bunnell, P.C. (1977): The Photography of Wright Morris. A Portfolio. In R. E. Knoll (Ed.), *Conversations with Wright Morris* (pp. 121-139). Lincoln: University of Nebraska.
- Burke, K. (1922): Heaven's First Law, *The Dial*, LXXII, pp. 197-200.
- Cappucci, P. (2015): Improvisation at the Armory Show: An Approach to Understanding Wassily Kandinsky's Influence on the Writings of William Carlos Williams. *William Carlos Williams Review*, vol. 32, n. 1-2, pp. 81-94.
- Dijkstra, B. (1969): *The Hieroglyphics of a New Speech. Cubism, Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton: Princeton University.
- Giorcelli, C. (2022): William Carlos Williams' Violet. In C. Giorcelli (Ed.), *Tesserae from the 'Imaginaire.' Studies in Honor of Viola Sachs* (pp. 149-162). Città di Castello: I libri di Emil.
- Hine, L. (1980): Social Photography. In A. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography* (pp. 109-113). Stony Creek: Leete's Island.
- Hofstadter, M. (1977): A Different Speech: William Carlos Williams' Later Poetry, *Twentieth Century Literature*, vol. 23, n. 4, pp. 451-466.
- James, H. (1946): *The American Scene*, 1907. New York: Scribner's Sons.
- Kandinsky, W. (1977): *Concerning the Spiritual in Art*. M.T.H. Sadler (Trad.). New York: Dover.
- Knoll, R.E. (1977): Photography and Reality. A Conversation Between Peter C. Bunnell and Wright Morris. In R.E. Knoll (Ed.), *Conversations with Wright Morris*, n. 140-152. Lincoln: University of Nebraska.
- Kristeva, J. (1980): *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (Ed.). Th. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez (Trad.). New York: Columbia University.
- Morris, W. (1982): *Photographs and Words*. New York: The Friends of Photography.
- Pound, E. (1923): A Few Don'ts by an Imagiste. *Poetry*, vol. 1, n. 6, pp. 200-206.
- Sontag, S. (1990): *On Photography*, 1977. New York: Picador.
- Williams, W.C. (1951): *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York: Random House.

Williams, W.C. (1954): *Selected Essays*. New York: Random House.

Williams, W.C. (1986): *The Collected Poems of William Carlos Williams, 1909-1939*, vol. I, A. Walton Litz and Ch. MacGowan (Eds). New York: New Directions.

Williams, W.C. (1988): *The Collected Poems of William Carlos Williams, 1939-1962*, vol. II, Ch. MacGowan (Ed.). New York: New Directions.

CAMERE OSCURE E MEMORIE MIGRANTI IN *DARKROOM: A MEMOIR IN BLACK AND WHITE* DI LILA QUINTERO WEAVER

Mattia Arioli*

Questo saggio analizza il modo in cui Lila Quintero Weaver, nel suo graphic novel *Darkroom: A Memoir in Black and White*, sfrutta le differenze ontologiche che separano la fotografia dal fumetto al fine di ricostruire e problematizzare l'esperienza migratoria della propria famiglia, che negli anni Sessanta lascia l'Argentina per trasferirsi a Marion, in Alabama. In molte delle pagine che compongono il fumetto, le vignette sono strutturate in modo tale da rievocare e imitare graficamente fotografie inserite in un album familiare. Ben presto queste fotografie ri-mediate attraverso il tratto a matita dell'autrice si mescolano con altre foto, quelle dei documenti ufficiali, necessari all'emigrazione, ma anche quelle presenti sulle riviste patinate, simboli dell'*American Way of Life* e delle spinte all'assimilazione a cui la famiglia è sottoposta. Questi scatti domestici vengono, inoltre, giustapposti a immagini appartenenti all'archivio pubblico, tra cui quelle che ritraggono gli eventi di Selma e che ricordano al lettore il complesso momento storico in cui la famiglia dell'autrice si trova a dover migrare. In particolare, questo saggio vuole dimostrare come, attraverso la ri-mediazione di fotografie, il fumetto crei spazi di contatto tra storie private (la migrazione della famiglia Quintero) e storia (il Movimento per i diritti civili). Si vuole altresì riflettere sul ruolo del visivo nel costruire/rinsaldare gerarchie, domestiche (attraverso l'album di famiglia) e sociali (la linea del colore). Infine, oltre ad osservare il potere delle immagini di creare relazioni, identità e forme di riconoscimento, il saggio si interroga sui *biases* e le caratteristiche ontologiche del fumetto e della fotografia.

Parole chiave: fotografia, fumetto, memoria, migrazione, Lila Quintero Weaver.

Darkrooms and Migrant Memories in Darkroom: A Memoir in Black and White by Lila Quintero Weaver

This essay discusses how Lila Quintero Weaver, in her graphic novel *Darkroom: A Memoir in Black and White*, exploits the ontological differences that separate photography from comics, in order to reconstruct and problematize the migratory experience of her own family, that left Argentina in the 1960s to move to Marion, Alabama. In the comics, the panels are often structured in such a way as to graphically recall and imitate photographic images which are inserted in the family album. These family photographs are here remediated through the author's graphic style. Their meaning is complicated by their juxtaposition to other photos: those that appear on official documents, necessary for emigration; and those that are found in glossy magazines, which invite consumers to adopt the *American Way of Life*, and testify to the assimilation drives that the family is subjected to. Finally, these domestic shots are juxtaposed to images that belong to the public archive, including the Selma to Montgomery marches, implicitly reminding the reader of

* Università di Bologna.

the complex historical moment in which the author's family migrated to the US. In particular, this essay aims to demonstrate how, through the re-mediation of photographs, comics show spaces of contact between private stories (the migration of the Quinteros) and History (the Civil Rights Movement). It also discusses the role of the visual in building/reinforcing domestic (through the family album) and social (the color line) hierarchies. Finally, while acknowledging the power of images in creating relationships, identities and forms of recognition, the essay also reflects on the *biases* and ontological characteristics that define comics and photography.

Keywords: comics, Lila Quintero Weaver, memory, migration, photography

Darkroom: A Memoir in Black and White. Fumetto, memoir e migrazione

Come suggerisce il titolo dell'opera, il graphic novel di Lila Quintero Weaver *Darkroom: A Memoir in Black and White* problematizza il valore documentale inscritto nelle immagini fotografiche attraverso la loro "ri-mediazione" (45), per dirla con Bolter e Grusin, in formato fumetto. L'autrice sfrutta le differenze ontologiche che separano la fotografia, un medium caldo, dal fumetto, un medium freddo, secondo la nota definizione di McLuhan¹, al fine di ricostruire l'esperienza migratoria della propria famiglia, che negli anni Sessanta lascia l'Argentina per trasferirsi a Marion, in Alabama. In molte delle pagine che compongono il fumetto, le vignette sono strutturate in modo tale da rievocare e imitare graficamente immagini fotografiche inserite in un album di famiglia o altri media, mescolando storie pubbliche e private. Tale pratica non è certo nuova. Dato il valore testimoniale associato al medium, la ri-mediazione di fotografie è un espediente ricorrente sia nei fumetti storici² sia nei *graphic memoir*³, due generi che raggiungono la propria piena maturità durante l'esperienza *underground* degli anni Sessanta e Settanta (Hatfield; El Refaie)⁴, diffusisi successivamente

1 Nel suo classico *Understanding Media* del 1964, Marshall McLuhan distingue i media tra "caldi" e "freddi" in base al grado di partecipazione richiesta all'utente (40). Mentre i media caldi, tra cui la fotografia e il cinema, forniscono molte informazioni all'utente e richiedono un basso livello di interazione, i media freddi, tra cui i fumetti, richiedono un'alta partecipazione in quanto il lettore deve "riempire" (cognitivamente e sensorialmente) le informazioni mancanti. Questa caratteristica è particolarmente interessante nel caso dei fumetti storici o che narrano eventi traumatici in quanto la storia è presentata come frammentata e pertanto pongono attenzione su ciò che manca, è stato dimenticato, è andato perduto o è stato editato per fornire una narrazione lineare.

2 Per una introduzione a questo genere si vedano, tra gli altri, Witek (1989) e Chute (2016).

3 Per una disamina del genere si vedano El Refaie (2012) e Kunka (2018).

4 Sebbene il genere storico fosse presente fin dalle origini del medium, ciò che inizia a emergere a partire dagli anni Sessanta è un nuovo modo di approcciarsi alla storia. Si osserva un abbandono del didatticismo e di toni apertamente nazionalistici. Questa nuova sensibilità è responsabile anche della nascita di un nuovo stile confessionale, che ispirerà *Binky Brown Meets the Holy*

tramite pubblicazioni alternative e oggi divenuti riconoscibili e riconosciuti sia dal grande pubblico che dal mondo accademico (Kunka), anche grazie al successo, tra gli altri, di *Maus* e *Persepolis*. L'espansione del genere *graphic memoir* ha poi permesso lo sviluppo di sottogeneri, tra cui i fumetti autobiografici che raccolgono storie di migrazione⁵. Il fumetto di Quintero Weaver appartiene sia a questo genere sia a quello storico. Questa doppia possibilità di classificazione è giustificata dalla compresenza nel fumetto di due narrazioni: la storia della migrazione della famiglia Quintero, che segue alcuni cliché consolidati dell'*immigrant narrative* (Sollors), mostrando la presenza di frizioni tra “consenso” e “discendenza” (149-173), causate da pulsioni assimilazioniste; la ricostruzione storica di alcuni eventi chiave del Movimento per i diritti civili e le resistenze dei bianchi alla fine della segregazione. Questi eventi si ricollegano alla storia dei Quintero in quanto appare evidente come, la razzializzazione binaria dell'epoca, che opponeva bianco e nero, facesse sì che la loro identità latina fosse schiacciata, se non negata.

Sebbene la ri-mediazione di fotografie sia una pratica consolidata del genere⁶, ciò che rende innovativo il fumetto di Quintero Weaver è il modo in cui quest'ultimo si dimostra consapevole e sfrutta molte osservazioni provenienti dai *Visual Studies*. Infatti, come si cercherà di dimostrare, attraverso la ri-mediazione di fotografie, il fumetto crea spazi di contatto tra storie private (la migrazione della famiglia Quintero) e storia (il Movimento per i diritti civili). Si rifletterà anche sul ruolo del visivo nel costruire/rinsaldare gerarchie, domestiche (attraverso l'album di famiglia) e sociali (la linea del colore). Infine, oltre ad osservare il potere delle immagini di creare relazioni, identità e forme di riconoscimento, ci si interrogherà sui *biases* e le caratteristiche ontologiche del fumetto e della fotografia.

Foto e fumetto, memorie pubbliche e private

La complessa relazione tra fotografia e disegno è evocata fin dal prologo dell'opera, intitolato “Home Movies”, che narra dell'abitudine, in casa Quintero,

Virgin Mary (1972) di Justin Green, considerato da molti studiosi il primo fumetto autobiografico dell'*underground*.

⁵ Una discussione di questo genere è fornita dal volume curato da Serrano (2021).

⁶ L'inclusione di fotografie nei *graphic memoir* è stata affrontata, tra gli altri da Chute (2016), El Refaie (2012) e Kunka (2018). Tuttavia, è opportuno notare come il *graphic memoir* di Quintero Weaver non si limiti a includere e ri-mediare qualche sporadica foto, ma costruisca la propria narrazione attorno a esse, rendendole l'asse portante.

di guardare la sera alcune pellicole amatoriali girate dal padre dell'autrice. Il fumetto adatta in modo grafico l'elemento cinematografico attraverso una soluzione visiva che evoca la cronofotografia (2), "registrando" in un'unica striscia di vignette contigue – senza alcuno spazio di separazione bianco⁷ – varie posizioni di un medesimo soggetto in movimento in corrispondenza di diversi momenti temporali⁸. Questo espediente non ha solo lo scopo di ricordare come la fotografia sia parte integrante del medium cinematografico, seguendo un principio importante dell'ecologia dei media, secondo il quale il contenuto di un medium è sempre un altro medium (McLuhan 19-20; Strate 100-103), ma serve anche a rallentare il tempo narrativo. Diversamente dai filmati, le immagini non si sovrappongono, ma si accostano l'una all'altra, permettendo al lettore di dilatare il tempo di fruizione. Tale manipolazione ha l'effetto di far emergere in modo manifesto attraverso soluzioni meta-fotografiche ciò che Walter Benjamin ha definito come «inconscio ottico» (42), in quanto grazie all'allargamento del campo visivo, allo zoom e al rallentamento del tempo narrativo (attraverso l'uso di vignette di diversa dimensione o l'impiego di *bleed*¹⁰), è possibile osservare dettagli generalmente non percepibili dall'occhio umano. Infatti, secondo Benjamin, «attraverso la fotografia egli [l'uomo] scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo» (62-63). Pertanto, tramite la fotografia è possibile rendere visibile vari network di relazioni, anche visive.

Tale caratteristica viene riconosciuta e sfruttata dal fumetto, che "ri-media" dettagli fotografici. Spesso, l'autrice si sofferma su particolari anatomici (mani, sguardi, bocche, ecc.) per conferire una caratterizzazione psicologica ai suoi personaggi, oppure si dedica a rappresentare oggetti e dettagli marginali di una scena che rimandano in modo metonimico o simbolico a situazioni più complesse. Ad esempio, un cartone di latte e una boccetta di inchiostro sono usate come metafore visive che alludono alla questione razziale attraverso un gioco di giustapposizioni visive (89). L'eterogeneità dei due composti rimanda alla loro presunta incapacità di miscelarsi e la goccia d'inchiostro che cade nel latte simboleggia la regola della goccia ("one-drop rule"), ovvero uno strumento di classificazione razziale che definiva come "nera" qualsiasi persona che avesse

7 La "gutter" (66), secondo la celebre definizione McCloud.

8 In *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Jared Gardner sostiene che sia stato il cinema e non la fotografia a dare origine alla sequenzialità nei fumetti (1-28).

9 Per Benjamin la fotografia dischiude elementi visivi percepiti che raramente vengono messi a fuoco dallo spettatore, in quanto l'occhio umano tende ad avere una visione di insieme. Tramite la fotografia l'osservatore può, infatti, concentrarsi su singoli dettagli.

10 Il *bleed* è una vignetta non contenuta da griglie e che si estende spesso sull'intera pagina, dilatando il tempo narrativo. Questa tecnica è comune nei manga.

anche solo un antenato africano. Allo stesso modo, l'arresto di numerosi manifestanti afroamericani, presenti alle marce per i diritti civili, tra cui il famoso percorso da Selma a Montgomery, è qui rappresentato da una serie di vignette, su un'unica striscia, che rappresentano mani ammanettate. Tale selezione di segmenti di immagine ha probabilmente lo scopo di indirizzare lo sguardo del lettore verso ciò che l'autrice considera il «punctum» (49), ovvero l'elemento di quelle immagini che cattura l'attenzione di uno spettatore, secondo la famosa definizione di Barthes.

Sebbene la relazione tra fotografia e disegno sia lunga e duratura e, spesso, si posizioni lungo quello che Diarmuid Costello definisce come «pictorial continuum» (80), Thierry Smolderen suggerisce che nel suo rapporto con le altre arti, l'immagine fotografica sia (stata) «the reference by which all graphic representation was instinctively measured» (121). Tale rapporto complesso e reciproco si è spesso misurato sul terreno della verosimiglianza, nella consapevolezza che, citando Susan Sontag, un disegno «non può mai essere altro che un'interpretazione strettamente selettiva», mentre «una fotografia può essere considerata una trasparenza strettamente selettiva» (15). Pertanto, il passaggio dalla fotografia al disegno ha l'effetto di cancellare ogni pretesa di indessicalità, rivelando la mediazione dell'autrice. E, come ricordato da Hillary Chute nella sua disamina del rapporto tra fotografia e disegno, «drawing's connection to "reality" is perceived as immeasurably weaker than the photograph's, which is often understood to be an index of a certain truth because it possesses mechanical objectivity» (20). Difatti, seppur Lila Quintero Weaver utilizzi uno stile mimetico, realista, non caricaturale, che imita la fotografia, è incapace di nascondere la propria mediazione, resa visibile, prima che dal testo, che commenta e narrativizza le immagini, dal proprio stile e segno grafico, ovvero ciò che Philippe Marion definisce come «graphiation» (36). Tale espediente non testimonia soltanto il diverso valore attribuito alla fotografia e al disegno, ma contribuisce a rivelare indirettamente il *bias* di ciascun media, anche quello fotografico, in quanto, come ricordato da Sontag e Barthes, la fotografia non è il frutto di una semplice corrispondenza tra segno e oggetto, ma è creata in congiunzione a sistemi di mediazione culturalmente consolidati e a strategie testuali di rappresentazione.

Il fumetto rende quindi esplicito il proprio ruolo di mediatore fin dal prologo: mentre la prima sequenza di vignette, usando uno stile cronofotografico, ritrae due ragazzine intente a lanciarsi palle di neve, adottando un ordine cronologico, le immagini successive vanno a ritroso, imitando il riavvolgimento della bobina (figura 1). Tale espediente ha lo scopo di rivelare la distanza temporale che separa autrice e voce narrante dalla sua rappresentazione diegetica. La possibilità di riavvolgere il passato è indagata e sfruttata anche in altri passaggi del racconto, in cui l'autrice immagina di poter riavvolgere il tempo per recuperare

dettagli e informazioni perdute o per immaginare eventi alternativi, dei “*what if*” narrativi che le permettono di speculare su cosa sarebbe accaduto se avesse agito diversamente. Ad esempio, in una scena del fumetto, l'autrice si immagina di affrontare direttamente il fratello al fine svelarne il razzismo internalizzato, dettato dalla volontà indotta di assimilarsi alla cultura dominante.

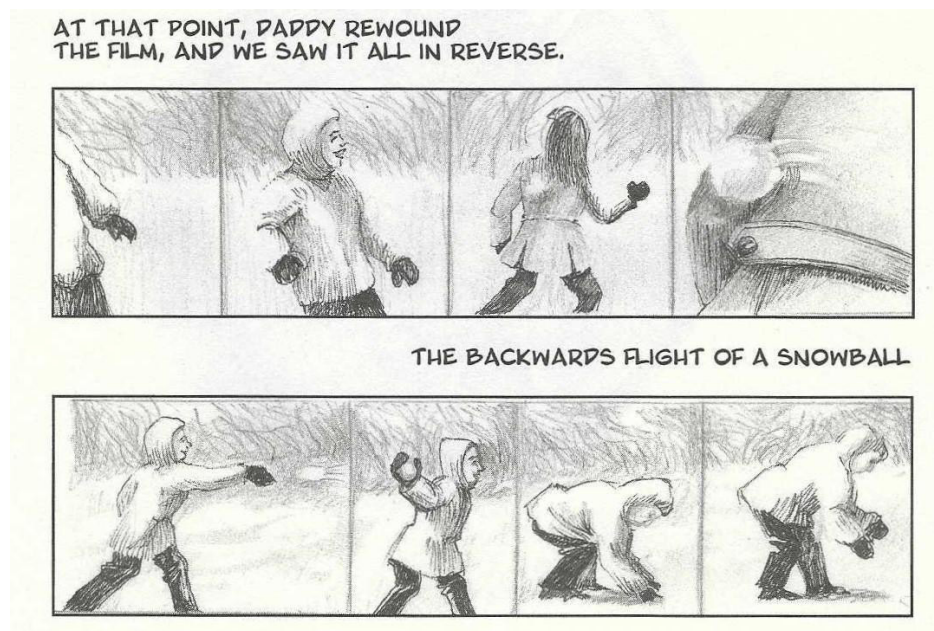


Figura 1 Riavvolgimento di una bobina in *Darkroom: A Memoir in Black and White* di Lila Quintero Weaver (Tuscaloosa: University of Alabama Press) p.2 © 2012 Lila Quintero Weaver

Oltre ai filmati, il memoir adatta anche le foto scattate da José Nestor Quintero, il padre dell'autrice, durante la sua attività di fotografo amatoriale (che ha documentato le tensioni razziali presenti in Alabama negli anni Sessanta, scattando foto delle marce per i diritti civili) e quelle appartenenti all'album familiare (che ritraggono momenti intimi e quotidiani), creando una sinergia tra memorie pubbliche e private. L'uso della fotografia spezza il flusso del tempo in istantanee, creando frammenti non contigui che il fumetto mette in relazione sulle proprie pagine, mostrando così la natura narrativa e relazionale della storia e delle storie private, rendendo evidenti i tasselli mancanti. Il fumetto rimarca la presenza di momenti non fissati su pellicola (talvolta simboleggiati da interruzioni, vignette nere o *non-sequitur*), che necessitano di essere discussi

e ricostruiti, attraverso ricerche documentali o atti di proiezione finzionale e metanarrativi (che non hanno lo scopo di invalidare la veridicità del racconto, ma di dimostrare la natura narrativa della storia). Ad esempio, in una scena che ritrae una marcia per i diritti civili, l'autrice integra le immagini dei filmati girati dal padre con tre vignette che ritraggono la reazione nauseata di alcuni spettatori bianchi presenti all'evento, al fine di rendere visibile il razzismo presente in Alabama (6-7). Tuttavia, la consapevolezza dei limiti dei due media non inficia il valore documentale dell'opera. Non è un caso, quindi, che il primo capitolo presenti il padre dell'autrice nell'atto di sviluppare foto, quasi a voler validare, in questo modo, la veridicità del racconto, ricordando al lettore come molte delle immagini scattate siano confluite nel fumetto.

Il potere dello sguardo: identità, fotografia e album familiare

Darkroom non traccia soltanto i punti di intersezione tra storie private e storia pubblica, ma sembra altresì riflettere sul potere dello sguardo e l'esistenza di griglie interpretative (tra cui canoni e cliché estetici) e visive (la vignetta, la cornice delle foto, ecc.), capaci di imporre e/o perpetuare determinate ideologie (tra cui, le gerarchie familiari, le strutture sociali, il razzismo sistemico) codificate anche attraverso l'immagine. A tal proposito, si possono ricordare le osservazioni di Victor Burgin che nota come: «the structure of representation—the point-of-view and frame—is intimately implicated in the production of ideology» (146). Tale processo è garantito dalla reciprocità relazionale che unisce il fotografo e l'osservatore. Infatti, sebbene il fotografo gestisca e orienti, anche in modo ideologico, ciò che l'osservatore può vedere e il modo, quest'ultimo non ha un ruolo prettamente passivo, poiché proietta sull'immagine le proprie conoscenze del mondo, i propri preconcetti, narrazioni dominanti, se non addirittura veri e propri miti. Questo è particolarmente vero nel caso dell'album di famiglia che, nel presentarsi come una cronaca lineare di eventi importanti, restituisce un'immagine di coesione idealizzata. Come ricordato da Silvia Albertazzi, «è soprattutto attraverso la moda dell'album di famiglia che il privato invade il pubblico: la famiglia, già asse portante del romanzo borghese ottocentesco, si autorappresenta in fotografia, secondo un immaginario che ne esalta le qualità sociali e morali» (8). Il fumetto, recuperando una dimensione narrativa, può quindi complicare queste costruzioni ideologiche e selettive, creando nuove prospettive, date dalle relazioni tabulari e panottiche che si creano sulla pagina e che chiedono al lettore di interagire in modo attivo alla costruzione di significato.

Considerato il potere delle immagini, e in particolare delle foto, di creare network relazionali attraverso processi identificativi e, in alcuni casi, affiliativi,

come avviene per gli album di famiglia, *Darkroom* indaga il modo in cui i soggetti rappresentati e l'osservatore negoziano la propria identità anche attraverso lo sguardo. Come ricordato da Marianne Hirsch, nella sua indagine sul ruolo dell'album di famiglia nella costruzione di memorie condivise, «[t]he familial look, then, is not the look of a subject looking at an object, but a mutual look of a subject looking at an object who is a subject looking (back) at an object» (9). Appare così evidente come l'identità dell'osservatore sia costruita in termini relazionali assumendo al tempo stesso il ruolo di soggetto (che osserva) e di oggetto (che viene osservato). Il rapporto con le foto è, quindi, anche un processo di validazione della propria identità attraverso un atto di riconoscimento. Tuttavia, nella sua discussione sul ruolo dell'album di famiglia, Patricia Holland ha osservato la natura contraddittoria della sua consultazione, che, al tempo stesso, «construct[s] a fantastic past and set[s] out on a detective trail to find other versions of a "real" one» (14). Pertanto, la studiosa attribuisce alle foto la capacità di instillare sentimenti contrastanti nell'osservatore. Se, da un lato, esse testimoniano la ricerca di un passato indelebile attraverso tracce storiche, dall'altro, si riscontra nell'osservatore la tentazione a completare le informazioni contenute nelle immagini tramite proiezioni che romanzano quel passato. In particolare, l'osservatore cerca di dare senso alle foto dell'album, riempiendo vuoti e selezionando episodi considerati rilevanti. In *Darkroom*, tali interventi sono resi espliciti sia attraverso soluzioni visive (giustapposizioni, metafore visuali, uso alternativo dei colori), sia attraverso elementi metanarrativi in cui l'autrice riflette sulla propria esperienza: «Now and then images from those years come into alignment, and I see something... How all the pieces fit together, leaving Argentina, entering an unknown world, looking for a place to call home and people of my own...and the curious role of race in who I would become» (28). Le foto familiari hanno, quindi, il ruolo di permettere il recupero di memorie non esperite o dimenticate attraverso proiezioni prostetiche¹¹. Ciò appare evidente se si considera il fatto che, per quarantaquattro anni, Lila Quintero Weaver ha potuto ricostruire le immagini del proprio paese natale solo attraverso le foto scattate dal padre e i dipinti fatti dalla madre: «every image I have of Argentina is faded, borrowed, inherited, outdated, or imagined» (246). È grazie alle fotografie (esistenti e mancanti) che riesce ad entrare in contatto

11 Come sostenuto da McLuhan, i media possono essere considerati delle "protesi", ovvero estensioni tecnologiche dei nostri sensi e delle nostre capacità mentali. Pertanto, secondo lo studioso, i media non sono meri strumenti di comunicazione, ma alterano la nostra percezione del mondo e influenzano le nostre interazioni sociali (5-6). In modo simile, riflettendo sulla capacità dei media di imprimere nella memoria collettiva esperienze e memorie non esperite, Landberg parla di "memorie prostetiche" (28-32).

con la propria storia migratoria e a ricostruire il viaggio e l'esperienza dei propri genitori.

Tale ricostruzione è resa possibile anche dalla consultazione e ri-mediazione di foto usate nei documenti ufficiali, create per essere sottoposte allo scrutinio delle autorità federali o degli uffici di immigrazione. In questo caso, la validazione identitaria non avviene tramite un rapporto filiale in cui l'osservatore, attraverso la prospettiva dell'autrice, cerca una presenza affettiva, in grado di riconoscere il soggetto, ma attraverso un atto ufficiale, spesso impersonale, che attraversa la linea che separa la sfera pubblica da quella privata. Tuttavia, l'inclusione delle fotografie presenti sui documenti ufficiali ha l'effetto di dare un volto e un nome alla migrazione, che nella percezione pubblica viene spesso ridotta a numeri e statistiche. La presenza di fotografie pubbliche (e private) che si spostano attraverso lo spazio, seguendo i destini della famiglia, attraversando nazioni, dimostra che memoria e migrazione spesso interagiscono tra loro. A tal proposito, riflettendo sul rapporto tra migrazione e memoria, Julia Creet osserva come «movement is what produces memory» in quanto «migration has an effect on how and what we remember and that displacement intensifies our investment in memory, illuminating the *topos* of memory itself» (10). Allo stesso tempo, la giustapposizione dell'immagine della carta di identità del padre dell'autrice con il ritratto di alcuni Nativi americani, con cui condivide alcuni tratti somatici, ha lo scopo di rivelare una genealogia che confuta ogni argomento nativista; viene così ricordato implicitamente al lettore che molti americani sono discendenti di migranti. Pertanto attraverso un gioco di giustapposizioni è possibile evocare relazioni che superano l'albero genealogico.

In *Darkroom*, il rapporto tra fotografia e ideologia identitaria nella costruzione di narrazioni familiari, spesso unitarie e non problematiche, non è visibile soltanto attraverso la ricostruzione in formato fumetto dell'album di famiglia dei Quintero, ma anche attraverso la riproduzione di una foto controversa che ritrae una famiglia caucasica e sorridente, con indosso le iconiche tuniche bianche con cappuccio del KKK (196). L'adattamento di quest'ultima immagine, originariamente apparsa su un giornale nazionale, ha tre scopi principali: mostrare come i membri del Klan non fossero esterni alla comunità, ma assomigliassero, nelle fattezze, a molti dei vicini di casa della famiglia Quintero; far vedere come il KKK non arruolasse tra le sue fila "mostri crudeli", ma gente comune; rivelare la relazione esistente tra le visioni reazionarie del Klan e il concetto di famiglia, qui declinato come un ideale da proteggere e preservare da contaminazioni esterne. La protezione della donna bianca era spesso usata come giustificazione per atti di violenza, tra cui il linciaggio, contro le minoranze razziali e razzializzate. In alcune pagine precedenti (192-193), l'autrice anticipa il punto riproducendo alcune pagine del libro di storia adottato dalla sua classe; mostra in tal modo

come la visione patriarcale e le gerarchie razziali sottese all'immagine familiare (se non pastorale) del KKK affondassero le proprie radici nel mito dell'Old South. In alcune pagine successive, la ri-mediazione di una foto di un linciaggio (195) testimonia l'uso della violenza da parte dei suprematisti bianchi come strumento per ristabilire un ordine sociale e ripristinare uno status quo, ponendo in contemporanea domande etiche sul ruolo dell'osservatore e del fotografo, in quanto la foto immortalava un mancato intervento per fermare la scena e, allo stesso tempo, pone interrogativi su cosa lo spettatore abbia diritto di vedere.

Infine, il fumetto mostra come la nozione di famiglia fosse evocata in modo più o meno diretto anche da alcune pubblicità dell'epoca, prontamente "ri-mediate" dal fumetto. Tali immagini rievocavano scenari domestici che venivano legati all'*American Way*, senza che quest'ultima fosse effettivamente definita, se non attraverso oggetti di consumo (l'auto, la casa, le vacanze, gli orologi, ovvero *status symbols*), prerogative offerte dalla celebrata libertà americana. Queste pubblicità creavano un'identificazione tra il cittadino libero, il bene materiale pubblicizzato e la nazione. Indirettamente, ma in modo pervasivo, la propulsione all'acquisto stimolata da queste immagini pubblicitarie contribuisce all'americanizzazione dei giovani Quintero, i più esposti alla seduzione dei *magazine*. Eppure, come evidenziato dal fumetto, questa fabbrica di sogni era razzialmente codificata, una «blond wonderland of sparkling promise» (38). In *Darkroom*, questo mondo patinato viene messo in discussione sia dal conflitto razziale in atto, sia dalla memoria olfattiva, tattile e materiale attivata dai cibi preparati dalla madre dell'autrice, che inevitabilmente rimandano all'origine etnica della famiglia. Tale contrasto rivela in modo oppositivo l'artificialità delle foto, che possono essere costruite per veicolare miti, nonostante la loro natura indessicale.

Linea e colore

La natura ideologica delle fotografie (e delle immagini) non influenza soltanto il modo in cui l'osservatore concettualizza il mondo, ma anche le modalità secondo le quali il soggetto costruisce la propria identità in relazione ad esse. Questa caratteristica è resa manifesta dal modo in cui la famiglia Quintero è costretta a omologarsi ad un mondo in bianco e nero, laddove la bicromia non è solo legata al mondo delle foto, ma anche alle politiche razziali presenti, negli anni Sessanta, negli Stati Uniti, specialmente in Alabama. L'uso da parte dell'autrice del bianco e nero non vuole soltanto evocare il mondo delle fotografie, ma riflettere sullo sviluppo da parte dei Quintero di una coscienza razziale a partire dall'elemento visuale. A tale riguardo, Jorge J. Santos Jr. nota che «Weaver's desire to create space for her Latina identity within the larger narrative of the

civil right movement forces her to reconcile her position outside the racial dichotomy of Alabama society» (90). E la stessa autrice ricorda come «Long before the term “hispanic” gained recognition in the South, no suitable categories for our ethnic type existed» (86). Tale dicotomia cancellava qualsiasi identificazione preesistente. Sebbene, in Argentina, la madre dell'autrice fosse identificata come bianca, il padre veniva definito dai documenti di identità argentini come *trigueño*, un termine, ci rivela l'autrice, derivato dalla parola spagnola *trigo* (grano), usata per identificare «a palette of skin tones belonging to mixed-race people in Latino cultures» (82). Da un punto di vista visivo, tale riduzionismo è evocato dalla riproduzione di tre tubetti di tempere (bianco di titanio, giallo oca e terra di Siena bruciata), che, quando vengono mescolati, restituiscono la pigmentazione dei *trigueño*. Tuttavia, la riproduzione in bianco e nero elimina la complessità e la ricchezza dei colori. Pertanto, il fumetto riflette sulle linee del colore che separano gli statunitensi, mostrandone l'artificialità, da un punto di vista biologico, e discutendo, al tempo stesso, delle istituzioni politiche che le hanno create e mantenute per ragioni socio-economiche e bigottismo. Non a caso, la discussione sulle implicazioni della linea del colore termina con un'immagine che ri-media l'effigie del Governatore George C. Wallace, insieme a parti di un discorso pubblico da lui pronunciato il 14 gennaio del 1963, in cui asseriva: «From this cradle of the Confederacy, from this very heart of the Great Anglo-Saxon Southland... I draw the line in the dust and toss the gauntlet before the feet of tyranny, and I say segregation now, segregation tomorrow, and segregation forever» (90). Il fumetto riflette, inoltre, sui paradossi del suprematismo bianco e sull'ossessione nei confronti dell'idea di purezza, un ideale al contempo pericoloso e irraggiungibile.

Come argomentato in precedenza, tale ideologia si riflette sia sulla società sia nell'album di famiglia. Pertanto, il fumetto rivela come le fotografie riproducono ideologie anche attraverso i canoni estetici con cui vengono valutati i soggetti. Questo aspetto diventa manifesto nel momento in cui il fumetto si focalizza sul modo in cui Lissy, la sorella dell'autrice, posa e sorride davanti alla fotocamera. La fotografia, in questo contesto, non diventa rivelatrice di una realtà, ma la proiezione di un desiderio, in quanto «only in photos could she do anything about her mouth» (81). Ritraendo le labbra in modo innaturale, Lissy cerca di nascondere le proprie caratteristiche etniche al fine di risultare più attraente, conformandosi, di fatto, ai canoni estetici dell'epoca, codificati a partire dai tratti fisionomici di donne bianche (figura 2). A tal proposito, si può ricordare come gli studi condotti da Kenneth Clark sull'identificazione razziale furono alla base della decisione della Corte Suprema, nota come *Brown v. Board of Education* (1954), che pose fine alla dottrina segregazionista del “*separate but equal*”. Con l'ausilio di bambole di colore diverso, Clark studiò i meccanismi di

identificazione razziale notando come molte bambine, pur identificandosi nelle bambole dalla pelle scura, preferivano giocare con quelle dalla pelle bianca in quanto considerate più belle¹². Pertanto, come le ragazze del suddetto esperimento, Lissy dimostra di aver internalizzato i messaggi razzisti prodotti dalla società e per questa ragione la sua autostima ne risulta danneggiata.

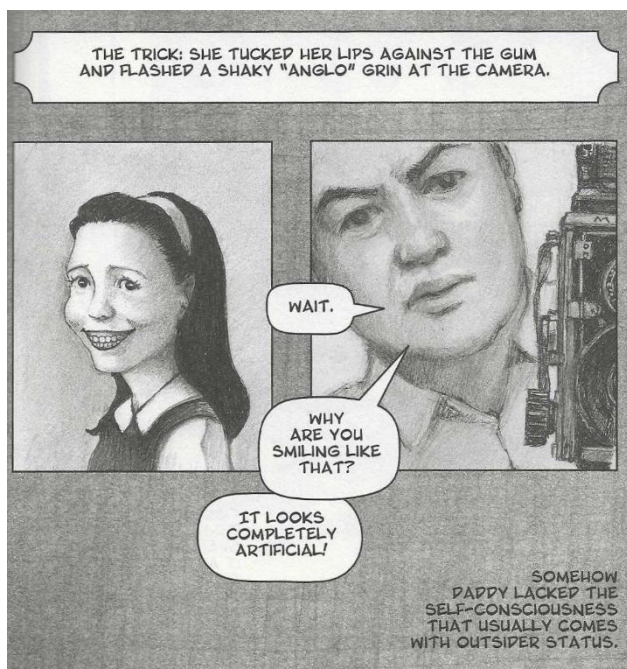


Figura 2 José Nestor Quintero scatta delle foto alla figlia Lissy in *Darkroom: A Memoir in Black and White* di Lila Quintero Weaver (Tuscaloosa: University of Alabama Press) p.81 © 2012 Lila Quintero Weaver

Dunque, il fumetto si mostra conscio del potere del visuale e delle dinamiche di potere sottese allo sguardo che determinano quali caratteristiche siano considerate marcate. Infatti, come ricordato da bell hooks, «in white supremacist society, white people can “safely” imagine that they are invisible to black people since the power they have historically asserted, and even now collectively assert over black people, accorded them the right to control the black gaze» (340). Questo controllo è evidente nella riproduzione di ritratti di studenti afroame-

12 Per una disamina dell'argomento si veda Bergner (2009).

ricani, talvolta attraverso un focus su tratti somatici “esotici”, che imita ciò che avveniva nei *World Fair*; eppure attraverso la messa in sequenza delle immagini e la presenza del dialogo questi personaggi acquisiscono una capacità di azione, diventando personaggi a tutto tondo, non più meri soggetti fotografici. Inoltre, come notano Breckenridge e Peterson, sovvertendo dinamiche visive e di potere, nel suo ritratto di personaggi razzisti, «Weaver frequently utilizes thin gray contour outline with sparse facial detail and little or no infill shading» (118). Allo stesso tempo, per esprimere il proprio disappunto, l'autrice utilizza anche dei *close-up* estremi che esagerano i contorni facciali degli abitanti di Marion quando questi esprimono commenti razzisti, con l'effetto di enfattizzarne la rozzezza e il bigottismo.

L'elemento visivo diventa, quindi, un simbolo dell'acquisita consapevolezza dell'autrice del pregiudizio razziale presente nella società. Ad esempio, Weaver illustra un primo piano degli occhi della giovane Lila dopo aver osservato un episodio di segregazione in una clinica sanitaria locale (68); questa stessa inquadratura riappare molto più tardi (183), quando la protagonista nota la pervasività del razzismo in altri luoghi pubblici (tra cui la scuola e la chiesa). La ripetizione di immagini è spesso impiegata per rappresentare la memoria, un ritorno del rimosso, o per simboleggiare una nuova consapevolezza, un riconoscimento ritardato della discriminazione. Tale consapevolezza è, inoltre, massimizzata dalle intersezioni della storia privata con quella pubblica, in quanto Quintero Weaver ridisegna fotografie iconiche entrate nella memoria collettiva degli Stati Uniti, simboli che ricordano il Sud nell'era delle leggi Jim Crow. La presenza di fotografie che documentano i conflitti razziali esistenti e che esacerbano in alcuni momenti storici chiave (le marce per i diritti civili, l'omicidio di Jimmy Lee Jackson, la strage di Birmingham, la fine della segregazione nelle scuole pubbliche) vuole al tempo stesso contestualizzare la storia migratoria della famiglia Quintero e rendere lo spettatore un testimone secondario. Come evidenziato da Rifkin, la ri-mediazione di queste foto è in linea con il modo in cui i leader dei diritti civili mobilitarono le fotografie per attuare una politica di riconoscimento che richiedeva agli americani bianchi di vedere con i propri occhi quanto accadeva e, quindi, di assumersi le proprie responsabilità (217).

Infine, *Darkroom* mostra come la fine della segregazione non coincida con la fine del razzismo, osservando come alcuni studenti bianchi (e neri) adottino pratiche di *gatekeeping*, poiché la protagonista viene invitata a identificarsi e frequentare soltanto una delle due comunità. Nel fumetto, l'autrice-protagonista cerca di soddisfare le aspettative generate dai due mondi che si trova ad attraversare: quello domestico, culturalmente argentino, e quello pubblico, culturalmente statunitense. Il tentativo di mantenere un equilibrio attraverso la separazione degli ambiti (domestico e pubblico) spesso fallisce, creando frizioni

identitarie. Talvolta, l'autrice confessa di aver appreso «how to sneak» (49) al fine di guardare cartoni, leggere libri proibiti, ascoltare musica nera, ovvero di aver consumato quei prodotti che le erano proibiti o dall'ambiente domestico (che temeva l'americanizzazione dei figli) o da quello scolastico (che rinforzava politiche segregazioniste). Tali atti di ribellione, mostrano la volontà di superare logiche assimilazioniste e dualistiche attraverso pratiche di attraversamento di confini, necessari per lo sviluppo del proprio posizionamento.

Conclusioni

Attraverso la ri-mediazione di fotografie appartenenti sia all'album familiare sia all'archivio pubblico, il *graphic memoir* di Quintero Weaver stimola interrogativi importanti sull'etica delle immagini e sul posizionamento dell'osservatore rispetto alle scene, nella consapevolezza che lo sguardo rinforza e costruisce gerarchie sociali. La questione del posizionamento diventa ancora più rilevante nel momento in cui si interseca con discorsi sulla razza, l'etnia e il genere. Tuttavia, come si è voluto dimostrare in questo contributo, il visuale non ha solo il potere di rinforzare discorsi egemoni, ma ha anche la capacità di articolare contronarrazioni sfruttando una poetica del frammento che richiede al lettore di completare i buchi narrativi facendosi, a sua volta, agente di rimemorazione.

Opere citate

- Albertazzi, S. (2017): *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.
- Barthes, R. (1980): *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard & Seuil.
- Benjamin, W. (2000): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1955. Trad. E. Filippini. Torino: Einaudi.
- Bergner, G. (2009): Black Children, White Preference: Brown v. Board, the Doll Tests, and the Politics of Self-Esteem. *American Quarterly*, vol. 61, n. 2, pp. 299-332.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Breckenridge, J. & Peterson, M. (2013): Lila Quintero Weaver's *Darkroom: a Memoir in Black and White*: Envisioning Equality. *Confluencia*, vol. 29, n. 1, pp. 109-125.
- Burgin, V. (1982): Looking at Photographs. In V. Burgin (Ed.) *Thinking Photography*. Houndmills: MacMillan.
- Chute, H. L. (2016): *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University.
- Costello, D. (2007): After Medium Specificity chez Fried: Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer. In J. Elkins (Ed.) *Photography Theory* (pp. 75-89). New York & London: Routledge.
- Crete, J. (2011): Introduction: The Migration of Memory and Memories of Migration. In J. Crete & A. Kitzmann (Eds.) *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Me-*

- mory Studies* (pp. 3-26). Toronto: University of Toronto.
- El Refaie, E. (2012): *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University of Mississippi.
- Gardner, J. (2012): *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford: Stanford University.
- Hatfield, C. (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University of Mississippi.
- Hirsch, M. (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University.
- Holland, P. (1991): Introduction: History, Memory and the Family Album. In J. Spence & P. Holland (Eds.) *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography* (pp. 1-15) London: Virago.
- hooks, b. (1992): Representing Whiteness in the Black Imagination. In L. Grossberg, C. Nelson, & P. A. Treichler (Eds.) *Cultural Studies* (pp. 338-346). New York: Routledge.
- Kunka, A. J. (2018): *Autobiographical Comics*. New York: Bloomsbury.
- Landsberg, A. (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University.
- Marion, Ph. (1993): *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve: Academia.
- McCloud, S. (1993): *Understanding Comics. The Invisible Art*. Northampton: HarperCollins.
- McLuhan, M. (2017): *Understanding Media: The Extensions of Man, 1964*. Berkeley: Ginko.
- Rifkind, C. (2021): Immigration, Photography, and the Color Line in Lila Quintero Weaver's *Darkroom: A Memoir in Black & White*. In N. L. Serrano (Ed.) *Immigrants and Comics* (pp. 204-224). New York: Routledge.
- Santos, J. J. Jr. (2019): *Graphic Memories of the Civil Rights Movement. Reframing History in Comics*. Austin: University of Texas.
- Serrano, N. L. (Ed.) (2021) *Immigrants and Comics. Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. New York: Routledge.
- Smolderen, T. (2014): *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay, 2000*. B. Beaty & N. Nguyen (Transl. by). Jackson: University of Mississippi.
- Sollors, W. (1986): *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University.
- Sontag, S. (2004): *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società, 1977*. E. Capriolo (Trad.). Torino: Einaudi.
- Strate, L. (2017): *Media Ecology. An Approach to Understanding the Human Condition*. New York: Peter Lang.
- Weaver, L. Q. (2012): *Darkroom: A Memoir in Black and White*. Tuscaloosa: University of Alabama.
- Witek, J. (1989): *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University of Mississippi.

MULTIPLE VIEWS OF THE METROPOLIS. THE NEW YORK OF JACOB RIIS AND ALFRED STIEGLITZ IN JOHN REED'S POETICS AND WRITING

Marzia Dati*

In this paper I investigate how John Reed's poetics and narrative of the city perfectly blend Jacob Riis and Alfred Stieglitz's views of New York. Though they used two different kinds of artistic media, word and image, they captured the metropolis from "below" (the poverty in the slums), and from "above" (the wealth and the idea of progress expressed by the skyscrapers). New York had a tremendous impact on artists, writers and intellectuals. In *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, an interesting example of photo-text, Riis describes the awful conditions of the old and new immigrants settled in New York: his camera sneaks into the slums and the sweatshops of the Lower East Side revealing an infernal underworld made up of poverty and degradation; by contrast, Stieglitz points his camera to the heights of the skyscrapers which, like gothic cathedrals, tower to the sky as harbingers of a radiant future. This dichotomy is found in John Reed's poems and in some relevant articles published in the radical newspapers of his time. Reed as a young poet and journalist arrived in New York in 1910 and was fascinated by the city: new spaces, and new perspectives opened before his eyes but also a world of suffering. Through the analysis of the poems "A Hymn to Manhattan," "Proud New York," "America, 1918," and the articles "Immigrants," and the "Tide flows East," and the comparison with the photography "The Bent" by Riis, "The Steerage" and "City of Ambition" by Stieglitz, I will try to highlight how the two photographers' visions of New York and John Reed's writings can be brought into a mutual dialogue that sheds light on the tight relation between literature and photography.

Keywords: metropolis, photography, literature, below and above, Riis, Stieglitz, Reed.

The close relationship between literary language and photography has been extensively investigated. As is well known, many scholars have illuminated how, through time, this connection has originated a formal and thematic congruence due to a common aesthetic and cultural substrata that they both share, and to the fact that they experience the same tastes and sensitivity of an epoch (Rizzardi & Bassi 11). In this article, I try to set up a dialogue among three prominent figures in the North American cultural, literary and artistic scenery, which was

* Independent Scholar.

characterized by striking social contrasts, and examine how they shared and conveyed the same ideas. By using different aesthetic devices (image and word), and apparently similar means of capturing the reality (the camera lens and the human eye), Riis, Stieglitz and Reed similarly provide us with the ambivalence of New York as a city of dreams and a place of poverty and hardship.

The importance of the eye above the other senses has always been shared both by Western European and North American cultures (Clayton 7). In line with the Greek word *θεωρία* (*theoria*)¹, beholding implies both seeing and knowing. At the same time the British astronomer Sir John Herschel coins the term photography as a practice of recording visual images, whilst on the other side of the Atlantic Ocean Ralph Waldo Emerson in *Nature* (1836) creates the philosophic metaphor «transparent eyeball» (Emerson 14) which conveys a view of life that is absorbent rather than reflective, in this context the «transparent eyeball» allows the individual to become one with nature, namely, the «transparent eyeball» becomes a means to reach knowledge: it captures nature and allows us to be a part of all of nature and its motion. In *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem* (1850) William Wordsworth states that the eye is «the most despotic of our senses» (Wordsworth 322). According to the poet, visual information shapes our understanding and interpretation of the world and potentially overrides other senses. The relation between the human eye and the camera lens and how they capture the reality has always been a *vexata quaestio*. In the early Nineteenth century, the Hungarian painter and photographer, László Moholy-Nagy,² suggests that photography reproduces the visibility of the world that is impermeable to the intellectual and psychological interferences the human vision is contaminated by. In *Little History of Photography* (1931) Walter Benjamin introduces the concept of the «optical unconscious» according to which the camera is meant as a psychoanalytic device that allows access to the unconscious of the subject being photographed (Benjamin 510-512). Once again, Benjamin highlights that photography captures a variety of aspects which are often beyond the sensorial spectrum.

Let us come now to New York City. Since its foundation, it has always had a tremendous impact on writers, poets, photographers and artists. The idea of

1 In ancient Greek *θεωρία* refers to a person sent to consult the oracle or to attend a religious ceremony. So, the term took the double meaning of contemplation and knowledge.

2 László Moholy-Nagy (1895 – 1946) was born in Hungary to a Jewish family; he became a naturalized American citizen in 1946. He was a professor in the Bauhaus school, and he strongly believed in the integration of technology and industry into the arts. He moved to Chicago in the 1930s where he became the director of the New Bauhaus.

New York as an ever-growing city projected into the future had already been anticipated by Walt Whitman. The American Bard traces the history of New York to the present drawing on a mythical past as is clearly shown in *Mannahatta*. By combining the past and the present, he conveys his perception of the city as if the two time dimensions coexisted. In fact, on one hand, he brings back the old word “Mannahatta” which is rooted in the Algonquian language and refers to the culture and geography of those indigenous peoples, and on the other, he gives a picture of a fast growing and modern city:

I was asking for something specific and perfect for my city,
Whereupon lo! upsprang the aboriginal name.
Now I see what there is in a name, a word, liquid, sane, unruly, musical, self-sufficient,
I see that the word of my city is that word from of old
Because I see that word nested in nests of water-bay, superb (Whitman 404).

The skyline of the city that Whitman captures in 1860's *Mannahatta* anticipates the verticality of the 20th century metropolis: «high growths of iron, slender, strong, light, splendidly uprising toward clear skies» (404-405).

Gotham City, the City that never sleeps, the Big Apple, the Empire City, Metropolis are some of the most famous metaphors by which it has been known. Alexander Wood in his latest work *Building the Metropolis* highlights how, between the 1880s and the 1930s, New York City experienced an explosive growth: new buildings, tunnels, bridges and streets were built to meet the needs of a growing population. The author lays special emphasis on the skyline of New York which rose to new heights and shows how the city prospered more than any other from the deep economic transformations of the era. The city's vertical profile confirmed its role as the headquarters of an emerging world of corporate enterprises. It was in the late 1860s that New York produced the world's first skyscrapers erected by insurance, telegraph, and newspaper companies, the only type of businesses that could afford such extravagant architectural experiments. The skyscraper came to represent a bold and distinctive intrusion into the cityscape. However, at the same time tenements were being built in Manhattan which became the most populated area of the city. The term “tenement” was officially used to describe low-cost, multi-family working-class housing. A typical tenement was a five-story brick building with four apartments per floor and a stairwell running up the middle; they were built with poor quality bricks and unseasoned lumber. In the light of this, we may say that New York was wildly expanding along both a vertical and horizontal axis: the former can be viewed as a metaphor for wealth and power, the latter for poverty and social deprivation. Unlike their different backgrounds and purposes, Jacob A. Riis (1849-1914) and Alfred Stieglitz (1864-1946) caught at their best these two opposite views of New York.

Jacob A. Riis arrived in the United States from Denmark in 1870, he is mainly known as a muckraker journalist and as the first photographer to have adopted the photographic flash. He combined these two different means of expression to provide the reader with a scathing view of a New York that did not have anything to do with the idea of economic growth and progress which the United States of America flaunted and which appealed to many immigrants. As soon as he arrived in New York, Riis – himself experiencing poverty – was attracted by the conditions of the poor and immigrants. His seminal work *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890) deserves our attention. In my view, it can be considered as a photo-text that anticipates *Bruges-la-Morte* (1892) by Georges Rodenbach and *The People of the Abyss* (1903) by Jack London. Riis is undoubtedly a pioneering figure in the US social reform movement of the late 19th century: he was among the first photographers to see the potential of the photograph as a direct means of social criticism.

Conversely, Alfred Stieglitz had a different approach to photography: to him it was a form of personal inquiry that continued throughout his life. As an artist, intellectual, and leader of avant-garde movements in art, Stieglitz responded to a less tangible problem and sought to teach a more evasive principle, in fact he worked outside of the mainstream of popular culture and established his own alternative network for monitoring cultural changes. Although Stieglitz worked on many fronts, the years between 1890-1917 are considered the most relevant for his career: he founded the radical photographic group, the Photo-Secession, published the innovative quarterly *Camera Work*, and directed the controversial art gallery 291 which played an import role in exhibiting the works of art of the European and American avant-garde.

Let us now consider John Reed (1887-1920) the author of the famous reportage on the Russian revolution *Ten Days that Shook the World* (1919)³. After graduating in English Literature from Harvard University in 1910, John Reed settled in New York. The young poet was flabbergasted by the “metropolis” as he writes in his autobiography *Almost Thirty*. In the following passage, what emerges is how Reed caught the ambivalence of the city: on the one hand «the soaring imperial towers of downtown», on the other, the «swarming East End – alien towns within towns», and «the ebb and flow of human tides sweeping to work» (269):

3 John Reed is mainly known as a journalist and as the co-founder of Communist Labour Party of America in 1919. He was born in Portland (Oregon) in 1887 and died in Moscow in 1920. After his experience in Mexico and on the Eastern front of World War I as a war correspondent, he witnessed the seizure of the Winter Palace in Petrograd. Acclaimed as the American journalist who embraced the Russian Revolution, John Reed was also a poet. His poems were completely neglected and brought back into life only recently with the publication of my work cited below.

New York was an enchanted city to me. It was on an infinitely grander scale than Harvard. Everything was to be found there – it satisfied me utterly. I wandered about the streets, from the soaring imperial towers of down-town, along the East River docks, smelling of spices and the clipper ships of the past, through the swarming East Side – alien towns within towns – where the smoky flare of miles of clamorous pushcarts made a splendour of shabby streets; coming upon sudden shrill markets, dripping blood and fish scales in the light of torches, the big Jewish women bawling their wares under the roaring great bridges; thrilling to the ebb and flow of human tides sweeping to work and back, west and east, south and north. I knew China-town, and Little Italy, and the quarter of the Syrians; the marionette theater, Sharkey's and McSorley Saloons, the Bowery lodging houses and the places where the tramps gathered in winter; the Haymarket, the German Village, and all the Tenderloin (269).

Reed captured that crawling heterogeneous mass of people that wiggled through the streets of Manhattan, the same crowd described in vivid detail by Riis in his famous photograph "The Bend" which is also the title of Chapter IV in his book: «the home of tramps as well as the rag picker», «the outpost of Israel», in a few words, an alien place made up of a polyphony of language where «the Italian tongue is infinitely sweeter than the harsh gutturals of the Russian Jew around the corner» (68). In the poem "America, 1918," John Reed condenses in a very few lines Riis's snapshots included in his works, containing "At the Cradle of the Tenement" (18), "The Bend" (59), "The Tramp" (79), "Bohemian Cigarmakers at work in their Tenements" (143), just to mention a few:

The East Side, worlds within a world, chaos of nations,
Sink of the nomad races, last and wretchedest
Port of the westward Odyssey of mankind . . .
At dawn vomiting colossal flood of machine-fodder,
At evening sucking back with terrible harsh sound 5
To beast-like tenements, garish nickelodeons, gin-mills . . .
Kids hanging round the corner saloon, inhaling cheap cigarettes,
Leering at the short-skirted girls who two by two go giggling by
Picking their way between crawling babies, over the filthy sidewalk . . .
Children at shrill daring games under the hoofs of truck-horses- 10
Gaunt women screaming at them and each other, in twanging foreign tongues-
Old men sitting on the crowded stoop in shirt-sleeves,
smoking an evening pipe,
Glare of push-cart torches ringer with alien faces . . . (Reed 1935, 19).

The «chaos of nations» and the «westwards Odyssey of mankind» call into question what America really represented for the many immigrants arriving at Ellis Island, which is also a recurrent topic in *How the Other Half Lives*:

The metropolis is to lots of people like a lighted candle to the moth. It attracts them in swarms that come year after year with the vague idea that they can get along here if anywhere; that so-

nothing is bound to turn up among so many. [...] Many of them with honest hopes of getting a start in the city and making a way for themselves (Riis 70).

Both Riis and Reed share their concern for the living condition of the immigrants which raise a number of moral questions far from being solved. In the article “Immigrants” published in *Collier's Magazine* in 1911, John Reed captures the arrival of immigrants to New York:

Whistles! A faint exultant chorus —first welcome from that America of their dreams. In how many tongues it seemed to say. “Wealth is freedom and happiness. My streets are paved with gold. My mountains and rivers and forests are strewn with gold. They are yours for the asking. I am El Dorado, the Western country of the blessed, the end of the rainbow.” They couldn't see, yet they believed. [...] The immigrants tumbled out into the thick, bitter night. The whistles were all around now, shrill, menacing, sullen, mingled with other monstrous noises. Quite suddenly the sleet drove seaward and the fog began to thin away. High up in the night the immigrants saw lights upon lights; rows upon rows of lights, set in the brow of a jagged mountain range that blotted out the stars; lights full of the yellow sheen of gold, mountains pierced to show the riches within. For each one of them the lights were kindled in separate welcome; behind every light were food and warmth and clothing. For every starving woman and every weary muzhik and every cringing Jew was his heart's desire. Some were on their knees, thanking their several gods; others sang and shouted, which was just as much a prayer; many wept. Everybody said the same thing in twenty different tongues, and everybody understood. For this was America, and happiness lay just across the river (1911, 10).

Some years later (one year before his death in Moscow), in the article “The Tide Flows East” a disillusioned Reed puts forth a fierce criticism against American immigration policy:

One the principles expressed in the foundation of the American republic was that of “providing an asylum for the oppressed on the earth.” Under its grandiloquent wording, the poverty-stricken horde of Europe were induced to come to America, and take the place of Anglo-Saxon workers industry, for which no man could live decently. In America there was work for all – brutal, degrading work, at pitiful wages- but still work. And by living like animals, by scabbing, submitting to nameless brutalities, the foreign-born could hope to scrape together enough, not to live in the United States, but to return to his country and live there. The fact is that they returned broken in spirit and health did not matters. This then was the spirit in which America welcomed “the oppressed on the earth”. Lured not only by gold, but by the talk of freedom, by the picture of the Statue of Liberty on the steamship companies advertising mattress, the aliens poured into our port at the rate of hundreds of thousands a year. They were bullied and cheated at the port of entry, hurled into fetid slums, drawn into the lowest strata of machinery of industry, sweated, clubbed by the police, shot in strikes, and at the end, worn-out before their time, their lungs rotted with tuberculosis, were spewed out into the jails, or back across the sea. [...] Their hope is no more America. She lies on the dark side of the earth. Her torch of Freedom is gone out of her hand. [...] Several men were secret-

ly deported, among them two Italians, Pietro Marruccho [sic], who was accused of having in his possession a copy of the paper *Cronaca Sovversiva* - and another, Angelo Varricchio. Marruccho was killed on his way to Italy; Varricchio was rushed to Ellis Island, a letter was held up, and his presence on the Island was denied by officials (1919c, 27).

As a consequence of the First World War and the Russian Revolution, undesirable immigrants living in the US, along with those who were being rejected at Ellis Island, were sent back to their own countries. In his article Reed denounces the «tide» flowing to the east, a human river deceived by the American Dream. Some years earlier, Alfred Stieglitz had captured the same tide in his famous photo “The Steerage.”⁴ He took it on board of the ocean liner SS Kaiser William II which sailed from New York on 14th May 1907 heading for Le Havre. What strikes one in Stieglitz’s photo is the clear line of demarcation between the «upper deck» and «lower steerage deck» (175), the above and below which are echoed in Reed’s articles: in the former the “above” is represented by the illusory heights of the skyscrapers that welcome the immigrants, whereas in the latter “the below” is reflected in «the fetid slum, drawn into the lowest strata of machinery of industry» (177). As Stieglitz puts it, the gangway bridge «that was glistening in its freshly painted state. It was rather long, white, and during the trip remained untouched by anyone» (177), seems to highlight the incommunicability between the two worlds. Between 1911 and 1919, Reed wrote the poem “A Hymn to Manhattan”, a declaration of love to the city which is being projected by him into a mythical dimension and to a radiant future as is highlighted in the opening lines with the reference to “Timotheus” and by the use of the archaic form “Lo!”:

O let some young Timotheus sweep his lyre
Hymning New York. Lo! Every tower and spire
Puts on immortal fire.
This city, which ye scorn
For her rude sprawling limbs, her strength unshorn – 5
Hands blunt from grasping, Titan – like, at Heaven,
is a world - wonder, vaulting all the Seven!
Europe? Here’s all of Europe in one place;
Beauty unconscious, yes, and even grace.
Rome? Here all that Rome was, and is not; 10
Here Babylon – and Babylon’s forgot.
Golden Byzantium drunk with pride and sin,

4 “The Steerage” was published in October 1911 in *Camera Work*; it appeared again the following year on the cover of the magazine. It was exhibited in 1913 at the 291, in the same year Reed published “A Hymn to Manhattan.”

Carthage that flickered out where we begin.
 London? A swill of mud in Shakespeare's time;
 ten Troys lie tombed in centuries of grime! 15
 Who'd not have lived in Athens at her prime,
 or helped to raise the mighty walls of Rome?
See, blind men! Walls rise all about you here at home!
 Who would not hear once more
 That oceanic roar 20
 "Ave! Ave Imperator!"
 With which an army its Augustus greets!
Hark! There's an army roaring in the streets!
 This spawning filth, these monuments uncouth,
 are but her wild, ungovernable youth. 25
 But the skyscrapers, dwarfing earthly things –
 Ah, that is how she sings!
 Wake to the vision shining in the sun;
 earth's ancient, conquering races rolled in one,
 a World beginning– *and yet nothing done!* 30
 (1913, 9).

The text is characterized by a series of rhetorical questions that reinforce the idea of the greatness of the city which is in no way inferior to any other city in the world, even to Byzantium, Athens and Ancient Rome. An optimistic view of New York pervades all the poem. According to the architect J. Monroe Hewlett, for an artist to take a picture of New York required a prophetic vision, for it was an image «of something not yet realized» (10-11), which is well expressed in the last line of the poem «A world beginning – *and yet nothing done*» (10-11). If we compare the "City of Ambition" by Stieglitz⁵ and "Proud New York," (a short poem merged later in "America, 1918") what resulted is an example of how the poet and the photographer captured the same essence of New York City's modernity and the ambition of its growth, particularly evident in the towering skyscrapers that dominate the skyline.

By proud New York and its man-piled Matterhorns,
 The hard blue sky overhead and the west wind blowing,
 Steam-plumes waving from sun-glittering pinnacles,
 And deep streets shaking to the million-river-
Manhattan, zoned with ships, the cruel 5
Youngest of all the world's great towns,
Thy bodice bright with many a jewel,
Imperially crowned with crowns . . . (Reed 1919b, 18).

5 Stieglitz took this photo in 1910 but first circulated this image in the October 1911 issue of his journal *Camera Work*.

Both titles "Proud New York" and "City of Ambition" include two words "proud" and "ambition" which are strictly related on a semantic level: they convey the idea of an impulse of longing and eager desire which generally characterize adolescence, it is not by chance that Reed in "A Hymn to Manhattan" compares New York to a girl (highlighted by the use of "her") and to «her wild, ungovernable youth» (1913, 9). At the same time, «proud» and «ambition» seem to mark that New York aspires to become the most magnificent city in the world; Reed uses a synecdoche and so Manhattan represents New York itself as it is highlighted in the last four lines: «Manhattan, zoned with ships, the cruel/ Youngest of all the world's great towns, /Thy bodice bright with many a jewel, / Imperially crowned with crowns» (1913, 9). What's more, in "Proud New York" both «A vision shining in the sun» celebrates its vitality and beauty, and «the steam plumes waving, from sun - glittering pinnacles» (1919b, 18), compared with "City of Ambition," reflects the same vision of New York by means of two different semiotic systems. The ship in the foreground matches with the view of Manhattan described by Reed. However, though indirectly, the city perceived from above and below is evident in the juxtaposition between «man-piled Matterhorns» and «deep streets», «every tower and pinnacle», and «spawning filth» (1919b, 18).

The ambivalence of the "metropolis," the *City of Violent Contrast* (Monroe Hewlett 10) is recorded by another famous photographer, Alvin Langdon Coburn, in *The Relation of Time to Art*:

New York is a vision that rises out of the sea as I come up the Harbor on my Atlantic liner, and which glimmers for a while in the sun for the first of my stay amidst its pinnacles, but which vanishes, but for fragmentary glimpses, as I become one of the grey creatures that crawl about like ants at the bottom of its gloomy caverns (72).

In conclusion, what stands out is how Riis, Stieglitz and Reed share the same aim, to show a two-dimensional city which reveals the contradictions inherent in what America has really represented in the early twentieth century. At the same time, it is evident that by using different media, the three of them tried to isolate the moment by snatching it from the flow of time and from the oblivion of memory. However, it is not just an analogy as to the city perceived from above and from below: in my view, Reed's poems reveal many references to the photography of his time. His poems are mainly visual: they are made up of a series of snapshots taken by the poet's keen eye while walking through the streets of Manhattan. Like a camera lens, Reed's eye selects meaningful details in an urban frame and creates a kind of visual aesthetic monologue which, on a poetic level, translates the relation between the space and its perception. We can confidently

say that his poems can be traced back to the «straight photography» that played an important role in American Modernism as Silvia Albertazzi puts it in *Letteratura e Fotografia* (2017). As one of the most outstanding figures in the thriving world of Greenwich Village, we cannot exclude the possibility that Reed might have been influenced by artists and photographers, in particular by Stieglitz himself. All Reed's writings are visual, even his famous reportages *Insurgent Mexico*, *The War in Eastern Europe* and *Ten Days that Shook the World* reveal his indisputable mastery in representing the moment as a whole. The pupil of his eye can be compared to a camera diaphragm, and as Riis's and Stieglitz's snapshots of the urban scenery of New York freeze the image and project it in a timeless dimension, Reed does the same by capturing the moment that is both word and icon. Reconnecting to what I have illustrated at the beginning of this article, here we are dealing with the poet's eye and not merely with the human eye. The poet's eye has the capacity of reading into the light, the colours, the shapes of reality and translating them into a world of words. As Charles Baudelaire puts it, the poet belongs to that «tribu prophétique», whose eyes are «prunelles ardentes» (Baudelaire 33) which are able to grasp any metaphysical entity and inner reality. Finally, I would like to conclude by mentioning P. B. Shelley who, in *A Defence of Poetry* (1821) focuses on the role of poets and poetry whose main task is to unveil the truth, and highlights that a poem is but «the very image of life expressed in its eternal truth» (Shelley 12). What Riis, Stieglitz and Reed conveyed, though by using different aesthetic devices, was the same view of New York destined to become the Metropolis *par excellence* in all its ambivalence and duality.

Works Cited

- Albertazzi, S. (2017): *Letteratura e Fotografia*. Roma: Carocci.
- Baudelaire, C. (1917): Bohémiens en voyage. *Les Fleurs du Mal*, 1857. Paris: Librairie des Bibliophiles Parisiens.
- Benjamin, W. (1931): Little History of Photography. *Selected Writings 1931-1934*. R. Livingston & al. (Transl. by). 2-2, pp. 507-528. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
- Clayton, O. (2015): *Literature and Photography in Transition, 1850-1915*. New York: Palgrave Macmillan.
- Coburn, A. L. (1911): The Relation of Time to Art. *Camera Work*, n. 36, p. 72.
- Emerson, R.W. (1836): *Nature*. Boston: James Munroe & Company.
- Hewlett, J.M. (1921): *The City of Violent Contrasts*. In Peter Marcus (Ed.), *New York. The Nation's Metropolis* (pp. 10-15). New York: Brentano's.
- Reed, J. (20th May 1911): Immigrants. *Collier's Magazine*, p. 10.
- Reed, J. (1913): A Hymn to Manhattan. *The American Magazine*, vol. 75, n. 1, p. 9.
- Reed, J. (1914): *Insurgent Mexico*. New York: D. Appleton & Company.
- Reed, J. (1916): *The War in Eastern Europe*. New York: Charles Scribner's.

- Reed, J. (1919a): *Ten Days that Shook the World*. New York: Boni & Liveright.
- Reed, J. (1919b): Proud New York. *Poetry*, vol. 14, n. 5, p.18.
- Reed, J. (1919c): The Tide Flows East. *The Liberator*, vol. 2, n. 16, pp. 27-29.
- Reed, J. (1935): America, 1918. *New Masses*, vol. 17, n. 3, pp.17-20.
- Reed, J. (1936): Almost Thirty. *New Republic*, vol. 86, pp. 267-270.
- Riis, J.A. (1890): *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Rizzardi, B. & Bassi, G. (2007): *La Luce e l'inchiostro. Scritture e fotografie in dialogo*. Pisa: ETS.
- Shelley, B.P. (1840): A Defence of Poetry. *Essays, Letters from Abroad, Translation and Fragments* (pp. 1-57). London: Edward Moxon.
- Stieglitz, A. (1942): How the Steerage Happened. *Twice a Year*, n. 8-9, pp. 175-178.
- Whitman, W. (1860): *Leaves of Grass*, 1855. Boston: Thayer & Eldridge.
- Wood, A. (2025): *Building the Metropolis. Architecture, Construction, and Labor in New York City, 1880-1935*. Chicago: University of Chicago.
- Wordsworth, W. (1850): *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem*. London: Edward Moxon.

FRANCOPHONE LITERATURES

DES MATÉRIALITÉS VERBALES ET VISUELLES. DÉTOURS D'UNE CONVERSATION AVEC MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

Giada Silenzi*, Monique Régimbald-Zeiber**

Depuis plus de trente-cinq ans, Monique Régimbald-Zeiber explore les registres de l'intime et du politique dans une œuvre picturale et scripturale singulière, à l'intersection du visible et du lisible. Cet entretien, fruit d'une conversation au long cours entre Montréal et Udine, revient sur les fondements esthétiques et théoriques d'une pratique qui engage pleinement l'essor d'une nouvelle matérialité liée aux mots, à l'ère du numérique, où la surproduction d'images dématérialisées tend à fragiliser le regard et la mémoire. À travers un échange nourri, l'artiste québécoise revient sur les fondements théoriques de sa démarche, sa formation transdisciplinaire ayant orienté son regard vers une approche dialogique et relationnelle de la création –à la croisée des arts visuels et des études littéraires–, où la pratique artistique se construit dans l'ouverture à l'autre. Lieu de transmission et de partage, son œuvre fait surgir une contre-histoire issue de la stratification des gestes –picturaux et scripturaux– et des voix de femmes multiples, qui réactivent des fragments oubliés ou effacés de l'historiographie officielle. Lectrice avant tout, Régimbald-Zeiber puise dans ses lectures un matériau vivant qu'elle transpose sur les supports. Par la copie, elle prolonge et reconfigure l'acte de lire; par le montage de témoignages et de voix diverses, elle tisse un réseau d'échos nouveaux et inattendus.

Mots-clés: Monique Régimbald-Zeiber, art visuel, matérialités, montage, copie

Verbal and Visual Materialities. Drifts in a Conversation with Monique Régimbald-Zeiber

For over thirty-five years, Monique Régimbald-Zeiber has explored the registers of the intimate and the political through a singular body of pictorial and textual work, situated at the intersection of the visible and the textual. This interview, born of a sustained dialogue between Montreal and Udine, revisits the aesthetic and theoretical foundations of a practice that fully embraces the emergence of a new materiality grounded in language, in an age of digital saturation where the overproduction of dematerialized images tends to erode both vision and memory. Through an in-depth exchange, the Québécoise artist reflects on the theoretical underpinnings of her approach, shaped by a transdisciplinary background that has led her toward a dialogical and relational conception of creation, at the crossroads of visual arts and literary studies, where artistic practice unfolds through openness to the other. Her work, conceived as a space of transmission and sharing, brings forth a counter-history built from the layering of pictorial and textual gestures and from the voices of multiple women who reawaken fragments forgotten or erased from official historiography. Régimbald-Zeiber approaches her work first and foremost as a reader, drawing

* Università di Udine.

** Université du Québec à Montréal.

on her readings as a living source that she transposes onto her chosen surfaces. Through the act of copying, she extends and reconfigures the practice of reading; through the montage of testimonies and diverse voices, she weaves a network of unexpected and resonant echoes.

Keywords: Monique Régimbald-Zeiber, Visual Art, Materialities, Montage, Copying

Rencontres

Depuis plus de trente-cinq ans, l'œuvre hybride de Monique Régimbald-Zeiber explore les registres de l'intime et du politique, articulant peinture et écriture pour interroger la place des femmes dans l'historiographie dominante et l'histoire de l'art. À travers une pratique polysémique, où le sens émerge du dialogue entre le visible et le lisible, l'artiste québécoise fait de l'espace pictural le palimpseste d'une contre-histoire discrète, tissée par la superposition de couches de peinture, de fragments de textes, de voix et d'époques multiples. Le langage, dans ses articulations picturales et verbales, fait affleurer une matérialité nouvelle –celle des mots– et ouvre une temporalité décentrée du geste artistique, issue de la lecture et reconfigurée par la copie et le montage.

Un rapport critique et exigeant à l'image traverse le parcours singulier de Monique Régimbald-Zeiber, s'enracinant, dès ses débuts, dans une formation transdisciplinaire, à l'intersection des études littéraires et des arts visuels, comme en témoigne sa thèse de doctorat en littérature russe, consacrée à la réciprocité des pratiques picturales et poétiques au sein de l'avant-garde futuriste. De la réflexion théorique à la pratique artistique, elle a élaboré une posture résolument dialogique, concevant la recherche, la création et l'enseignement –elle a été professeure à l'Université du Québec à Montréal pendant vingt ans (de 1992 à 2012)– dans une même dynamique de partage et de transmission.

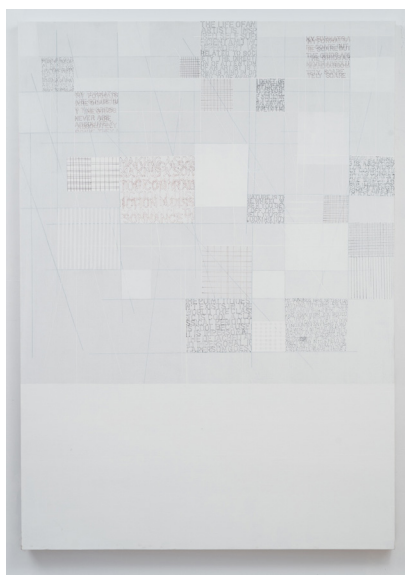
Rencontres de langages, rencontres de personnes: cette «pratique à deux ou plusieurs voix» (Régimbald-Zeiber 2018a: 7) déjoue la solitude de l'atelier du peintre-génie et projette l'expérience dans une dimension radicalement plurielle. Par cette démarche polymorphe et polyphonique, Monique Régimbald-Zeiber figure aujourd'hui, dans le paysage canadien contemporain, parmi «ces artistes [qui] ont su élargir les marges de l'art lui-même, voire en redéfinir les paramètres» (Dubois 100) – une contribution reconnue en 2022 par l'attribution du prestigieux Prix du Gouverneur général en arts visuels et médiatiques.

Cet entretien prolonge une conversation initiée à Montréal (Petite Italie, juillet 2024) et formalisée à Udine¹ (Palazzo Antonini, mai 2025). Entre ces deux pôles,

1 L'entretien, intitulé «Pour une poétique des restes. Conversation avec Monique Régimbald-Zeiber», a été réalisé en collaboration avec le Dipartimento di Lingue, Letterature, Comuni-

la pensée a continué de circuler, de s'éclairer, jusqu'à trouver ici sa cristallisation, au terme d'un processus de remaniement et de réélaboration mené à distance, par échanges de courriels. Ce dialogue n'aurait pu voir le jour sans la générosité, l'écoute et la confiance de Monique Régimbald-Zeiber, que nous remercions sincèrement pour la qualité inestimable de sa présence, physique et virtuelle.

C'est à partir d'une réflexion sur le statut de l'image et les modes de représentation visuelle à l'ère numérique que l'entretien esquisse une trajectoire pour s'orienter dans l'œuvre dense et complexe de Monique Régimbald-Zeiber. L'interrogation des liens entre visuel et textualité ouvre des questionnements sur la représentation du corps et des voix des femmes, nous conduisant «au-delà de ce qui est de l'ordre du représentable» (Bélisle 2008: 9), là où les mots acquièrent une matérialité nouvelle: inscrits et incarnés sur les supports, ils deviennent les vecteurs sensibles d'une poétique-politique des restes.



Monique Régimbald-Zeiber, *Avec Agnes M.: les écrits* (2010-2014), encre et gesso sur toile, 167cm x 114cm. Photo: Paul Litherland, Musée d'art de Joliette.

Interview

Ton œuvre naît de la rencontre entre peinture et écriture, entre matière visible et matière lisible. Cette conversation s'ouvre donc naturellement sur une réflexion autour de la nature de l'image, qui est au cœur de ta démarche. Tu as souvent évoqué ton travail en termes d'abstraction, non pas comme un simple refus de la figuration, mais plutôt comme une recherche d'autres voies possibles pour faire image. Tu parles également d'une "résistance à l'image", mais aussi d'une "résistance de l'image" elle-même. Dans notre quotidien saturé d'images évanescentes, que signifie pour toi, aujourd'hui, "faire image autrement"?

Il y a trop d'images. On est tout le temps à l'écran où tout se dématérialise. À l'écran, les images n'ont pas d'aspérité. Elles ne sont plus liées à la matière. La matérialité de l'image c'est quelque chose qui arrive au bout d'une idée et d'un geste qui rencontrent la matière. Ce qui se trace; se dépose; s'incruste; ce qui trouve le papier, le lin, le bois, la pierre. Ce qui reste là. L'écran dématérialise et la dématérialisation rend la surproduction facile.

J'ai aussi constaté, HAA quelle horreur!!! mais c'est aussi une évidence, qu'un tableau est plus clair (lumineux et lisible) à l'écran. Il n'a ni toile, ni peinture, ni pâte. Il se trouve, en quelque sorte, réduit à sa seule image. Ainsi, il nous semble plus "beau". Nous sommes devant la création, disons, d'une beauté "autre": éclatante, manipulable, mobile, plaisante qu'on regarde vite, qu'on regarde encore et encore et puis qu'on oublie. Éphémère. On regarde et, tout de suite, on oublie. Le "trop d'images" et l'image "facile" vont de pair. Facile d'accès, facile à faire, à refaire, à reproduire, à allumer, à éteindre. Et puis, enfin, on arrive inmanquablement à la question du regard; un regard à la fois séduit, blasé, ébloui, déconcentré et distrait, qui voit beaucoup trop et retient trop peu. La surutilisation et la surproduction de ces images dématérialisées mèneraient donc à une sorte de fatigue du regard. Je comprends cela comme une attaque contre la mémoire, quelque chose de cette nature-là.

Je dis cela et en même temps, depuis des années, je dématérialise ma peinture en utilisant de moins en moins de pinceaux, de pigments, de liants, de couleurs. Je choisis plutôt le tracé, l'écrit. Belle petite contradiction. Mais en réalité il s'agit de la rencontre de deux choses. Je garde les supports de la peinture – la toile, le lin, le bois et aussi le papier aquarelle – et j'y dépose des mots. Donc j'ai l'impression de donner aux mots la matérialité qu'ils n'ont pas. C'est comme s'il y avait le croisement d'une matérialité qui tend à disparaître avec la matérialité des mots qui, elle, cherche à exister. Peut-être que faire image autrement c'est cela: déplacer les matérialités et ainsi essayer d'en trouver de nouvelles. C'est tout. En fait, je répète

toujours la même chose mais je ne l'avais encore jamais dit comme ça.

Cette recherche de nouvelles matérialités fait émerger la dimension politique de ton travail, qui me semble reposer sur ce que l'on pourrait appeler une "poétique des restes": des restes de peinture, des restes d'écriture, mais aussi des restes d'histoire –on y reviendra. Tu as souvent évoqué ton atelier comme "un espace de restes", où se sont accumulés, au fil du temps, des inachevés que tu as choisi de réemployer ces dernières années. Comment cette approche est-elle devenue, pour toi, une forme d'engagement artistique et politique?

Je me rends compte que, tant qu'un tableau reste en réserve, il demeure en quelque sorte en ma possession. Je retrouve là, des tableaux dont j'avais complètement oublié l'existence. Ils sont là. Certains n'ont passé que quelques temps en réserve mais d'autres beaucoup plus, jusqu'à trente ans. Ce qui est extraordinaire c'est que j'avais totalement oublié l'existence de certains d'entre eux. Et ça me ramène à notre réflexion sur l'engagement. J'ai eu, au début de ma carrière, des contacts avec des galeries, des agents. Beaucoup de mes collègues étaient courtisés par les galeristes. Très vite, j'ai compris que je ne pouvais pas fonctionner ainsi. Je ne pouvais pas faire commerce de mon œuvre. Je ne comprenais même pas ce que ça signifiait, comment évaluer le prix. Est-ce qu'on se base sur les matériaux, sur le temps? Mais un tableau peut me prendre une journée, deux semaines, ou juste-ment... trente ans! Aujourd'hui, certains tableaux portent plusieurs dates: premier moment, deuxième moment, troisième moment. Et voilà que la durée entre en jeu. Cette durée est liée au fait que les tableaux restent longtemps en ma possession, puisqu'ils sont hors commerce, et à la conscience que je garde de cela. Ce choix a quelque chose de politique, non?

Quand j'enseignais, pourtant, il m'était difficile de dire ça aux étudiants. Pour eux, il était important d'avoir un professeur d'art qui "mouille sa chemise", comme on le disait alors. Ça voulait dire la circulation et la diffusion du travail, la reconnaissance, le succès et aussi gagner sa vie. C'est aussi ça le commerce et pour beaucoup de jeunes artistes, la survie passait par là. Je ne pouvais pas les placer dans une position où ils auraient eu l'impression que je posais une sorte de jugement moral sur leurs choix. Mais moi, personnellement, je ne pouvais pas fonctionner de cette manière.

Ce que tu évoques, c'est une autre temporalité de l'œuvre, qui traverse les années et se transforme, portant plusieurs couches de mémoire et de gestes, picturaux et scripturaux. Il y a là un véritable travail de décomposition et de recomposition: tu ne réemploies pas seulement des tableaux, mais aussi toutes sortes de restes –des fils, des rognures de crayon, des bandes de tissu portant des phrases copiées et restées inutili-

sées, comme celles de Svetlana Alexievitch, par exemple, dans tes derniers travaux. On en trouve un témoignage dans *Dans l'atelier: nœuds et déchirures* (2016). Dans ces nouvelles interactions que tu crées, il y a des croisements de matériaux, de langages, d'identités...



Monique Régimbald-Zeiber, *Vue d'atelier*, 2016.

Photo : Paul Litherland

Oui. À chaque déménagement d'atelier, comme je disais tout à l'heure, je tombais sur des choses oubliées. Je pensais: "C'est quoi ça?" Ça s'est accentué dernièrement quand j'ai déménagé du grand atelier chez moi. J'avais d'abord un étage entier, puis j'ai dû le réduire. Au rez-de-chaussée, l'atelier de travail, au sous-sol, la réserve. Ça veut dire que maintenant, quand je travaille, je marche sur la réserve! J'ai commencé par jeter et détruire et puis j'ai déplacé des choses. C'est là que c'est devenu excitant, parce que c'est en déplaçant que j'ai trouvé les oubliés. Certains intéressants, d'autres moins. Ceux qui ne passaient plus et

que j'ai décidé de détruire sont, d'abord par jeu et puis par choix, redevenus tableaux... autrement.

Pour les détruire, je les ai confiés à mes petits-enfants, Théo et Marina, qui sont jumeaux, donc très complices et qui ont beaucoup d'énergie –c'est très difficile de déchirer de la toile couverte de plusieurs couches d'acrylique. Les tableaux qui ne passaient plus leur ont été confiés. Je leur ai montré ce qu'était le droit fil, celui qu'on peut effiloche. Ils se sont mis au travail. Quand on déchire la toile, ça produit un son très violent et plein de poussière de coton. Ça a donné des sacs pleins de fil d'effilochage que, plus tard, j'ai crocheté et surtout des centaines de lanières qu'ensuite j'ai mêlées puis réassemblées. C'est ainsi que j'ai noué, tissé, brassé, tricoté et monté de nouvelles œuvres.

Monté. Tiens donc, du montage, me suis-je dit, c'est justement ce que fait Svetlana Alexievitch. Elle écrit sur les femmes soviétiques dans la Deuxième Guerre mondiale (2004). Elle est allée rencontrer des femmes des différentes nationalités de l'URSS qui, dans l'armée soviétique, avaient participé à la guerre. Elle a recueilli leurs témoignages et puis elle en a fait un montage. On lui a d'ailleurs reproché cette méthode faisant valoir que le montage ce n'est pas un style littéraire. Du journalisme tout au plus.

Mais voilà, ce qui m'intéresse précisément c'est ce montage parce que c'est une manière de faire autrement. En tout cas, j'y reconnaissais ce que je fais dans mon atelier. C'est pour cela qu'Alexievitch fait partie de mes grands témoins². Son travail donne des voix à des témoignages qu'il aurait été impossible de colliger avant. Ils sont des franges, des bribes, des restes. Ils sont dans l'angle mort de la grande histoire, donc de la grande histoire que nous découvrons sur le tard, parce que... grande histoire autrement. Cela fait penser aux écrits d'Elsa Morante. C'est de la grande histoire vue par le petit œil, l'œil des femmes qui ne voient pas la guerre comme celle qui nous a été enseignée, et qui surtout la vivent autrement.

Alexievitch raconte: une soldate est envoyée en permission. Ici, nous sommes dans des mémoires typiques d'expérience de guerre: la permission. Elle va voir sa mère. Elle revient au bataillon. Les filles l'attendent. Que feront-elles? Que racontera-t-elle? Que rapporte-t-elle? Là nous entrons dans un récit complètement inédit du retour de permission.

La soldate se met là. Devant le bataillon de filles. Puis, à la queue leu leu,

2 Parmi les grands témoins de Monique Régimbald-Zeiber figurent des écrivaines et des artistes comme les romancières Anne Hébert, Elsa Morante et Jane Austen (*Les grandes romancières*, 2013-2014), la peintre Agnès Martin (*Avec Agnès M.*, 2010-2016), la cinéaste André-Line Beauparlant (*Avec André-Line B.: petit Jésus*, 2015-2016), ou encore l'une des fondatrices de Montréal, Marguerite Bourgeoys (*Marguerite B., les écrits*, 2002-2003).

chacune son tour, elles passent. S'arrêtent. Hument. Elles la sentent parce que ce qu'elle leur rapporte de permission ce sont les odeurs de la maison. La guerre ne sent pas la vanille, ni la tomate, ni le concombre, ni l'aneth. Au front, ça ne sent pas le linge propre. On a d'ailleurs fait un film, *Une grande fille*, à partir des écrits d'Alexievitch. Petites choses, bouts de tissu, morceaux de couleurs. Des restes, justement. C'est ainsi que je comprends ce que pareils restes peuvent avoir de politique. On n'a jamais montré ça de la guerre avant.

Dans tes recherches doctorales sur l'avant-garde russe tu as élaboré cette méthode de montage qui croise peinture et écriture. Je cite un passage tiré de Tableaux disloqués et enchevêtrements d'écritures: «Le texte et l'image, dans leurs interrelations possibles et multiples, sont devenus non seulement des incitatifs mais, plus radicalement, des moyens d'action et d'intervention» (Régimbald-Zeiber 2018b: 20). Très tôt, des mots isolés sont apparus sur tes toiles. Je pense notamment à Nature d'une histoire morte (1991), où tu as recopié les noms de femmes retrouvés dans Le premier jardin d'Anne Hébert, ou encore à Peaux et mots: menu (1998-2000), où surgissent des mots empruntés à Marina Yaguello. Cette émergence scripturaire est liée à une réflexion sur la place des femmes dans la société, dans l'histoire et dans la langue. Peux-tu revenir sur ce moment de bascule, où le mot a fait irruption dans ton travail? Qu'est-ce que cela a transformé dans ton rapport à la peinture, à l'image, au geste artistique?

Je pense qu'en amont, il y avait cet engagement qui n'était pas nommé, qui était à l'état d'intuition. Ça fait quand même près de 50 ans –j'avais cette intuition-là d'aller vers les avant-gardes, de casser les supports, de faire voyager les textes, de les déporter, de les réimporter, d'essayer des choses. Ce sont des essais –l'essai, c'est aussi un genre littéraire, non? On pourrait dire que le développement de cette méthode répondait à un besoin d'engagement, une nécessité d'engagement. C'est un parcours qui ne saurait être s'il n'était d'abord engagé. Mais il n'est pas encore nommé puisqu'il est à peine entamé. En même temps, mon cheminement en peinture avant d'arriver aux textes, à la copie, à l'histoire a dû passer par la peinture, sa pratique, son histoire, la représentation des femmes dans la peinture et par l'étonnante arrivée des mots.... À mes débuts, j'étais totalement dans la tradition de la grande peinture et surtout de la nature morte. J'essaye de remonter dans le temps.

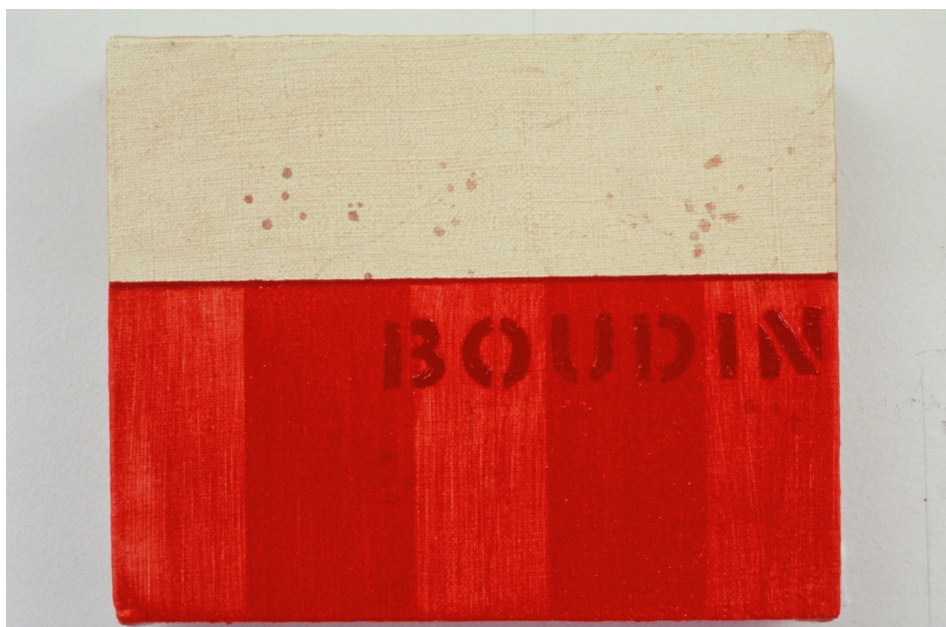
Je fais un tableau et puis je le pose là. Je le tourne vers le mur. Je ne le regarde plus. Je fais comme cela parce que, souvent, les tableaux, on les fait dans une espèce de transe. On a faim, on a soif, on a mal dans le dos, et tout d'un coup, on s'aperçoit qu'on a travaillé six heures, oubliant la faim, le mal dans le dos, tout. Le tableau est fini et on ne sait pas ce qui s'est passé. Dans pareil

état d'emportement on ne sait plus quels ont été les idées, les gestes, les choix. Alors il faut se détourner du tableau. Il faut l'oublier complètement, lui donner le temps et plus tard... y revenir. En le redécouvrant, on se pose des questions, on commence à reconnaître, à nommer.

Parfois c'est complètement différent, le contraire même. C'est fulgurant, un seul instant, un seul geste et puis ça y est. On arrive à la période où mon travail était d'un minimalisme trompeur. Des peaux. De loin, on voyait juste une grande surface avec rien. Monochrome. Puis, en s'approchant, on découvrait des veines, des taches de son, des vergetures, des grains de beauté, des ecchymoses, des bleus, des cicatrices... Et un jour, j'ai mis une ligne rouge sur un tableau-peau. Comme ça. Une seule ligne, en plein milieu. Rouge. Encore aujourd'hui, presque 30 ans plus tard, je me rappelle très précisément ce moment, la date même.

Je me rappelle encore, un autre jour, quelque temps plus tard, j'ai mis un mot sur un tableau de peau: "boudin" (*Des peaux et des mots*, 1998-2000). C'était le premier, je crois. Et mon travail venait de basculer. Le plein texte et la copie ont suivi.

Je raconte cela et je pense à cette amie, peintre minimaliste qui m'a dit, et elle le disait tout le temps: "On ne doit jamais mettre un mot sur un tableau. C'est impossible." Elle faisait partie de cette génération pour qui un mot dans un



Monique Régimbald-Zeiber, *Boudin*, vers 1995, acrylique sur toile de coton, 20 x 31 cm.
Photo : Paul Litherland, Musée d'art de Joliette

tableau c'était iconoclaste. Elle n'a jamais même remarqué, je crois, que le mot était "boudin". J'aurais pu écrire "âme", "ange", ça aurait été la même chose. L'impureté, la catastrophe, c'était le mot. Mais, pour moi, il s'agissait de mettre un mot sur un tableau qui, en fait, figurait la peau. Même si le tableau semblait abstrait, on s'en approchait et on reconnaissait ce qui, en peinture, est représenté de la femme, sa peau, le plus souvent nue. Il n'y avait plus de seins, plus de fesses, il n'y avait plus rien. Que peau. Et là, tout d'un coup, je mets "boudin". Et après, je trace "saucisson", "viande". C'était, d'une part, strictement lié à la nature morte, parce que victuailles, et au portrait et au nu, parce que peau. Des sujets, des genres et des événements de peinture qui rentraient en collision avec la polysémie d'un mot. On s'approche de l'image dématérialisée et des mots qui se cherchent une matérialité. Quelque chose de cette nature. Non? Mais je m'éloigne. Boudin, saucisson, viande ne sortaient pas que du dictionnaire ou du frigidaire... Ce sont des mots de Marina Yaguello. J'avais beaucoup aimé son livre *Les mots et les femmes* parce que, tout d'un coup, le sens des mots ou de ce qu'elle proposait, était très charnel. Je me suis rendu compte que j'avais commencé à travailler sur les mots dans la langue des femmes, qui étaient beaucoup des mots de nourriture. Et en même temps, il y avait ce paradoxe de ce qui est bienfaisant et de ce qui offense, ce qui est sacré et ce qui est vulgaire simultanément: la nourriture, le rapport au corps féminin: impureté, le mot au centre d'un tableau non figuratif: impureté. Finalement, la question de la pureté en art pose un très beau problème. Mais de cela nous n'avons jamais parlé!!

Et finalement, du mot isolé, tu en es venue, au fil des années, à recopier des phrases –des passages entiers venus d'ailleurs, tirés de livres de grandes femmes et romancières: Anne Hébert, Marguerite Bourgeoys, Elsa Morante, Jane Austen, Svetlana Alexievitch... J'aimerais revenir sur ce travail avec le tissu textuel. Tu en extrais des fragments qui prennent corps sur la toile, s'y inscrivent et s'y incarnent. Des voix autres s'y font entendre. Que produit ce déplacement du texte –dans sa fragmentation, sa matérialisation, sa réactivation sur la surface picturale? Et qu'est-ce que cela représente pour toi ce geste de copier?

Tout bien pensé, je crois que je ne pourrais pas pratiquer la peinture comme je le fais, ou occuper l'espace de mon atelier comme je l'occupe si je n'étais pas lectrice, plus précisément, si je n'avais pas été d'abord lectrice.

J'ai dû commencer à lire vers l'âge de six ans, donc ça fait plus de soixante-dix ans que je recueille du matériel, un matériel très varié.

Les couleurs, je les ai ressenties dans les écrits d'auteurs européens qui les nommaient et les qualifiaient avec des mots mystérieux que je ne connaissais pas, autant que je les ai apprises dans le jardin de ma grand-mère, dans des

promenades d'automne ou dans des grandes fêtes aux robes chatoyantes. Il en va de même pour le goût de certains fruits, des gâteaux, de la confiture et de la crème qui était, chez la Comtesse de Ségur, tellement plus exotiques que ce que je trouvais à la maison: pain bis, crème fraîche, fruits confits. Il en va de même pour les objets, les lieux, les jeux.

Puis vient un moment où on éprouve le besoin de retrouver ces auteur.e.s, leurs mots, leurs couleurs. Voilà que la relecture s'impose comme un ressaisissement de la mémoire et de l'imagination.

En disant cela, je pense aux tableaux que je retrouve et reprends.

Relire, c'est retrouver le plaisir et l'intensité de la première lecture (ou pas); c'est chercher un moyen d'approfondir, de garder ou de partager l'effet du livre (je dis "effet", ça pourrait être "sens", "profondeur", "beauté". Y a-t-il un mot qui comprendrait tout ça?). Et puis, si l'impression est forte et durable, je relis à nouveau pour souligner ce qui me saisit comme témoignage. Je copie, en transcrivant à l'ordinateur, les phrases soulignées, pour garder la possibilité de retravailler ce matériel. Finalement, cette fois sur la toile ou ces derniers temps surtout sur le bois, je copie ce qui a été souligné... Il y a beaucoup de choix, de temps, de gestes, de mots dans ce processus lent... Il y a donc ces moments où la lecture se dépose redevenant écriture, une écriture qui se matérialise autrement. Les impressions et sensations de lecture quittent le livre et, par la copie, passent du côté des images sur toile, sur bois, image autrement.

Et puis dans ce processus de longue durée, s'ajoutent de nouvelles lectures qui apportent d'autres lumières (je le dis comme ça) et qui soudain nous rappellent des lectures plus anciennes auxquelles je retourne, juste pour voir... On fait des va-et-vient, des liens (c'est entre autres pour cela que j'ai aimé *Le Dictionnaire Khazar* de Milorad Pavić); on les regarde les textes côte à côte, on les associe. Ce sont des moments de retrouvailles et de trouvailles que j'adore. En amenant les textes dans l'espace de la peinture, j'ai l'impression de les garder et de les partager en même temps et autrement.

Œuvres citées

- Alexievitch, S. (2004): *La guerre n'a pas un visage de femme*, 1985. G. Ackerman, P. Lequesne (Trad.). Paris: Presses de la Renaissance.
- Bélisle, J.; Déry, L. & Régimbald-Zeiber, M. (2008): *Éclats de Rome*. Montréal: Galerie de l'UQAM.
- Dubois, A.-M. (2020): Compte rendu de M. Régimbald-Zeiber, *Les ouvrages et les heures*, Musée d'art de Joliette. *Esse arts + opinions*, 99, pp. 100-101.
- Hébert, A. (1988): *Le premier jardin*. Paris: Seuil.
- Pavić, M. (1988): *Le Dictionnaire Khazar: roman-lexique*. M. Bežanovska (Trad.). Paris: Belfond.
- Régimbald-Zeiber, M. (1991): *Nature d'une histoire morte: les écrits d'Anne H.* Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/anne/> (Consulté le 13/05/2025).

- Régimbald-Zeiber, M. (1998-2000): *Des peaux et des mots*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/peaux-et-mots-menu/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2002-2003): *Marguerite B., les écrits*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/dessous-de-lhistoire/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2005): *L'image manquante. Carnet 1*. Montréal: les petits carnets.
- Régimbald-Zeiber, M. (2008): *Les correspondances: Jane A.* Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/les-correspondances-jane-a/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2013-2014): *Les grandes romancières*. Tiré de <https://www.actionscollectivesmaj.org/oeuvres/les-grandes-romancieres> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2010-2016): *Avec Agnès M.* Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/conversations/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2016): *Dans l'atelier: nœuds et déchirures*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/noeuds/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2015-2016): *Avec André-Line B.: petit Jésus*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/wp-content/uploads/2022/01/Joliette-PlanListe.pdf#page=1.00> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2018a): *La belle lurette*. Montréal: les petits carnets.
- Régimbald-Zeiber, M. (2018b): *Tableaux disloqués et enchevêtrements d'écritures*. Montréal: les petits carnets.
- Yaguello, M. (1978): *Les mots et les femmes*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.

«NE TENIR QU'À UN FIL». LE RÉCIT DE SOI DANS LE DISPOSITIF PHOTOTEXTUEL DE SYLVIE LALIBERTÉ

Elisa Bricco*

L'écriture autobiographique contemporaine, selon Claude Burgelin, cherche à tisser des liens entre le moi et l'extérieur, entre mémoire et présent, tout en explorant les limites de la littérature. Sylvie Laliberté, artiste québécoise d'origine italienne, incarne cette approche dans son phototexte *Je ne tiens qu'à un fil. Mais c'est un très bon fil* (2015). Le titre, à la fois ironique et fragile, évoque la précarité de l'existence et la résilience identitaire, symbolisées par un fil rouge qui traverse l'ouvrage. Dans un récit intermédial et fragmenté, Laliberté combine textes, images et objets pour composer une sorte de mythologie individuelle. Les pages alternent entre prose, aphorismes en lettres capitales colorées, et photographie. Cette fragmentation reflète la complexité du contemporain, où l'identité se construit par bribes, entre mémoire et quotidien. Le mot-valise "sylvielaliberté", écrit à la main en fil rouge, incarne son moi intime, distinct du "je" social. Ce dédoublement révèle une dialectique intérieure: une femme à la fois rebelle et vulnérable, attentive aux autres. Le fil structure le récit, reliant les fragments d'une vie. L'autrice explore son rôle de femme et sa place dans le monde avec une écriture, brève et poétique, condensée d'émotions et réflexions, mêlant banalité et profondeur. Son récit, entre ironie et mélancolie, montre comment l'écriture de soi devient un acte de résistance et de reconstruction permanente.

Mots-clés: autobiographie, intermedialité, phototexte, intimité, récit identitaire

«Hanging by a String». Self-Narrative in Sylvie Laliberté's Phototextual Work

According to Claude Burgelin, contemporary autobiographical writing seeks to forge links between the self and the outside world, between memory and the present, while exploring the limits of literature. Sylvie Laliberté, a Quebec artist of Italian origin, embodies this approach in her phototext *Je ne tiens qu'à un fil. Mais c'est un très bon fil* (2015). The title, both ironic and fragile, evokes the precariousness of existence and the resilience of identity, symbolised by a red string that runs through the work. In an intermedial and fragmented narrative, Laliberté combines texts, images and objects to compose a kind of individual mythology. The pages alternate between prose, aphorisms in colourful capital letters, and photography. This fragmentation reflects the complexity of contemporary life, where identity is constructed in fragments, between memory and everyday life. The portmanteau word "sylvielaliberté", handwritten in red string, embodies her intimate self, distinct from her social "I". This doubling reveals an inner dialectic: a woman who is both rebellious and vulnerable, attentive to others. The string structures the narrative, connecting the fragments of a life. The author explores her role as a

* Università di Genova.

woman and her place in the world with writing that is brief and poetic, condensed with emotions and reflections, mixing banality and depth. Her narrative, between irony and melancholy, shows how writing about oneself becomes an act of resistance and permanent reconstruction.

Keywords: autobiography, intermediality, phototext, intimacy, identity narrative

Dans l'article de clôture du collectif *Les intermittences du sujet*, Claude Burgelin utilise la métaphore du tissage pour décrire le travail de composition des textes autobiographiques contemporains: «Les autobiographies ou les écritures intimes d'hier visaient une connaissance de soi plus exigeante au travers de leurs manières d'aller *intus et in cute*. Peut-être aujourd'hui l'écriture de soi cherche-t-elle autant à construire des continuités, à tisser des fils entrelacés qu'à les défaire, à quitter les anciens parapets» (Burgelin). Il les distingue des textes anciens pour une nécessité accrue de liens avec l'extérieur, un renouvellement de l'introspection, ainsi qu'une tendance à explorer au-delà ou en deçà de la littérature. Le champ métaphorique du tissage est profondément ancré dans le phototexte autobiographique de l'artiste québécoise d'origine italienne Sylvie Laliberté, comme en témoigne le titre: *Je ne tiens qu'à un fil. Mais c'est un très bon fil*. À travers le motif du fil, l'autrice reparcourt son existence, et nous plonge dans la profondeur de son identité. L'affirmation contenue dans le titre recèle plusieurs significations, qui seront développées dans cette étude: la précarité de l'existence et celle de la personnalité de l'autrice sont évoquées par la mention du fil, symbole d'un ancrage bien fixé. Dans la deuxième partie du titre, l'utilisation de la conjonction «mais», plutôt que d'avoir une fonction d'opposition nette, ajoute une remarque visant à rassurer, en posant un regard ironique sur la situation existentielle. L'image de la couverture renforce l'aspect ludique du titre, parce qu'elle est composée d'un gâteau d'anniversaire dessiné, au-dessus duquel campe le portrait photographique de l'autrice, jeune fille, avec un sourire un peu malin. Cette composition inclut également deux petits soldats en plastique, dont les fusils sont pointés de part et d'autre du gâteau; un fil rouge relie par ailleurs le titre à la photographie. Cette mise en scène formant une image composite sera répétée souvent dans le livre, dans un récit phototextuel et poétique qui retrace l'existence de l'autrice.

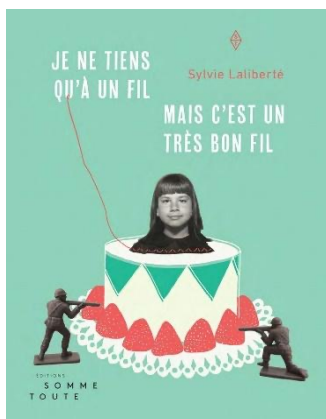


Fig.1. Couverture *Je ne tiens qu'à un fil. Mais c'est un très bon fil*, Montréal, Éditions Somme Toute, 2015.

Se raconter

Avant de procéder à une analyse du dispositif dans le but de dégager le sens profond du récit autobiographique mis en place, on peut considérer ce dispositif intermédiaire comme un exemple du développement de la création de phototextes autobiographiques, par les artistes contemporains, qui s'est multipliée à partir des années 70. La tendance auto-narrative, qui s'est imposée dans la production artistique de cette période, a comporté l'utilisation d'images photographiques, souvent issues des archives familiales et élaborées avec des appareils non professionnels, avec l'accompagnement de fragments textuels. Elle s'est concrétisée dans la composition de véritables «mythologies individuelles¹» par des artistes comme Christian Boltanski, Jean Le Gac et Sophie Calle, qui ont composé des ouvrages où la réalité des images côtoie la fictionnalité des textes. Une remarque de Magali Nachtergaele peut être utile pour mettre en relief les spécificités de ces productions:

Le récit autobiographique et plus généralement le projet biographique se développent selon des stratégies narratives qui voient éclater la forme-livre pour s'incarner dans le fragment et l'assemblage sur les murs des musées. Les œuvres dévoilent les coulisses de leur fabrication, montrent la genèse de leur production et ne cherchent pas à masquer leurs artifices fictionnels (Nachtergaele 196).

1 En 1972, cette expression a été utilisée par le commissaire d'exposition Harald Seezman comme titre d'une section de la *Documenta 5* de Kassel.

Les travaux de Sylvie Laliberté s'insèrent dans cette continuité: pour la forme, pour le fond, pour la démarche artistique qu'elle met en œuvre, et qu'elle renouvelle par la multiplicité des outils convoqués. Dans un premier phototexte autobiographique (Laliberté 2013), elle a retracé l'histoire de sa famille par l'utilisation des archives familiales et d'une enquête auprès des membres de sa famille, par laquelle elle clarifie et interroge son ascendance italienne. Dans ce récit de filiation, la découverte des injustices que ses grands-parents maternels et leurs enfants ont dû affronter à cause de leur condition d'étrangers au Canada pendant la Deuxième guerre mondiale, et d'une nécessité conséquente d'effacement de toute trace d'italianité dans la progéniture, est à la base d'une configuration d'elle-même en tant que membre de la famille et qu'artiste assez particulière. Elle y affiche un ethos auctorial de combattante et de révoltée qui, par l'usage de l'ironie, pointe le doigt contre les injustices et cherche à venger les siens. Malgré cela, ce volume se termine avec le constat amer que l'italianité pour elle est désormais perdue. Cet ouvrage personnel et généalogique a un fort impact sur le lectorat: «[*Quand j'étais italienne*], est un récit historiographique et autobiographique en forme de poème en prose, où chacun des courts paragraphes nous saisit comme un coup de poing en plein cœur de nos idées préconçues» (Lacerte 24).

Par la suite, l'autrice quitte la perspective du récit de filiation, et dans le deuxième ouvrage elle se raconte depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, en combinant différentes typologies textuelles, images, objets et graphies. L'articulation et la composition de ce matériel, la consistance textuelle et visuelle de l'ouvrage seront analysées par la suite dans le but de parvenir à comprendre les dynamiques par lesquelles ces outils multiples composent son identité.

Un fil rouge pour se tenir

Comme on l'a vu plus haut, Sylvie Laliberté utilise une multitude de matériaux divers qui lui permettent de raconter son histoire, l'histoire de la formation de sa personnalité et de mettre en relief plusieurs traits de son caractère. L'analyse de la couverture a déjà mis en évidence la présence de textes et d'images ainsi que celle d'un fil rouge qui évidence, qui crée un lien, mais surtout qui maintient lié. Dans le livre, les pages de texte et celles consacrées aux images s'enchaînent de façon irrégulière. On peut en distinguer trois types: les pages avec des paragraphes en prose, celles que je désignerai comme des cartouches, où figurent des inscriptions en majuscules, de grande taille et en rouge ou vert, proches d'aphorismes ou d'assertions catégoriques; et enfin, celles occupées par des photographies en couleur pouvant être assimilées à des natures mortes.

Chacun de ces trois éléments joue un rôle différent dans le récit, a une consistance diverse et présente des effets intermédiaux variés. Il semble que l'autrice ait cherché à composer un parcours autobiographique qui puisse s'inscrire dans les flux de la communication contemporaine où la brièveté et l'intermédialité sont à l'ordre du jour. Véronique Montémont affronte cet aspect dans une réflexion sur la place du fragment dans l'autobiographie:

le choix du morcellement est aussi un outil de réflexion sur les formes possibles de l'autobiographie dans une société dont les pratiques de culture et de consommation sont elles-mêmes devenues fragmentaires. La multiplication des médias oblige à composer avec plusieurs temporalités simultanées, et projette l'individu dans un présent torrentiel et pléthorique: fragmenter, c'est alors organiser cette masse foisonnante. (Montémont 346)

La complexité du contemporain s'inscrit ainsi dans ce dispositif intermédiaire, où toutes les composantes convergent pour définir et affirmer le sujet auctorial. Et ce sujet, qui, comme dit le titre, «ne tient qu'à un fil», apparaît ici et là dans les textes avec son nom et prénom en un seul mot “sylvielaliberté”, écrit à la main avec le même fil rouge présent dans la page de couverture. “sylvielaliberté” est une sorte d'alter ego du sujet énonciateur, une elle-même qui se reflète dans un miroir: «Je suis une sylvielaliberté. Du plus loin que je me souviens, j'ai toujours été une sylvielaliberté. Tous les jours et toutes les nuits, même quand je dors, je suis une sylvielaliberté. Mais le matin quand je me lève, je ne suis pas tout à fait une sylvielaliberté». (Laliberté 2015: 8)

Le mot valise “sylvielaliberté”, avec sa couleur et sa graphie enfantine, représente son moi le plus profond, le côté réflexif de son caractère, celui qui tire les conclusions des situations, qui apprend par l'expérience, tandis que le “je” concerne la femme qu'elle est devenue dans la vie sociale, comme nous pouvons remarquer dans les citations suivantes: «À huit ans, sylvielaliberté a commencé à réfléchir aux arrêts d'autobus» (16); «On est supposé aimer la vie. Quand sylvielaliberté n'aime pas la vie, je me sens coupable, comme si je ne répondais pas aux normes élémentaires qui, sans faire de bruit, me commande de l'aimer, la vie.» (75) Dans cette dernière citation, le dédoublement de la personnalité est bien visible, et il est possible d'y percevoir la dialectique que l'autrice instaure entre elle et elle-même. Parmi les quatre-vingt-six textes en prose du livre, on trouve une vingtaine d'occurrences de “sylvielaliberté”, ayant la fonction de ponctuer les affirmations lapidaires et les récits anecdotiques, de relever les leçons apprises, et, surtout, de montrer visuellement comment Sylvie Laliberté ne se disperse pas, mais demeure compacte dans une unique personne. Les occurrences de “sylvielaliberté” parviennent ainsi à former un portrait multifacette du sujet: «Je pense qu'un chien, ça me ferait quelqu'un qui m'obéirait. J'aurais un ani-

mal sous mes ordres. Mais une sylvielaliberté n'aime pas donner des ordres» (117). Ici, par ce dialogue avec elle-même, elle se dessine comme quelqu'un qui n'aime pas imposer sa volonté, en affichant une sorte de bas profil. Ailleurs, le dédoublement ne concerne pas la duplicité de la personnalité, mais vise plutôt à renforcer son ethos de femme attentive à autrui: «Je ne visite plus les musées ni les galeries d'art. sylvielaliberté visite son père dans la résidence des vieilles personnes» (123). La mention des renoncements qu'elle fait pour soigner son père recèle une double signification: d'un côté elle raconte une triste vérité avec laquelle on se confronte très souvent dans la société contemporaine, lorsque les parents vieillissent et qu'ils ne sont plus autosuffisants; d'un autre côté, elle rend compte du poids du renoncement à vivre sa vie d'artiste. Loin du repli sur soi et du regret, l'autrice utilise la phrase simple, avec la pointe de l'aphorisme où elle glisse un clin d'œil ironique, pour se raconter.

Récit de soi et de son identité

Les textes de *Je ne tiens qu'à un fil* sont souvent très courts et parfois assez longs : l'étendue des fragments varie d'une ligne à un maximum de seize, avec une prédominance de textes de trois à six lignes, parfois séparés par des blancs. Cette fragmentation, que nous avons vu être l'apanage des formes des écritures autobiographiques contemporaines, permet à l'autrice de varier les sujets et les tons, et de raconter son existence par bribes, par petites touches où elle affronte le quotidien et les grandes questions sociétales d'aujourd'hui.

Au début, le premier cartouche, composé d'une double phrase en lettres capitales rouges, pose la teneur et le sujet du recueil:

L'IDENTITÉ, C'EST TRÈS IMPORTANT,
C'EST CE QUI FAIT LA DIFFÉRENCE.

MAIS IL NE FAUT PAS TROP DE
DIFFÉRENCE, PARCE QUE CELA FAIT TROP
D'IDENTITÉ ET QUE LA PLANÈTE N'EST
PAS ASSEZ GRANDE POUR ÇA. (7)

Après cette ouverture, elle affirme son identité en tant que "sylvielaliberté", comme nous avons vu plus haut (8), avec l'introduction d'un regard ironique sur soi, lorsqu'elle explique qu'au réveil elle ne se sent pas vraiment elle-même, parce qu'on apprend par la suite dans une affirmation en caractères verts dis-

posée sur toute la page: «JE SUIS UNE FEMME DU SOIR: ÇA ME PREND LA JOURNÉE POUR DEVENIR MOI» (9).

La teneur du discours une fois posée par ces trois premières pages, le récit suit un ordre chronologique où les trois éléments, textes, images et cartouches se composent : de l'enfance jusqu'à l'âge adulte, les fragments forment parfois des séquences qui sont des micro-récits de situations particulières: le début de l'école et de la socialisation; l'expérience, à seize ans, de monitrice dans un camp pour enfants défavorisés; les vingt ans et la nécessité de devenir autonome, de se conformer aux attentes de la société; et ensuite la vie adulte, l'amour et la vie en couple, le travail, la vie en communauté, la confrontation avec la vieillesse du père.

La formation de l'identité du sujet en tant que personne et personnalité est au centre du récit. À partir de l'enfance, l'autrice présente sa famille, sa maison, l'école, les gestes et les activités habituelles, les conduites à tenir, les postures imposées. D'une situation à l'autre, elle touche beaucoup d'éléments qui constituent le (com)portement d'une fille et, petit à petit, elle introduit des fissures dans un discours seulement apparemment neutre: «Non seulement j'étais une bonne enfant, j'étais aussi une enfant qui fondait en larme si on parlait fort. C'était automatique. J'imagine que j'étais une enfant au bord de la crise. Plusieurs petites filles étaient en formation pour devenir femme au bord de la crise de nerfs» (15). Avant cette affirmation de faiblesse, on avait appris que dans sa famille le père était absent: la référence à la sensibilité de l'enfant peut dès lors être interprétée comme ayant un lien avec cette situation. Néanmoins, on remarque le regard moqueur sur elle-même, qui s'active avec la citation du titre du film de Pedro Almodovar; mais cette affirmation contient aussi une remarque subtile concernant la condition féminine, la formation des enfants et leur destinée, déjà tracée.

La multiplicité des références directes et indirectes de ces textes, comme celle au film d'Almodovar relevée par cette simple analyse, montre une caractéristique fondamentale de cet ouvrage, qui peut être rapproché de la poésie, en ce qui concerne la densité du langage. Il s'agit d'une écriture brève, d'une prose poétique et aphoristique par laquelle l'artiste condense, dans des phrases percutantes et à effet, plusieurs impressions, émotions et informations.

Écriture brève en régime intermédiaire

L'ouvrage de Sylvie Laliberté est un objet artistique et littéraire soigneusement composé, mais hautement elliptique. Il est difficile de le résumer en raison de

la fragmentation des textes et du récit. Et il n'est pas facile non plus de dégager les relations entre les trois éléments médiatiques qui le composent avec leurs caractéristiques sémiotiques propres. Je chercherai néanmoins à proposer des rapprochements et des hypothèses afin d'en démontrer la richesse intrinsèque et la nécessité d'adopter une approche analytique souple et mixte.

En approchant le livre à partir de ce que Gérard Dessons appelle «la manière brève» (Dessons 12), c'est-à-dire la pratique de la brièveté entendue au-delà de la simple pratique poétique et linguistique, mais à situer dans un contexte élargi qui englobe l'instance de réception et, je dirais aussi, l'entrelacs de différents médias, je suivrai une réflexion sur la présence et l'utilisation de l'aphorisme dans la poésie contemporaine qui me semble très proche de la pratique de Sylvie Laliberté. Laure Sauvage remarque une évolution dans la forme aphoristique chez les poètes contemporains qui publient des recueils de textes brefs, et elle en liste les traits saillants: «progressive subjectivation du genre», «[mise] en avant [de] la tension entre singularisation et impersonnalisation», «hybridations entre le recueil aphoristique et les notes, journaux ou carnets –genres poreux» (Sauvage 97). Un autre élément est prépondérant et me semble pouvoir illustrer le faire de Laliberté: «La place et la nature du détail au sein des aphorismes poétiques contemporains permet également d'envisager ces deux pôles comme tension. La présence des détails y est en effet importante et contraste à première vue avec le modèle canonique d'énoncés impersonnels, abstraits et généraux» (Sauvage 98). Comme nous l'avons déjà vu, Laliberté mélange la phrase sentencieuse avec le détail personnel, la généralité avec l'expérience intime. Voici un autre exemple de cette pratique:

Je suis partie très tôt ce matin dans le bus, je dois demander à une personne qui a confortablement assis son sac sur le siège d'à côté de le prendre sur ses genoux. sylvielaliberté essaie de se faire une place dans la vie (98).

Je voudrais dire aux gens assis dans leur voiture: nous, les gens assis dans l'autobus, nous vous regardons de haut (99).

L'autrice isole «un petit fait apparemment anodin» (Sauvage 101), qui lui sert pour faire une critique non explicitée. Ainsi, le premier fragment ci-dessus a une apparence gnomique, relatant une expérience personnelle bien partageable et donc universelle, où le quotidien est saisi dans sa simplicité non spectaculaire (Sauvage 101), même si la deuxième phrase comporte un repli sur soi, un passage du général au singulier. Le deuxième fragment frappe par l'utilisation de la pointe finale, qui joue sur la polysémie de l'expression «regarder de haut» et opère une sorte de mise en relief, loin du détournement typique de l'aphorisme.

Une autre caractéristique proche du renouveau de la pratique aphoristique en poésie concerne la présence du trivial et du banal. La pratique contemporaine se concentre sur les petites choses de la vie ordinaire, sur le quotidien qui relève d'une attention au monde (Sheringham). Et une dernière citation de l'article de Sauvage me permettra de prendre en compte le troisième élément sémiotique à l'œuvre dans le livre, les images: «La brièveté permet ensuite de très nombreux changements de focale, sans médiation. En produisant un texte discontinu, elle rend possible un jeu sur les échelles et provoque des ruptures de point de vue susceptibles de rendre contigus le minuscule et le gigantesque» (Sauvage 101).

Les images au service de la narration

Les trente-cinq photographies en couleur présentes dans l'ouvrage sont, pour la plupart, des images composées, semblables à des natures mortes. Elles rythment le récit en offrant des illustrations ou des approfondissements des thèmes proposés. Dans la description de l'image de couverture j'ai mentionné la présence de petits soldats verts en plastique qui pointent leur arme contre le gâteau d'anniversaire. Ces soldats apparaissent dans la plupart des images présentes dans la première partie du volume, lorsqu'on affronte l'enfance et la formation de l'autrice. Une armée entière, où les soldats remplissent tous les rôles –portant des armes diverses, explorateurs à jumelles, opérateurs de radio etc.–, apparaît pour enrichir le discours proposé et pour en déterminer la teneur. Par exemple, l'affirmation péremptoire : «JE N'AI JAMAIS PENSÉ / À TIRER MON ÉPINGLE DU JEU. // JE LA VOIS: ELLE Y EST ENCORE» (45) campant en vert dans une page de droite, est précédée, dans celle de gauche, par une image où un groupe de soldats entoure une balle de golf rose, sur une nappe à carreaux blancs et bleus. Encore une fois, le texte joue sur la polysémie de la langue et l'image suggère l'attention et la sensation de contrôle qu'elle sentait et sent sur elle. Dans la deuxième partie du livre, les soldats laissent la place à des skateurs: ils courent sur leur skate et représentent, sans doute, l'élan de la vie adulte. Par exemple, dans une séquence composée de quatre pages, où apparaissent toutes les composantes sémiotiques diverses, on peut suivre une réflexion sur la relation avec le temps et avec la vie: «MAIS ÇA ME PREND / UNE PLUS GRANDE QUANTITÉ / DE TEMPS POUR VIVRE / QUE LES AUTRES.» (72) Dans la page suivante, sur la nappe à carreaux blancs et bleus est posé un réveil à aiguilles, au-dessus duquel un skateur en mouvement court vers la gauche (à contretemps). Tournant la page on lit: «C'EST À TEMPS PERDU / QUE J'AIME LA VIE» (74), et ensuite:

On est supposé aimer la vie. Quand sylvielaliberté n'aime pas la vie, je me sens coupable, comme si je ne répondais pas aux normes élémentaires qui, sans faire de bruit, me commandent de l'aimer, la vie. Comme si la vie avait besoin de moi. De mes services, plutôt. Mes bons services. Comme si je lui devais quelque chose, à la vie (75).

De fil en aiguille, le propos prend forme et les images indiquent qu'un autre discours est possible, que la réalité telle qu'elle est narrée peut être plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Parfois la composition de l'image comporte la présence de livres, cinquante-deux titres sont mentionnés à la fin du volume en tant que «Citations visuelles» et apparaissent ici et là dans les images. Naturellement, le discours de l'image présente lui aussi une certaine complexité: parfois les titres que l'on y distingue s'écartent du texte, parfois au contraire ils en intensifient le sens. Par exemple, dans la dernière partie du livre où l'autrice raconte ses visites au père en Ehpad, on trouve un long fragment textuel où elle affronte les problèmes de la vieillesse: la perte d'autonomie et de la mémoire, la lenteur des gestes, l'approche de la mort, et affirme: «Mon père, il oublie tout. Pure perte. Pure pure pureté. Ma chance de connaître des vieux et de perdre mon temps qui n'est pas précieux. / Je visite mon père. Le père qu'il me reste» (128). Dans la page en regard, on observe l'image avec la nappe sur laquelle sont posés trois livres au-dessus desquels le skateur court vite, encore une fois vers la gauche, c'est-à-dire en direction opposée par rapport au sens de la lecture des trois titres des livres, qui recèlent un message supplémentaire: *Visites aux vivants, Si je suis de ce monde, Jamais je ne t'oublierai*. Ici, l'image ajoute un surplus de signification au fragment précédent et permet de fournir au discours une profondeur additionnelle: on découvre le sentiment de l'autrice qui prévoit la fin proche de son géniteur, lequel ne disparaîtra pas pour autant parce qu'il survivra dans son souvenir. La lecture du texte et de l'image en regard nous a permis d'apprendre la situation et de percevoir la volonté de fixer le moment présent, en travaillant avec les forces opposées: le skater file vers la gauche et le regard lisant les titres se déplace vers la droite, mais le sujet auctorial reste au milieu, s'installe dans la condition de fille aimante.

Conclusion

Je ne tiens à un fil. Mais c'est un très bon fil de Sylvie Laliberté est un dispositif auto-phototextuel où, par l'entrecroisement et le choc des différents matériaux intermédiaires, l'autrice élabore un récit intime attachant et auto ironique. Les caractéristiques textuelles et de composition permettent de situer l'ouvrage dans la tradition contemporaine du récit autobiographique artistique, dont il constitue un exemple original. Dans l'analyse nous avons d'abord examiné les différentes

formes textuelles, aux graphies et couleurs variées, et leur signification spécifique dans la composition de la narration. Nous avons pu mettre en lumière la présence d'une duplicité intime du sujet qui parfois se dédouble, se regarde de l'extérieur et s'affirme ainsi en tant que personnalité complète et complexe. De l'enfance à l'âge adulte, par la narration d'expériences, rencontres, lectures, menus faits quotidiens, réflexions existentielles, doutes et convictions, nous avons suivi la formation de "sylvielaliberté", en tant qu'individu, femme, fille, compagne, amie, artiste. L'hybridité des matériaux et des supports utilisés suggère la diversité et la complexité de l'identité contemporaine aux prises avec les injonctions de la vie matérielle, des sentiments et des contraintes imposées par le vivre social. Et l'agencement des textes et des images permet de démontrer la fragmentation et la multiplicité de l'identité du sujet énonciateur qui, malgré cela, se tient bien compact parce relié par un fil rouge qui traverse tout le livre.

Une remarque finale s'impose lorsqu'on réfléchit au fait que dans cet ouvrage où elle se raconte dans son intimité la plus profonde, l'autrice ne fait aucune référence à son italianité jamais acquise, en manque de transmission. Le texte ne mentionne jamais sa mère, ni sa famille italienne, qui constituait pourtant le noyau de son précédent ouvrage. Ce passé, qu'elle n'a pas vécu et qu'elle n'a pas incorporé dans son autoportrait, reste extérieur à la construction de son moi en tant que "sylvielaliberté".

Œuvres citées

- Burgelin, C. (2016): Conclusion. In Jouanny, S. & Le Corre É. (Eds), *Les intermittences du sujet* (pp. 378-383). Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Tiré de <https://doi.org/10.4000/books.pur.56322> (Consulté le 15/9/2025).
- Dessons, G. (2015): *La voix juste. Essai sur le bref*. Paris: Manucius.
- Jouanny, S. & Le Corre É. (Eds) (2016): *Les intermittences du sujet*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Tiré de <https://doi.org/10.4000/books.pur.56259> (Consulté le 15/9/2025).
- Lacerte, S. (2014). Une artiste en général: portfolio de Sylvie Laliberté. *Spirale*, n. 248, pp.19-30.
- Laliberté, S. (2013): *Quand j'étais italienne*. Montréal: Somme Toute.
- Laliberté, S. (2015): *Je ne tiens qu'à un fil. Mais c'est un très bon fil*. Montréal: Somme Toute.
- Montémont, V. (2018): Fragment. In Simonet-Tenant, F. (Ed.), *Dictionnaire de l'autobiographie* (pp. 345-347). Paris: Honoré Champion.
- Nachtergaeel, M. (2012): *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Sauvage, L. (2024): Faire saillir le quotidien? Les formes aphoristiques françaises contemporaines. *Voix plurielles*, vol. 21, n. 1, pp. 96-108. Tiré de <https://doi.org/10.26522/vp.v21i1.4690>. (Consulté le 17/9/2025).
- Sheringham, M. (2013): *Traversées du quotidien: des surréalistes aux post-modernes*. 2006. Tr. M. Heck et J.-M. Hostiou. Paris: PUF.

IMAGES (ET TEXTES) AU SERVICE DU PROJET TRANSCULTUREL DU MAGAZINE QUÉBÉCOIS *VICE VERSA*

Filippo Fonio*

Le magazine québécois *Vice Versa* (1983-1996), fondé, entre autres, par Fulvio Caccia, écrivain et théoricien du translinguisme littéraire et observateur attentif du creuset interculturel franco-canadien, et par son frère Gianni, son directeur artistique, consacre une attention toute particulière à la dimension graphique et aux potentialités du médium photographique. Une place prépondérante est ainsi accordée à la photographie en tant que moyen artistique à part entière –voir le n° 43 de 1993, en grande partie consacré à un «spécial photo»–, mais les rédacteurs se servent également de la photographie en tant que procédé dialogique qui s’instaure entre les images et les textes, théoriques, militants ou fictionnels; ils refusent en revanche de considérer la photographie dans sa fonction d’illustration des propos écrits. La volonté affichée du magazine de vouloir se situer systématiquement au plus près du réel, des débats (translinguistiques, mais aussi transartistiques ou sociétaux) est ainsi amplifiée par le recours à la photographie, considérée en tant que «façon de s’approprier des portions du réel, voire dans certains cas d’intervenir sur la réalité.» (Denis Martineau) Le plus souvent, comme le reconnaît d’ailleurs explicitement celui qui est devenu l’un des photographes les plus présents dans *Vice Versa*, Gilbert Duclos, le rapport entre images et textes doit être inféré par le lecteur, le magazine restant fidèle à sa ligne éditoriale «babélienne», centrée sur la volonté d’une juxtaposition non hiérarchique des langues, des débats et des langages artistiques au service d’un parti pris de construction mosaïque et collective de la culture en contexte de migration.

Mots-clés: photographie, translinguisme, interculturalité, dialogue texte-image, réel

Images (and texts) at the service of the transcultural project of the Quebec magazine Vice Versa

The Quebec magazine *Vice Versa* (1983-1996), founded by, among others, Fulvio Caccia, writer and theorist of literary translingualism and accurate observer of the Franco-Canadian intercultural melting pot, and his brother Gianni, the magazine’s artistic director, devoted particular attention to the graphic dimension and to the potential of the photographic medium. Photography is acknowledged as an artistic medium in its own right –see issue no. 43 (1993), which is largely devoted to a «photo special»– but the editors also use photography as a dialogical form between images and theoretical, militant and fictional texts; at the same time they refuse to consider photographs as a form of illustration of the written word. The magazine’s desire to systematically situate itself as close as possible to reality, to debates (translinguistic, but also transartistic and societal) is thus amplified by the use of photography, seen as «a way of appropriating portions of

* Université Grenoble Alpes

reality, and in some cases even intervening in reality» (Denis Martineau). More often than not, as Gilbert Duclos, who became one of the magazine's main photographers, explicitly acknowledges, the relationship between images and text must be inferred by the reader, as the magazine remains faithful to its «Babelian» editorial line, centered on the desire for a non-hierarchical juxtaposition of languages, debates and artistic media in the service of a mosaic and collective construction of culture in migrant context.

Keywords: photography, translingualism, interculturality, image-text dialogue, reality

Le magazine *Vice Versa*¹ et son projet transculturel: introduction

Le magazine (trans-)culturel montréalais *Vice Versa*, dont paraissent 53 numéros au total, est publié de mai 1983 à décembre 1996. Parmi ses fondateurs l'on compte Fulvio Caccia, écrivain qui a été l'un des principaux théoriciens du «*transmigrar*» existentiel-littéraire, né en Italie et immigré enfant au Québec en 1959, ainsi qu'Antonio D'Alfonso, écrivain québécois d'origine italienne, et Lamberto Tassinari, né en 1945 et arrivé au Québec seulement en 1980, principal exposant de la notion-clé de *Vice Versa*, celle de «transculture», dérivée de la *transculturación* de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz. Du comité de rédaction constitué par les trois fondateurs fait également partie l'historien Bruno Ramirez –qui pourtant quittera le magazine après le n° 25. Parmi ses collaborateurs réguliers l'on trouve, entre autres, Régine Robin, Marco Micone (autre «italo-québécois»), le géographe Jean Morisset et Robert Berrouët-Oriol, lui aussi théoricien de la condition exilique.

Le siège principal de la rédaction de *Vice Versa* se situe à Montréal –pendant les derniers mois s'ajouteront une rédaction à Toronto et une à New York; c'est pourquoi le magazine, tout en se servant d'un réseau de correspondants plus ou moins réguliers, en particulier en Europe, et sans trahir la vocation transculturelle clairement affichée à partir de son sous-titre, s'occupe souvent de problèmes et de problématiques québécois, ou du moins utilise le Québec comme terrain d'observation privilégié –et comme «laboratoire» parfois– de thématiques littéraires, artistiques, sociétales, économiques plus vastes. Le parti

1 J'adopte le parti pris d'utiliser la graphie *Vice Versa* aussi bien par conformité au choix initial de la rédaction, que pour enlever toute possible ambiguïté avec, d'un côté, le portail de littérature helvétique *viceversa*, dont les thématiques se rapprochent parfois de celles du *Vice Versa* québécois, et de l'autre avec la revue mexicaine *Viceversa*, en collaboration avec laquelle sera par ailleurs réalisé le dernier numéro du *Vice Versa* canadien. Je signale néanmoins qu'au cours de la deuxième décennie du magazine, pendant les années 1990, la graphie *vice versa* tend à s'imposer. Je précise également que l'emploi du terme «magazine» tout au long de cette contribution est fait en conformité au choix de la rédaction de *Vice Versa*. Lamberto Tassinari (2006: 27) souligne que la volonté du comité éditorial a été celle de ne pas faire une «revue» mais plutôt un «magazine».

pris de ces italo-québécois, qui se caractérisent par une tendance à ne pas céder à la «tentation communautaire» (Harel 74), ainsi que de leurs compagnons d'aventures qui partagent la même vision, est en effet de se faire les porte-paroles de «voix d'ici, venues d'ailleurs» (Berrouët-Oriol 20), de prendre position contre l'homologation culturelle en se revendiquant “trans-culturels”². Un reflet tangible de cette non-homologation est évident dans le caractère (au moins) trilingue, français-italien-anglais, du magazine. À ces trois langues s'ajoutent sporadiquement aussi l'allemand et, de plus en plus au fil des numéros, l'espagnol. Le seul texte qui est proposé en plusieurs langues est l'éditorial; le reste des articles et des interviews sont sans traduction, et chaque contributeur choisit sa langue d'écriture –qui peut ne pas être sa “langue maternelle”.

Au cours de ses presque quinze années de vie, *Vice Versa* évolue plusieurs fois: il change de format (voir ci-dessous); consacre progressivement plus d'importance à des questions extra-artistiques (le SIDA, le monde du travail, etc.)³, sans pour autant renoncer à aborder ces questions aussi sur le plan esthétique; mis à part Tassinari, le comité de rédaction connaît plusieurs remplacements. Surtout dans sa deuxième phase, plus “glamour” (la dernière sera une sorte de repli ou de volonté de retour aux origines⁴), le magazine consacre une importance croissante à la photographie, et aux photographes, aussi bien par la publication d'images photographiques que par des textes théoriques ou d'esthétique autour de l'art photographique⁵. Ce qui reste constant dans *Vice Versa*, en

2 La notion de transculture a été plusieurs fois reprise et approfondie, tant par les membres de *Vice Versa* que par des chercheurs en littérature canadienne, et au-delà. Je renvoie en particulier à: Cubeddu; Davaille; Dumontet; Harel; Moisan-Hildebrand; Tassinari 1999; Wilson; je regrette de n'avoir pas pu consulter pour l'instant Canzutti, que je me limite donc à signaler en bibliographie. En synthèse, la “transculture”, qu'on pourrait comparer, avec des différences notamment aux niveaux du contexte de conception et des champs d'application, à la «condition post-monolinguisitique» de Yildiz, ou encore à l'«imaginaire des langues» dans l'acception introduite en particulier par Édouard Glissant, se veut un paradigme alternatif par rapport aux situations “pluri-/multi-culturelles” ou à celles “interculturelles”, puisqu'elle refuse toute forme d'hégémonie d'une culture –de celle “hébergeante”, en particulier– sur les autres; la transculture rejette également tout processus d'estompement des cultures migrantes dans un creuset multiculturel sous forme de “patchwork” ou de “mosaïque”.

3 *Vice Versa* se distingue ainsi d'un exemple de revue française de la même époque et particulièrement proche sur le plan de l'intérêt pour la photographie, *Antigone* (1984-1995), qui pour autant se veut avant tout une revue de création pluri-artistique.

4 Toujours Tassinari rappelle qu'après 1994, *Vice Versa* devient progressivement –et non seulement sur le plan des contenus: «Moins “beau”, vaguement punk et marginal, agressif dans son ouverte démarche anticapitaliste [...]» (2006: 27) Dans son éditorial du premier numéro de 1995, Tassinari affirme que le magazine est revenu aux «formes dépouillées» de ses débuts (4).

5 *Vice Versa* publie également les bandes dessinées *Vittogatto* et *Vittorino*, réalisées par le dessi-

revanche, est la tendance à proposer (presque) systématiquement des numéros thématiques, ou du moins contenant un ou plusieurs dossiers thématiques, parfois en collaboration avec des institutions ou en lien avec des événements qui se déroulaient à Montréal, comme des colloques ou des expositions. Même si la plupart du temps plusieurs artistes et photographes contribuaient à un même numéro, souvent l'on trouve un illustrateur ou photographe "principal", dont l'œuvre est en résonance avec la thématique du numéro (G. Caccia 51).

Dès le début, le magazine se dote également d'un directeur artistique, en la personne de Gianni Caccia, le frère de Fulvio, alors étudiant en design graphique à l'UQÀM. Il était chargé de la composition de *Vice Versa*, mais également du choix des illustrateurs et des photographes. Il revendiquait d'ailleurs sa volonté de s'aligner, aussi sur le plan graphique, au projet transculturel du magazine (G. Caccia 44; voir également Mossetto & Plamondon 141-156). Si ses détracteurs ont défini *Vice Versa* un «coffee table magazine» pour son graphisme recherché (Tassinari 2006: 26), le magazine devient rapidement un point de référence aussi pour illustrateurs et photographes, au Québec et au-delà, à un tel point qu'on peut le considérer «un laboratoire des images» (G. Caccia 55).

Mon propos est de montrer, d'un côté, comment cette synergie esthétique et conceptuelle entre texte et image photographique s'est mise en acte au sein du magazine, et de l'autre de comprendre comment les aspects (photo-)graphiques de *Vice Versa* ont contribué –et non de manière marginale– au projet transculturel du groupe d'intellectuels fondateurs.

L'imbrication texte-image au service du programme transculturel de *Vice Versa*

Tant la rédaction de *Vice Versa*, que son directeur artistique, reconnaissent leur intention de faire du magazine une «revue d'avant-garde», et ce dès le début; ils reconnaissent ainsi l'influence exercée sur la conception du magazine par certaines revues futuristes ou surréalistes, ou encore par les théories et les œuvres d'Andy Warhol, bien illustrées par sa revue *Interview* (Davaille 116, n. 29; Forsdick & Stafford). Cette volonté avant-gardiste se traduit dès le choix anticonformiste d'un format plus grand par rapport à celui habituel pour les périodiques culturels. La première maquette réalisée était au format 28x43,2 cm⁶, alors que le format retenu a été de 28x38 cm (jusqu'en 1985), pour adopter ensuite celui de la maquette (jusqu'en 1988), et finalement passer à celui de 23,5x33, un for-

nateur et scénariste Vittorio.

6 Les pouces sont convertis en centimètres; par simplicité, les chiffres sont arrondis.

mat largement plus petit (Cubeddu 194; G. Caccia 48-51). Il est à souligner que de telles dimensions –un format tabloïd– permettent de proposer des images détaillées, que le lecteur aura tendance à regarder de manière attentive. La couverture du premier numéro est en noir et blanc, les suivantes en couleur. Toutes ont été conçues par Gianni Caccia, souvent sur la base de réélaborations d'œuvres d'artistes qui ont contribué au numéro. Elles ont été très appréciées, puisque l'éditorial du n° 3 de *Vice Versa*, ainsi que celui du premier numéro de 1985, rendent compte du prix remporté au concours «Graphisme-Québec» pour deux années de suite, 1983 et 1984 (Mossetto 11).

L'impression de l'intérieur de *Vice Versa* passe également du noir et blanc (n° 1), à deux, ensuite jusqu'à huit couleurs (G. Caccia, Daigle, Sylvestre & Duclos 143). Gianni Caccia conçoit le logo originaire du magazine, qu'il définit lui-même «complexe» et «baroque» (44). Tout comme les couvertures de *Vice Versa*, les solutions graphiques du magazine ont été particulièrement saluées, tant par la critique –Yves Taschereau (cité par Mossetto 11) a affirmé: «Leur magazine a l'élégance d'une Lamborghini.»–, que par les lecteurs, que, enfin, par les artistes eux-mêmes, qui ont, semble-t-il, systématiquement apprécié de travailler sous la supervision de Gianni Caccia en particulier; plusieurs artistes ont d'ailleurs fait le constat que la collaboration avec le magazine leur a ouvert les portes d'expositions nationales et internationales (voir G. Caccia, Daigle, Sylvestre & Duclos). En 1987, une exposition des illustrations de *Vice Versa* a même été organisée à Montréal, et des t-shirts ont été réalisés avec certaines des illustrations du magazine⁷. Gianni Caccia, quant à lui, montre une certaine autocritique face à son activité de directeur artistique; il reconnaît la «surcharge» de certaines de ses solutions graphiques, due sans doute à une forme d'*horror vacui* qu'il ressentait surtout pendant la préparation des premiers numéros (43).

Lors des débuts du magazine, Gianni Caccia privilégie l'illustration par rapport à la photographie, puisque la première «permettait un champ plus vaste d'exploration» (55). Surtout, il signale son affinité personnelle avec un certain retour de l'expressionnisme en arts graphiques, qu'il trouvait correspondre parfaitement à la poétique "*punchy*" et iconoclaste du magazine. Cependant, au cours des années 1990, Caccia a eu plus souvent recours à des photographes, à un tel point que la photographie a pris le pas sur l'illustration, avoue-t-il, afin de faire plus «branché» (61). Par conséquent, à partir de cette même époque son

7 Parmi les illustrateurs qui collaborent avec *Vice Versa*: Stéphane Daigle, Richard Parent, Normand Cousineau, Daniel Sylvestre, Philippe Béha, Jacques Cournoyer, Gérard Dubois, Alain Reno. La liste n'est pas exhaustive. Parmi les photographes: Robert Fréchette, Jean-François Leblanc, Josef Geranio (présent dans presque tous les numéros du magazine), Mario Cresci, Gilbert Duclos (également très présent), Michael Flamen, Louise Warren, Julie Gasquet.

graphisme était aussi devenu «plus éclaté», «moins formel» qu'aux débuts (61). La raison de cette réticence initiale face à la photographie et de sa préférence accordée aux illustrations réside sans doute dans le refus, affirmé par Caccia, que les images de *Vice Versa* illustrent les textes de manière «plate» (55), dénotative; le directeur artistique affiche son refus de céder à la tentation des “usages sociaux” bourdieusiens, ou “paratextuels”, qu'une présence plus consistante de la photographie aurait engendré; Gianni Caccia veut établir un dialogue et une résonance entre composante verbale et composante graphique dans le magazine, selon le parti pris d'une correspondance entre le “fil du texte” et le “fil des images”.

Trois numéros de *Vice Versa* me semblent particulièrement probants afin d'illustrer tant l'évolution dans les théories esthétiques de la rédaction, que la création de dispositifs iconotextuels et cet usage qui est fait de la photographie mise au service de la transculture. Le premier et le troisième exemples choisis sont le reflet de prises de position sur l'art photographique qui montrent une évolution très nette entre les années 1980 et 1990 de la part de la rédaction de *Vice Versa*, alors que le deuxième, relevant, comme le premier, des années du début du magazine, illustre bien un usage typiquement “argumentatif” et revendicatif de l'art photographique de la part de *Vice Versa* vis-à-vis de son engagement transculturel.

La photographie dans *Vice Versa*

Nonobstant ce privilège initialement accordé à l'illustration, déjà le deuxième numéro du magazine, publié à l'automne 1983, contient un dossier «photo et société» en lien avec la thématique du fascicule (le fascisme italien). En saluant la parution de la *Storia fotografica del fascismo* (De Felice & Goglia), Bruno Ramirez réfléchit en particulier sur les usages de la photographie en tant que document à la disposition de l'historien. La publication d'«histoires photographiques» renverse le rapport traditionnel entre texte et image, en faisant du texte un élément collatéral et secondaire par rapport à la centralité de l'image. D'après Ramirez, le médium photographique traduit bien la composante de théâtralisation propre de la propagande fasciste, et en particulier le caractère collectif et rituel de la documentation photographique des performances musolinienes. Au-delà de la célébration d'événements collectifs, la propagande du régime a recours à la photographie en tant qu'outil de pouvoir (Sontag), dont on se sert pour entrer dans la vie quotidienne des Italiens, les rendre enfin sujets et protagonistes d'un acte artistique comme celui de la prise de la photo, tout en scellant ainsi leur adhésion –à leur corps défendant?– au fascisme. Il

s'agit d'une photographie éminemment "narrative", au sein de laquelle «vision» et «représentation» (Barthes) sont dans un dialogue constant, imbriqués. Les photographies fascistes sont le fruit d'une sélection consciente et attentive, de la part du régime, de ce que l'on peut montrer (et afficher, même) et de ce qui, en revanche, nécessité de rester non documenté, ce pour quoi l'image photographique doit rester interdite. Parmi les photographies qui illustrent l'article de Ramirez, un exemple particulièrement probant de "photographie narrative" montre Mussolini en Lybie brandissant l'«épée de l'Islam» –fabriquée en Italie dans un but de célébration de l'entreprise coloniale italienne (3).

Dans le même numéro, Antonio D'Alfonso, dans «Paul Scheuermeier: The Philologist of Reality» (1983*b*: 7), se penche sur la figure de ce photographe suisse actif dans l'Italie préfasciste. Pour ce faire, il commence son article en se demandant si «la photographie est un art», et dans le but d'argumenter sa propre perplexité face au médium photographique il mobilise le concept d'«obtus» de Roland Barthes, l'interface qui se crée entre le sujet choisi –qui fait partie de la démarche créative du photographe– et la "main" du photographe. Il parle du «sens immobile» que le photographe donne à son œuvre à travers son geste artistique, et qui coexiste dans la photographie avec le «sens mobile», en l'occurrence la portée ethnologique de l'œuvre –sociale, revendicative, etc. selon les artistes⁸–, ainsi qu'avec le «troisième sens» en quoi consiste la mise en scène de l'œuvre, la friction entre naturalité et hyper-naturalisme du geste, la fausseté qui réside dans une apparence de trop-vrai⁹. La perméabilité entre sujet et objet qui serait, selon D'Alfonso, typique de la photographie "artistique", brouille les distinctions entre réel et fictif: «Photography has put reality on the same level as fiction» (1983*b*: 7)¹⁰.

Un des fascicules les plus célèbres de *Vice Versa* est le numéro 2, 3, de mars-avril 1985, consacré aux actes du colloque sur les littératures minoritaires «Écrire la différence». Il contient un «portfolio photographique» intitulé *Les Marges de la ville* réalisé par Robert Fréchette. C'est la première «rubrique iconographique» (9) présente dans *Vice Versa*, et F.C. (Fulvio Caccia, sans doute)

8 La composante ethnologique est évidemment mise en avant par D'Alfonso sur la base de ceux qui sont ses intérêts artistiques et littéraires.

9 Déjà Barthes en 1980 mettait en garde contre l'«effet de réel» de l'image photographique.

10 Dans le même numéro on retrouve également des articles qui traitent de photographie sans rapport avec le fascisme italien. En particulier l'entretien du même D'Alfonso avec le photo-reporter franco-marocain Yves Jeanmougin, représentant de la «photo sociale» (D'Alfonso 1983*a*: 4-5), ou le compte-rendu du livre photographique de Salvatore Piermarini et Vito Teti, *Le strade di casa* (Peressini: 6), consacré au village calabrais de San Nicola.

en annonce le but en ces termes: «permettre à des artistes et photographes d'exposer à nos lecteurs les résultats de leur plus récente recherche visuelle», ce qui est assez attendu, mais également «briser la dictature de l'illustration à tout prix qui trop souvent enchaîne le visuel à l'écrit» (1985a: 9) Fulvio Caccia va, on le voit bien, dans le même sens que son frère mais, à la différence de Gianni, il considère que c'est à travers l'art photographique qu'on arrive plus aisément à briser la chaîne de l'illustration "plate" du propos écrit, qu'on évite la constitution d'un dispositif iconotextuel privilégiant l'écrit sur l'image ou la «vision» sur la «représentation». Le sujet principal des photographies de Fréchette est celui de la solitude et de la marginalisation de l'individu en milieu urbain. Comme le souligne F.C., l'art de Fréchette n'assume pas de fonction dénotative pour ainsi dire, ni ne se prête à être une forme de simple mise en image ou de paraphrase visuelle du texte; il fonctionne comme une caisse de résonance par rapport aux textes écrits, qui portent tous –du moins dans la section qui héberge également le portfolio photographique– sur les littératures minoritaires. Les images faisant écho aux textes en véhiculent donc en même temps l'interprétation; elles contribuent à démontrer, de manière différente, visuelle, le constat selon lequel les littératures minoritaires (celles prises en compte par le colloque à tout le moins) se développent en milieu urbain, et ont un lien très profond, intrinsèque presque, incontournable, avec la solitude des migrants, des «gens du silence»; c'est là une thématique développée par plusieurs des textes publiés dans ce même numéro.

Les photographies de Fréchette ne sont d'ailleurs pas la seule forme d'illustration présente dans le numéro «Écrire la différence»; elles s'alternent avec, entre autres, une image d'une célébration du Ku Klux Klan à Kingston (Ontario) en 1927 (12), ou encore avec des compositions graphiques qu'on retrouve souvent dans d'autres numéros du magazine.

Enfin, une quinzaine de photographes ont participé au numéro 43 de fin 1993 («Special photo»). Denis Martineau, dans un court texte d'introduction au numéro (5), qui précède même l'éditorial de Tassinari (7)¹¹, explique les raisons du choix de la thématique «Special photo»: la rédaction se range foncièrement contre l'art conceptuel (ou du moins contre la manière dont il est pratiqué/imposé au Québec), revendique la possibilité d'un «art sans concept» et choisit d'illustrer le propos en faisant appel à des photographes. On le voit bien, ce parti pris n'est pas à l'abri de critiques, ni d'un certain soupçon d'arbitraire ou même d'élitisme¹². La photo, poursuit Martineau, est un langage artistique facilement compréhensible de la part du spectateur, qui peut aisément puiser à ses propres

11 Ce dernier traite de questions politico-sociales et non pas de photographie.

12 C'est d'ailleurs une accusation souvent portée par les détracteurs de *Vice Versa*.

souvenirs afin de déclencher un processus d'empathie –au sens avant tout intellectuel– et d'identification avec l'émotion qui a suscité l'image réalisée par le photographe. Il évoque le pouvoir déclencheur de la mémoire proustienne, qui va bien au-delà du simple visuel et s'étend aux odeurs, aux textures, au goût, aux sensations auditives. «Mémoire» dans le sens non seulement de «souvenir», mais aussi de «rétention mnésique», d'«émanation du référent» (Barthes 126), la photo s'imprime dans la conscience du regardeur. Ce qui s'associe à un pouvoir diégétique de l'image («[d]es vies entières sont convoquées par l'intermédiaire de l'appareil»). Il conclut en paraphrasant Roland Barthes: «il n'est pas nécessaire de rationaliser son "itinéraire" dans la photo pour maximiser son plaisir. [...] le hasard et l'intuition devraient être les guides du regard.» Dans le même numéro, Régis Durand reprend également les théories de *La Chambre claire* de Barthes en soulignant que la société contemporaine s'empare de la photographie comme d'un *Ersatz* du Monument auquel du même geste elle renonce en faveur du document (11). L'image photographique exerce les fonctions d'un monument –célèbre, commémore, avertit– en excluant la dimension de la pérennité, en anticipant, par la prise de l'image, la métamorphose du sujet photographié (Barthes 25). Même, insiste Durand (11), la «prise de vue» photographique emphatise l'impression de la précarité de l'objet. Ce dernier existe *per se*, l'image capturée par le photographe n'en est qu'un découpage infinitésimal. Durand s'aligne d'ailleurs aux propos de Martineau en refusant toute théorisation du geste et de l'œuvre photographiques. Il accepte l'idée d'une interprétation, d'une «critique photographique» interne pour ainsi dire, ou d'un discours autour de l'art photographique, mais récuse tout discours «méta-photographique», toute superstructure sociale ou esthétique qui se base sur des œuvres photographiques; de manière provocatrice, il nie même la possibilité –ou l'intérêt, plutôt– d'une photographie sociale¹³.

Conclusion

Ces quelques exemples visant à montrer la «poétique photographique» de *Vice Versa* ne doivent pas donner l'impression qu'illustrations et photographie n'aient pas contribué à part égale à renforcer le propos transculturel du magazine, ni qu'elles aient été des rivales, des antagonistes, ou qu'elles aient agi de manière divergente. Daniel Sylvestre (in G. Caccia, Daigle, Sylvestre & Duclos: 151), tout

13 Le «Spécial photo» contient également, entre autres: une série d'images de Martine Doyon qui s'inspire du livre de la *Genèse* (30-31); un reportage photographique sur le «*dia de los muertos*» au Mexique, réalisé par Jean-François Gratton (20-22); un approfondissement autour des femmes âgées représentées dans la série *Pretty Ribbons* de Donigan Cumming (47-49).

en exposant sa propre esthétique, a bien résumé la présence de ces deux formes icono(textuelles) au sein du magazine: «Si le photographe élabore sa vision de l'extérieur en capturant dans son objectif le matériau qui lui restitue le réel croqué sur le vif, l'illustrateur, lui, élabore la sienne de l'intérieur, dans le secret de son atelier.» Cette double dimension, l'intervention à chaud dans l'actualité d'un côté, l'élaboration *in vitro* d'une théorie plus articulée de l'autre, rend compte de la complémentarité des deux "natures" de *Vice Versa*. Auxquelles il faut évidemment ajouter la composante incontournable du nomadisme culturel, de la «migrance», de l'errance (Aloisio), qui n'a pas non plus manqué d'être illustrée sous forme de dossier photographique, au moins dans un cas. Dans le numéro 31 de novembre-décembre 1990, Josef Geranio et Sergio Fontana ont réalisé une série de portraits photographiques des membres de la rédaction. Tous sont accompagnés d'un même objet, ô combien symbolique –une valise usée et couverte de stickers de villes différentes. Chacun s'en sert de manière créative: Lamberto Tassinari pose en «écrivain-voyageur» en l'embrassant (17); Elettra Bedon, correspondante pour la fiction et la poésie, est photographiée la tête posée sur la même valise et le regard rêveur (20); le critique musical s'en sert pour étaler ses partitions (38), et ainsi de suite.

Œuvres citées

- Aloisio, A. (2015): Marco Calliari, an Italian-Québécois Artist. A Reflection of Identity, Cultural Belonging and Artistic Patrimony. *Oltreoceano*, n. 9, pp. 23-31.
- Barthes, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard & Seuil.
- Berrouët-Oriol, R. (1986, décembre-1987, janvier): L'effet de l'exil. *Vice Versa*, n. 17, pp. 20-21.
- Caccia, F. (1985a, mars-avril): Les Marges de la ville. Portfolio. *Vice Versa*, n. 2-3, p. 9.
- Caccia, F. (1985b, mars-avril): Langues et minorité. *Vice Versa*, n. 2-3, pp. 11-12.
- Caccia, F. (Ed.). (2010): *La transculture et Vice Versa*. Montréal: Triptyque.
- Caccia, G. (2006): Come ho concepito la grafica di *Vice Versa*. In: *Le projet transculturel de Vice Versa*. A.P. Mossetto & J.-F. Plamondon (Eds). Bologne: Pendragon, pp. 43-66.
- Caccia, G., Daigle, S., Sylvestre, D. & Duclos, G. (2010): Dialogues croisés. In: *La transculture et Vice Versa*. F. Caccia (Ed.) Montréal: Triptyque, pp. 141-158.
- Canzutti, C. (1998-1999): *Il percorso « transculturale » della rivista canadese Vice Versa (1983-1996)*. Tesi di laurea, A. Ferraro (dir.), Udine: Università degli Studi di Udine.
- Cubeddu, S. (2006): *Vice Versa: uno spazio transculturale dall'accento italiano*. In: *L'italien langue de migration: vers l'affirmation d'une culture transnationale à l'aube du XXI^e siècle*. A. Frabetti & W. Zidaric (Eds). Nantes: CRINI, pp. 193-205.
- Cumming, D. (1993, novembre-décembre): Pretty Ribbons. *Vice Versa*, n. 43, pp. 47-49.
- D'Alfonso, A. (1983a, automne): Des Marseillais comme les autres. *Vice Versa*, n. 2, pp. 4-5.
- D'Alfonso, A. (1983b, automne): Paul Scheuermeier: The Philologist of Reality. *Vice Versa*, n. 2, p. 7.
- Davaille, F. (2007): L'interculturalisme en revue. L'expérience de *Vice Versa*. *Voix et Images*, n. 95, pp. 109-122.

- De Felice, R. & Goglia, L. (1982): *Storia fotografica del fascismo*. Bari: Laterza.
- Doyon, M. (1993, novembre-décembre): Sans titre. *Vice Versa*, n. 43, pp. 30-31.
- Dumontet, D. (2014): La revue *Vice Versa* et le procès d'autonomisation des «écritures migrantes». *Zeitschrift für Kanada-Studien*, n. 34, pp. 87-104.
- Dupuis, G. (2010): *Vice et Versa*, dix ans après. *Globe*, n. 13, 2, pp. 187-194.
- Durand, R. (1993, novembre-décembre): La photographie, ou l'oubli du monument. *Vice Versa*, n. 43, p. 11.
- Geranio, J. & Fontana, S. (1990, novembre-décembre): Sans titre. *Vice Versa*, n. 31, *passim*.
- Gratton, J.-F. (1993, novembre-décembre): Un hymne à la mort. *Vice Versa*, n. 43, pp. 20-22.
- Harel, S. (2005): *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ.
- Forsdick, Ch. & Stafford, A. (Eds) (2013): *La Revue. The Twentieth-Century Periodical in French*. Oxford, Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York & Vienne: Peter Lang.
- Fréchette, R. (1985, mars-avril): Les Marges de la ville. Portfolio. *Vice Versa*, n. 2-3, pp. 9 et *passim*.
- Martineau, D. (1993, novembre-décembre): Coup d'épée dans l'obscurité or the art of photography from A to B and back again. *Vice Versa*, n. 43, p. 5.
- Micone, M. (1985, mars-avril): La culture immigrée ou l'identité des gens du silence. *Vice Versa*, n. 2, 3, pp. 13-14.
- Mossetto, A.P. (2006): *Vice Versa*, pour une nouvelle épique. Préface. In: *Le projet transculturel de Vice Versa*. A.P. Mossetto & J.-F. Plamondon (Eds). Bologne: Pendragon, pp. 9-16.
- Mossetto, A.P. & Plamondon, J.-F. (Eds) (2006): *Le projet transculturel de Vice Versa*. Bologne: Pendragon.
- Moisan, Cl. & Hildebrand, R. (2001): *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Montréal: Nota bene.
- Perressini, M. (1985, automne): Les Rues de chez nous. *Vice Versa*, n. 2, p. 6.
- Piermarini, S. & Teti, V. (1985): *Le strade di casa. Visioni di un paese di Calabria*. Milan: Mazzotta.
- Ramirez, B. (1983, automne): Le Fascisme italien. *Vice Versa*, n. 2, p. 3.
- Sontag, S. (1973): *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Tassinari, L. (1993, novembre-décembre): *Libera nos*. Éditorial. *Vice Versa*, n. 43, p. 7.
- Tassinari, L. (1995, janvier-février): La Reprise. *Vice Versa*, n. 48, p. 4.
- Tassinari, L. (1999): *Utopies par le hublot*. Outremont: Carte Blanche.
- Tassinari, L. (2006): Sens de la transculture. In: *Le projet transculturel de Vice Versa*. A.P. Mossetto & J.-F. Plamondon (Eds). Bologne: Pendragon, pp. 17-30.
- Tassinari, L. (2016): La ville continue. Montréal et l'expérience transculturelle de *Vice Versa*. *Lien social et politique* (1989, 1999), n. 75, pp. 252-257.
- Vice Versa*. <https://viceversaonline.ca/2014/01/> [consulté le 15 juin 2025].
- Wilson, S. (2012): Multiculturalisme et transculturalisme: ce que peut nous apprendre la revue *Vice Versa* (1983-1996). *Revue internationale d'études canadiennes*, n. 45-46, pp. 261-275.
- Yildiz, Y. (2012): *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University.

BEYROUTH ALLER-RETOUR DE FOUAD ELKOURY: LA GUERRE LIBANAISE EN FRAGMENTS DE VIE

Giorgia Lo Nigro*

Cet article propose d'explorer *Beyrouth aller-retour* de l'auteur libanais Fouad Elkoury, un ouvrage photoautobiographique qui offre une vision intime et subjective de la guerre du Liban (1975-1990). En mobilisant des approches sémiotiques, nous analyserons les modalités par lesquelles texte et image s'articulent, se répondent et se complètent afin de construire un récit singulier et inédit du conflit libanais. Dans un premier temps, nous mettrons en lumière la manière dont ce dispositif visuo-textuel est traversé par une «rhétorique du regard» (Cometa 2016) de l'entre-deux, qui instaure une perspective complexe oscillant entre proximité et distance, entre implication émotionnelle et distanciation critique. Dans un second temps, nous interrogerons les effets de ce regard sur la représentation de la guerre, en soulignant les choix thématiques et esthétiques qui en découlent. L'analyse montre également que *Beyrouth aller-retour* déconstruit les codes du reportage photojournalistique pour questionner la capacité même de l'image à figurer la violence. Refusant toute spectacularisation du conflit, Elkoury privilégie une approche introspective où le silence visuel devient une forme subtile de résistance à l'horreur vécue par les Libanais et les Libanaises entre 1975 et 1990. Loin de toute visée documentaire, l'œuvre construit un espace de regard où la guerre n'est plus donnée à voir, mais à penser, à travers la puissance du quotidien. Par l'articulation minutieuse entre texte et image, nous montrerons ainsi qu'Elkoury élabore un langage de la trace et de l'absence, où la photographie devient un lieu de réflexion critique sur les limites du visible et du dicible face à la violence.

Mots-clés: Fouad Elkoury, *Beyrouth aller-retour*, phototexte, photoautobiographie, guerre du Liban.

Fouad Elkoury's Beyrouth Aller-Retour: The Lebanese War in Fragments of Life

This article explores *Beyrouth aller-retour* by the Lebanese author and photographer Fouad Elkoury, a photo-autobiographical work that offers an intimate and subjective vision of the Lebanese Civil War (1975–1990). Drawing on semiotic approaches, the study analyzes how text and image interact, respond to one another, and complement each other to construct a singular and original narrative of the Lebanese conflict. The first part highlights how this visual-textual dispositif is traversed by a «rhetoric of the gaze» (Cometa 2016) of the in-between, establishing a complex perspective oscillating between proximity and distance, between emotional involvement and critical detachment. The second part examines the effects of this gaze on the representation of war, emphasizing the thematic and aesthetic choices that arise from it. The analysis also shows that *Beyrouth aller-retour* deconstructs the codes of photojournalistic reporting in order to que-

* UAR CNRS 3501 – Maison des Sciences de l'Homme Val de Loire, Tours.

stion the very capacity of the image to depict violence. Rejecting any form of spectacularization of the conflict, Elkoury adopts an introspective approach in which visual silence becomes a subtle form of resistance to the horror experienced by Lebanese men and women between 1975 and 1990. Far from any documentary intent, the work creates a space of vision where war is no longer shown but thought through the evocative power of the everyday. Through the careful interplay between text and image, the study demonstrates that Elkoury develops a language of trace and absence, in which photography becomes a site of critical reflection on the limits of what can be seen and what can be said in the face of violence.

Keywords: Fouad Elkoury, *Beyrouth aller-retour*, phototext, photoautobiography, Lebanese Civil War.

Introduction

Paru en 1984, *Beyrouth aller-retour* est le premier ouvrage du photographe, vidéaste et journaliste libanais, Fouad Elkoury¹. Cette photoautobiographie², où l'auteur raconte la guerre du Liban (1975-1990) à travers son regard, inscrit une image de Beyrouth distincte des discours conventionnels. Comme d'autres œuvres littéraires et artistiques consacrées au Pays du Cèdre³, elle participe à un processus d'anamnèse visant à reconstruire l'Histoire, tue par l'amnistie de 1991 (Calarge 2017; Mermier 2010; Tamraz 2014, 2016)⁴.

En mobilisant des approches sémiotiques, cet article analysera d'abord la «rhétorique du regard» (Cometa 2016: 79)⁵ adoptée par l'auteur, puis les repré-

1 Né à Paris en 1952, Fouad Elkoury partage sa vie entre Paris et Beyrouth. Son premier travail documentaire, *Beyrouth aller-retour*, marque durablement sa démarche artistique. Il élargit ensuite son regard à l'Égypte, la Turquie et les territoires occupés. En 1991, il participe à une mission photographique sur le centre-ville dévasté de Beyrouth, dont naissent le livre *Beyrouth centre-ville* et une exposition au Palais de Tokyo. En 1997, il crée la Fondation Arabe pour l'Image, pionnière dans les archives photographiques du monde arabe. Installé à Istanbul en 1998, il inaugure une nouvelle phase de création. *Sombres*, présenté en 2002 à la Maison Européenne de la Photographie, associe photographie, vidéo et texte, et s'accompagne du film *Lettres à Francine*. Il publie ensuite *La Sagesse du Photographe* (2004) et le roman *Il est venu hier* (2010). Comme cinéaste, il réalise *Moving Out* (2004) et *Welcome to Beirut* (2006). Sa bibliographie complète est disponible en ligne: <https://www.fouadelkoury.com> (consulté le 10/07/2025).

2 Sur la dimension autobiographique dans les ouvrages photographiques, voir: Ferraro & Sperti (2022; 2023), Montémont (2008). Sur le rapport roman/photographie, consulter: Bricco (2015), Méaux (2006), Ortel (2002) et Sperti (2005).

3 Sur les narrations photographiques du Liban, voir Bauret (2019).

4 Faute de consensus entre les dix-huit communautés du pays, l'histoire de la guerre du Liban reste inédite; littérature et art en assurent aujourd'hui la reconstruction, contre l'amnistie de 1991, pour raviver mémoire collective et individuelle.

5 Par «rhétorique du regard», nous entendons les choix visuels, liés à la trajectoire biographique

sentations de la guerre du Liban. Selon notre hypothèse, le geste artistique d'Elkoury reposerait sur un regard façonné par sa double existence entre Paris et Beyrouth: cet éloignement intermittent de sa ville natale lui permettrait de construire un récit alternatif, où le refus de représenter la mort laisse place aux éclats silencieux du quotidien.

Beyrouth aller-retour: une «rhétorique du regard» de l'entre-deux

Beyrouth aller-retour retrace l'expérience de son auteur, écartelé entre Paris et Beyrouth lors du siège israélien de Beyrouth la capitale libanaise en 1982. Divisée en trois parties –*Beyrouth à Paris*, *Beyrouth à Beyrouth* et *Beyrouth après Beyrouth*–, cette photoautobiographie associe textes et images en noir et blanc pour restituer, entre autres, l'existence tiraillée d'Elkoury sous une perspective intime.

Dans cette narration, l'auteur, plutôt célèbre pour son activité de photographe et journaliste, se confronte à l'écriture autobiographique à la première personne. Il y insère des portions textuelles de longueur variable et des photographies prises par lui-même avant, pendant et après l'occupation israélienne de Beyrouth. La scansion temporelle du récit est marquée par la tripartition du livre. Celle-ci offre un portrait chronologique des moments relatés, selon leur antériorité, leur simultanéité ou leur postériorité par rapport à l'invasion israélienne. Cette structure reproduit le chronotope de la narration: elle ne se limite pas, en effet, à rythmer le temps du récit⁶ –qui s'étale principalement entre 1979 et 1983– mais suggère également une oscillation spatiale qui relève de l'entre-deux. Bien que cet *in between* (Bhabha 1994) concerne deux espaces géographiques, il se configure plutôt comme une condition existentielle, irréductible et indépassable.

Au sein du texte, ce tiraillement est significatif, car il façonne la rhétorique du regard qu'adopte l'auteur et qui influence le lecteur, transporté par l'écrivain-photographe dans une simultanéité de l'ici et de l'ailleurs:

J'ai trouvé à faire de petits travaux d'architecture ou de photographie à Paris, et peu à peu s'est précisée l'idée que je pourrais construire un nouvel équilibre entre ces deux villes. Paris pour le travail, la vie libre, normale; Beyrouth parce qu'elle était ma ville, ma famille. [...] Cette solution me semblait correcte, logique, et la distance créée par mes séjours en

de l'auteur, qui déterminent ce qui est montré ou non.

6 Dans *Beyrouth à Paris*, les photographies ne sont pas datées, mais le texte débute en 1979. *Beyrouth à Beyrouth* couvre la période du 10 juillet au 27 août 1982, tandis que *Beyrouth après Beyrouth* ne comporte qu'une image datée du 10 septembre 1982, bien que la narration s'étende jusqu'en 1983.

France avait de plus l'avantage de changer un peu ma vision du Liban. [...] Les intermittences de ma présence et de mon éloignement construisaient peu à peu en moi, sans que j'en aie conscience, une image obsédante de Beyrouth: insensiblement, Beyrouth devenait un mythe (Elkoury 1984: 11).

Cette double existence, dans laquelle chaque ville joue un rôle spécifique, se déploie dans une intermittence où l'ici aide à resémantiser l'ailleurs. L'éloignement permet en effet à l'auteur d'adopter un regard distancié et de parvenir à mythifier Beyrouth. Cette mythification façonne la perspective du photographe, l'orientant vers l'élaboration d'un récit inattendu de la guerre. Cet extrait joue une fonction de «relais» (Barthes 1964)⁷ par rapport à la série de deux images qui le suit (Elkoury 1984: 12-13). La première refigure une personne derrière une fenêtre⁸ (12); quant à la deuxième (13), elle représente Paris, vue d'en haut. Toutes deux sont privées de didascalies fournissant des repères spatio-temporels. Dans la première photographie (12), la personne refigurée pose son regard vers un dehors inconnu. La fenêtre, agissant comme une barrière, incarne le filtre du regard et traduit l'opération d'éloignement de l'auteur de sa ville natale. L'image qui suit (13), refigurant des bâtiments parisiens vus d'en haut, semble localiser le point d'ancrage du regard du sujet à la fenêtre. Les composants de cette série texte-image-image entretiennent une relation de «relais séquentiel» (Fresnault-Deruelle 1980)⁹, car chaque élément qui suit amplifie, réduit ou corrige le sens qui avait été dégagé dans son absence. Texte et images ne se trouvent pas, en effet, sur la même page, et la construction du sens se déploie dans une séquentialité qui manifeste l'entre-deux et ses implications.

Le passage suivant ces deux photographies informe en outre le lecteur sur la vie de l'auteur à Paris et situe la narration au 4 juin 1982, jour de reprise des bombardements israéliens sur le Liban. Elkoury affirme avoir quitté Beyrouth quatre jours auparavant. Ses journées parisiennes prennent la forme d'un exil:

J'ai passé tout le mois de juin enfermé dans ma chambre, les volets clos. Au début, je ne me sentais plus ni à Paris, ni à Beyrouth, je ne savais plus où j'étais, sinon dans un lieu neutre, abstrait, dans lequel je ne pouvais vivre qu'à travers les médias, à travers les informations que je parvenais à rassembler tant bien que mal. Je mélangeais tout dans l'espace comme dans le

7 Selon Barthes, le texte remplit une fonction de relais lorsqu'il vient ajouter du sens à l'image à laquelle il est associé.

8 Pour voir l'image, visiter: <https://www.fouadelkoury.com/works4respon.php?work=5&limit=2> (consulté le 04/10/2025).

9 L'expression «relais séquentiel» désigne la construction du sens par succession de signes et sert à décrire le processus sémiotique reliant les cases d'une bande dessinée (Fresnault-Deruelle 1980: 23).

temps: quand je sortais, j'entendais parler arabe dans les rues de Paris; et dans ma tête je me sentais à Beyrouth, dans son ambiance lointaine mais qui se recomposait chaque jour avec un peu plus de force, de manière de plus en plus impérative. Je me représentais dans ma maison là-bas, environné le soir de l'atmosphère sonore de ma ville [...] Ou bien je m'imaginais assis sur un balcon de ma maison [...]. Je revoyais les gestes d'un voisin qui allumait une lampe chez lui [...] (14-15).

L'espace de la chambre devient lui aussi emblématique de l'éloignement de l'auteur. Les lexies «enfermé» et «clos», qui se rapportent respectivement à l'auteur et aux volets, traduisent son isolement. Le sujet se considère comme un habitant d'une zone indéfinie, suspendue hors du temps et de l'espace. L'énoncé négatif «ni à Paris, ni à Beyrouth» exprime cette indétermination, qui s'accroît progressivement par les connotations associées à l'espace, qualifié de «neutre» et «abstrait». Dans ce territoire flou, les médias deviennent l'unique point d'accès au Liban, aux côtés de l'imagination. Déclenchée par des *triggers* tels que la langue arabe entendue dans les rues parisiennes, la rêverie permet à l'auteur d'exister au Liban, bien qu'il n'y soit pas physiquement. Cela se manifeste par la série de verbes de perception mobilisée dans le passage: «je me sentais», «je me représentais», «je m'imaginais», «je revoyais». Cependant, le moteur principal de cette opération de télétransportation mentale reste la photographie dans toute sa matérialité: «Les images du passé défilaient. Je me suis mis à regarder mes anciennes photographies, à les punaiser au mur à en couvrir bientôt les murs de ma chambre. [...] Chaque image me rappelait une atmosphère, une scène une sensation, un moment de ma vie» (15). C'est à travers d'anciens instantanés pris à Beyrouth que l'auteur parvient à se replonger dans sa ville et sa vie libanaise. Les clichés évoqués par le texte envahissent l'espace des dix-huit pages suivantes en se matérialisant sous les yeux du lecteur. Leur contenu s'impose selon le langage d'une typologie phototextuelle que Michele Cometa qualifie de «forme-illustration» (2016: 93)¹⁰, car les photographies permettent au lecteur de visualiser un texte. Toutefois, ces clichés ne commentent pas ce qui avait été énoncé par le verbal, mais se présentent plutôt comme son prolongement.

Le but de ces images est de montrer un Liban différent de celui véhiculé par le récit médiatique occidental. À propos de leur valeur, l'auteur affirme: «chacune était pour moi un symbole de Beyrouth, d'une ville qui n'était pas que guerre» (15), ce qui inscrit la démarche artistique d'Elkoury dans une volonté

10 «On pourrait dire que la forme-illustration ramène le texte à son image originelle, faisant de l'éventuelle *ekphrasis*, présente sur le plan verbal, le programme nécessaire de l'image. [...] L'*ekphrasis* est en effet la verbalisation d'une image, tout comme l'illustration est la visualisation d'un texte» (2016: 108, trad. de l'Auteure).

de rupture avec les médias européens¹¹. Celle-ci s'accomplit précisément par la représentation du quotidien des Libanais.es, systématiquement substituée aux captures de mort que des agences occidentales prétendaient recevoir de la part du journaliste:

Pour l'agence Rush, j'aurais dû normalement photographier ce que nous voyions tous, les dizaines de corps enveloppés dans de la cellophane, les visages mutilés, les immeubles effondrés dont les pierres emprisonnaient des centaines de morts, la fumée et la poussière, les équipes de sauvetage avec leurs masques pour respirer et ne pas sentir l'odeur de putréfaction qui se dégageait de ces charniers, partout à travers la ville. Je ne voulais pas faire ces images, j'évitais délibérément de représenter les morts, je savais que je n'avais pas à montrer cela (68).

À la fin de *Beyrouth à Paris*, le photographe affirme avoir ressenti le besoin de montrer le côté vivant de sa ville, bien qu'il se trouve en France. Ainsi, il raconte avoir exposé les dix-huit photos précédemment présentées à l'Olympic Entrepôt. Si cette première partie est traversée par la culpabilité de l'auteur de ne pas pouvoir témoigner sur place, *Beyrouth à Beyrouth* et *Beyrouth après Beyrouth* exhibent de nombreux clichés pris lors du retour de l'écrivain au pays, chargé de l'agence Rush de documenter la guerre.

Après avoir montré que la rhétorique du regard d'Elkoury est marquée par l'expérience de l'entre-deux, nous examinerons dans la section suivante son influence sur le contenu, en particulier sur les choix du photographe entre représentable et irréprésentable.

Le quotidien: une hétérotopie de résistance face à la mort

Le phototexte d'Elkoury s'ouvre sur cette épigraphe tirée de *La Guerre et la Paix* de Tolstoï:

“Chacun sait que tôt ou tard [...] il lui faudra inéluctablement connaître ce qu'il y a au-delà de la mort. Et pourtant on se sent sain, alerte, joyeux, et les gens qui vous entourent sont, eux aussi, pleins de force, de santé, d'allant.” Voilà ce que je pense, ou du moins ce que sent tout homme en présence de l'ennemi, et cette sensation donne alors au moindre incident un relief particulier, elle nous le fait accueillir avec une âpre allégresse (4).

L'extrait, qui fait partie des «parerga» (Cometa 2016: 78)¹², joue une fonction d'«ancrage» (Barthes 1964)¹³, car il permet au lecteur de visualiser en amont ce qu'il pourra observer dans les photographies du livre: l'«âpre allégresse», voire

11 Cette volonté devient de plus en plus explicite au fil des pages. Voir notamment p. 54 et p. 62.

12 Ce terme désigne le système d'intégrations textuelles à l'image et d'intégrations visuelles au texte.

13 L'ancrage se réalise lorsque le texte fixe un seul sens à l'image qui est, par nature, polysémique.

l'oubli de la mort comme forme de résistance.

Bien qu'il ait été demandé à Elkoury de photographier des cadavres (101), l'auteur compose un récit artistique et littéraire plutôt qu'un témoignage journalistique. Son acte de résistance consiste à saisir la vie des habitants sous les bombardements, révélant leur manière de résister¹⁴. Sa posture traduit une volonté de libérer Beyrouth de ses connotations de violence et de mort, afin de montrer «cette vie incongrue mais à sa manière tout à fait normale» (44), où la mort constitue la norme et où le quotidien prend une dimension hétérotopique (Foucault 1967).

Dans les trois parties, il insère des séries de clichés de bâtiments orientaux et de leurs habitants, plongés dans leurs activités journalières. Dans *Beyrouth à Paris*, il place une séquence d'images montrant un cheikh druze souriant en habits traditionnels assis chez lui (17); un groupe d'enfants arméniens (19)¹⁵; un homme au visage serein dans la salle d'un restaurant (20); un enfant étendu contre un mur au soleil (23), un groupe d'hommes jouant aux cartes (24); une femme nettoyant la terrasse de sa maison (25); deux enfants sur un escalier (26); trois enfants assis autour du portait de Kamal Joumblatt, chef druze fondateur du Parti socialiste progressiste (PSP) (27). Cette attention au quotidien se poursuit dans ses récits de la guerre et de l'après-guerre, où il revendique, dans des passages métatextuels, la spontanéité et l'imprévisible comme moteurs de sa création:

je me promenais dans les rues de bonne heure le matin généralement sans avoir une idée précise de ce que je voulais photographier. Beyrouth est imprévisible. [...] Je prenais mes images sans réfléchir, quand il me semblait qu'elles pouvaient témoigner de situations ou de scènes qui m'avaient touché (60)¹⁶.

Même dans ses représentations de ruines ou d'objets de guerre, il mobilise une rhétorique des «parerga» (Cometa 2016) fondée sur une relation de «dynamisation» (Zinn 2011: 228)¹⁷ entre didascalies et images: le texte atténue la cruauté du visuel en transformant la sémantique de la destruction en une forme nouvelle que le lecteur recompose à partir d'indices. C'est le cas d'un cliché illustrant une

14 L'auteur révèle à plusieurs reprises sa posture face aux contenus représentés. Voir, entre autres, p. 72.

15 Voir: <https://www.fouadelkoury.com/works4respon.php?work=5&limit=6> (consulté le 30/09/2025).

16 Voir aussi p. 54.

17 Zinn distingue quatre types de relations que les *parerga* textuels peuvent établir avec l'image: iconoclastie; intensification/amplification; contradiction/irrévérence/transgression/mépris; anéantissement/effacement.

maison en ruine (Elkoury 1984: 53)¹⁸. Cette photographie est accompagnée de la didascalie «18 juillet. Au camp palestinien de Borj-el-Brajneh, étape prévue dans tous les circuits des journalistes; la maison du hajj était de couleurs vives, bleu-vert, turquoise et blanc»¹⁹ (53). Par ce «parergon», une dynamisation s'opère: le texte détourne le regard de la simple ruine en noir et blanc pour réinscrire le lieu dans son intimité, celle de son propriétaire, le *hajj*. La focalisation se déplace ainsi de la mort vers la vie de l'espace: il s'agit de la maison d'une personne, qui a retenu l'œil du photographe non pour son état mais pour ses couleurs «vives» aux tonalités «bleu-vert», «turquoise» et «blanc[hes]». L'attribution de couleurs pacifiques à un paysage dévasté engendre un oxymore visuel et sémantique, qui reflète la posture d'Elkoury: refuser de représenter la mort et se démarquer des contraintes de la presse²⁰. Lorsqu'il décrit le camp palestinien de Borj-el-Brajneh comme une «étape prévue dans tous les circuits des journalistes», il émet une critique subtile du spectaculaire journalistique. Par son geste artistique, il redonne vie à un lieu marqué par la mort et libère ce dernier de son statut de scène médiatique.

La même démarche apparaît dans une photographie représentant des femmes et des enfants en train de célébrer la fête du Fitr²¹ au milieu des ruines (55). L'image est accompagnée de la description en italique: «21 juillet. "Fête du fitr": chacun porte ses plus beaux habits» (55). Cette dernière dynamise le visuel, en fournissant au lecteur des informations qui l'invitent à tourner son regard vers les vêtements des femmes, qualifiés de manière euphorique de «plus beaux», plutôt que sur les ruines des bâtiments refigurés. Le sens qui fonde ce geste s'éclaire dans *Beyrouth après Beyrouth* où le photographe déclare vouloir saisir l'ironie de sa ville natale (72) afin de démystifier la souffrance de la guerre et de survivre à sa cruauté:

je ne pouvais pas m'empêcher de mettre dans mes images une légère ironie et de photographier de préférence [...] les petits détails un peu drôles qui me frappaient: tel jeune couple allant visiter, à l'occasion de Noël, le poste de frontière israélo-libanais alors que cette frontière n'est pas reconnue par le Liban, les familles qui, dès la fin du siège, avaient recommencé à se diriger spontanément vers la place des Canons, ou place des Martyrs, le centre du centre-ville, le symbole de Beyrouth, pendant huit ans la proie des miliciens [...], les enfants

18 Pour voir l'image, visiter: <https://www.fouadelkoury.com/editionrokrespon.php?id=30708> (consulté le 30/09/2025).

19 L'italique est de l'auteur.

20 Dans *Beyrouth à Beyrouth*, Elkoury remplace les cadavres des bombardements du 1^{er}-4 août 1982 par des visages en larmes lors des funérailles, image déjà commentée par Chad (2017).

21 La fête de l'Aïd al-Fitr est une célébration musulmane marquant la fin du mois sacré du Ramadan.

posant avec les masques de la fête Barbara, qui est une sorte de Mardi-Gras quatre semaines avant Noël, [...], le gamin que deux riches libanais ont arrêté dans la rue pour qu'il répare la roue de leur voiture de luxe... [...], la mule qui passe avec son conducteur dans les camps de Sabra et Chatila, le long de la fosse commune où sont enterrées les mille cinq cents personnes massacrées en septembre 1982 [...], les préparatifs du mariage dans une maison en ruine; les jeux des enfants qui, partout dans Beyrouth, avaient transformé les toits effondrés mais lisses des bâtiments en autant de toboggans [...], le déjeuner des enfants-soldats dans l'une des bases palestiniennes hors de la ville; à Sabra et Chatila, les préparatifs de Noël des rescapés du massacre [...] (89-90).

Cet extrait est suivi d'une série de photographies qui restituent la portée ironique et démystificatrice de l'acte d'Elkoury, fondé sur l'association paradoxale de la vie et de la mort. L'auteur fait ainsi correspondre un cliché à chaque moment décrit dans le texte, en inscrivant visuel et textuel dans une relation d'ancrage. Un exemple de cette «ironie du visuel» se trouve dans un instantané (97)²² qui semblerait correspondre à la partie du texte «les préparatifs du mariage dans une maison en ruine» (90). Une fois de plus, on saisit le contraste des valeurs dégagé par les éléments représentés: des personnes souriantes et élégantes, ainsi qu'un vieil homme à la posture fière, assis sur un canapé, bâton en main, apparaissent dans la joie des préparatifs d'un mariage, au cœur pourtant d'un paysage en ruine. Les débris qui les entourent, les fenêtres brisées et l'escalier délabré entrent en dissonance avec leur attitude sereine.

La «rhétorique du layout» (Cometa 2016: 79)²³ adoptée par le photographe repose sur l'insertion séquentielle de nombreuses images, enchaînées selon l'ordre présenté dans le texte et sans didascalies. L'auteur invite donc le lecteur à feuilleter l'album et à en interroger la «dimension tabulaire» (Fresnault-Deruelle 1976). La disposition de ces épreuves en un défilé d'images successives contribue en effet à restituer l'intensité des moments relatés. Ces gestes, normalement considérés comme banals, acquièrent une valeur particulière en contexte de guerre. Ils se chargent d'une intensité différente, comme l'auteur lui-même le souligne: «nous nous contentions d'apprécier, dans les parenthèses des assauts militaires, tous les plaisirs quotidiens les plus simples [...] et notre vie était donc incroyablement, exceptionnellement intense» (46).

Cette démystification de la guerre se poursuit jusqu'à la fin de l'album, qui se clôt sur deux instantanés représentant respectivement une fillette au regard perdu, traînant son jouet sur le trottoir (106), et un gamin, assis sur un banc, devant un tablier de *tawlé* (107), tous deux sur la corniche de Beyrouth.

22 Pour voir l'image, visiter: <https://www.fouadelkoury.com/editionrokrespon.php?id=2543> (consulté le 30/09/2025).

23 La «rhétorique du layout» désigne l'ensemble des choix spatiaux d'organisation texte/image dans un support, contribuant à la construction du sens au même titre que les contenus.

Le jeu parmi les ruines traduit ainsi cette «âpre allégresse» qui caractérise la résistance libanaise et qui trouve son apogée dans la sérénité des enfants. Cette activité devient également métaphore de l'ironie démystificatrice qui traverse l'acte artistique de Fouad Elkoury: un geste de profonde légèreté fondé sur le besoin de raconter un autre Beyrouth, dépouillé de ses fantômes de mort.

Conclusion

Beyrouth aller-retour de Fouad Elkoury propose un récit non conventionnel de la guerre libanaise, inscrit dans un champ littéraire et artistique traversé par des enjeux de reconstruction de l'Histoire nationale. L'ouvrage se distingue par la rhétorique du regard de l'auteur: son tiraillement existentiel entre le Liban et la France marque profondément son dispositif phototextuel. Son expérience autobiographique –faite d'allers-retours entre Beyrouth et Paris– lui offre la distance nécessaire pour poser un regard à la fois proche et éloigné sur son pays dévasté par la guerre.

Cet écart lui permet de capter des détails qu'il n'aurait peut-être pas remarqués autrement. Le quotidien de ses concitoyens nourrit ainsi ses textes et ses images, porteurs de cette «âpre allégresse» constitutive de la résistance libanaise. En révélant un visage méconnu de Beyrouth à travers des instantanés attestant la véracité de son témoignage, l'auteur inscrit son geste artistique dans une esthétique de l'irreprésentabilité où la vie se substitue à la mort sans pourtant l'effacer. Le dialogue entre visible et dicible, au cœur du dispositif phototextuel, ouvre un écart sémantique qui, niché dans l'interstice, rend perceptible l'indicible de la mort. C'est là, me semble-t-il, que se loge du *punctum* (Barthes 1980) de ce texte.

Œuvres citées

- Barthes, R. (1964): Rhétorique de l'image. *Communications*, n. 4, 1964, pp. 40-51. Tiré de <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>. (Consulté le 04/07/2025).
- Barthes, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Galimard & Seuil.
- Bauret, G. (2019): *Liban, réalités & fictions: troisième biennale des photographes du monde arabe contemporain*, Paris & Milan: IMA & Silvana.
- Bhabha, H. K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bricco, E. (2015): Pratiques d'usage de la photo dans la prose contemporaine. In: E. Bricco (Ed.), *Le bal des arts. Le sujet et l'image: écrire avec l'art* (pp. 261-274). Macerata & Roma: Quodlibet.
- Calarge, C. (2017): *Liban. Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante. L'anamnèse dans la production culturelle francophone (2000-2015)*. Boston: Brill & Rodopi.

- Carrara, G. (2017): Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo. *Comparatismi*, 2, pp. 26-55. Tiré de <https://doi.org/10.14672/20171234>. (Consulté le 04/07/2025).
- Chad, E. (2017): Citizen Photography in Fouad Elkoury's *Beyrouth Aller-Retour*. *Photographies*, 10, 3, pp. 265-282. Tiré de 10.1080/17540763.2017.1340733. (Consulté le 04/07/2025).
- Cometa, M. (2012): *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Cometa, M. (2016): Fototesti. Letteratura e cultura visuale. In: M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Forme e retoriche del fototesto letterario* (pp. 69-115). Macerata & Roma: Quodlibet.
- Elkoury, F. (1984): *Beyrouth aller-retour*. Paris: L'Étoile.
- Elkoury, F. (1991): *Beyrouth City Centre*. Ivry-sur-Seine & Paris: Et Alors Productions & Maison Européenne de la Photographie.
- Elkoury, F. (2002): *Sombres*. Paris: Marval.
- Elkoury, F. (2002): *Lettres à Francine*. Ivry-sur-Seine & Paris: Et Alors Productions & Maison Européenne de la Photographie.
- Elkoury, F. (2004): *La Sagesse du photographe*. Paris: L'œil neuf.
- Elkoury, F. (2004): *Moving Out*. Ivry-sur-Seine: Et Alors Productions.
- Elkoury, F. (2005): *Welcome to Beirut*. Ivry-sur-Seine: Et Alors Productions.
- Elkoury, F. (2007): *On War and Love. De la guerre et de l'amour*. Paris: Intervalles.
- Elkoury, F. (2010): *Il est venu hier*. Paris: 81.
- Elkoury, F.: tiré de <https://www.fouadelkoury.com> (consulté le 04/07/2025).
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2022): Le regard d'une intruse dans l'univers colonial: *Les Pieds-Noirs* de Marie Cardinal. *Oltreoceano*, 20, pp. 45-64. Tiré de <https://doi-org.bsg-ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/oltreoceano.330>. (Consulté le 04/07/2025).
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2023): L'usage de la photo dans la création autobiographique au féminin en contexte colonial: une nouvelle forme d'agentivité? *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n. 27, pp. 1-12. Tiré de <https://dx.doi.org/10.4000/fixxion.12924>. (Consulté le 04/07/2025).
- Foucault, M. (1984): Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, pp. 46-49.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976): Du linéaire au tabulaire. *Communications*, 24. Special Issue M. Covin, P. Fresnault-Deruelle & B. Toussaint (Eds.), *La bande dessinée et son discours* (pp. 7-23).
- Fresnault-Deruelle, P. (1980): Le jeu du texte et de l'image dans la bande dessinée. *La Revue du livre pour enfants*, n. 74, pp. 15-24.
- Méaux, D. (Ed.) (2006): *Photographie et romanesque. Études romanesques*, n. 10. Caen: Lettres modernes Minard.
- Mermier, F. (2010): Avant-Propos. In: F. Mermier & C. Varin (Eds.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*. Paris & Beyrouth: Actes-Sud & Ifpo.
- Montémont, V. (2008): Le pacte autobiographique et la photographie. *Le français aujourd'hui*, vol. 161, n. 2, pp. 43-50.
- Ortel, P. (2002): *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Sperti, V. (2005): *Fotografia e romanzo*. Napoli: Liguori.
- Tamraz, N. (2014): Le Roman contemporain libanais et la Guerre: Récit, Histoire, Mémoire. *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n. 5, pp. 462-469. Tiré de <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2014.976368>. (Consulté le 04/07/2025).
- Tamraz, N. (2016): *Littérature, art et monde contemporain: récits, Histoire, mémoire*. Beyrouth: Université Saint-Joseph.

Zinn, A. (2011): *Bildersturmspiele. Intermedialität im Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

PHOTOTEXTE ET IDENTITÉ MIGRANTE DANS ADY, SOLEIL NOIR DE GISÈLE PINEAU

Tania Abbisso*

Gisèle Pineau, parmi les voix les plus importantes de la littérature des Antilles françaises, explore dans ses œuvres les tensions de la diaspora afro-descendante, l'expérience migratoire et la condition féminine dans les anciennes colonies françaises, dans le sillage de la littérature francophone postcoloniale. Cet article propose d'analyser son roman *Ady, soleil noir* (2021), lauréat du Prix du Roman Historique, comme un phototexte postcolonial qui revisite la figure oubliée d'Adrienne Fidelin, danseuse et mannequin guadeloupéenne liée au mouvement surréaliste et au célèbre photographe Man Ray dans les années Trente. Le récit, narré à la première personne, suit le parcours d'Ady qui, orpheline, quitte la Guadeloupe pour Paris, où elle est confrontée à l'exil et à la marginalisation, mais accède également à un univers artistique dans lequel elle redéfinit son identité. Les treize photographies insérées dans la structure diégétique créent un parcours visuel qui accompagne le personnage principal, proposant une réflexion sur l'identité féminine et diasporique. Le roman construit ainsi une archive littéraire et photographique qui met en relation les dynamiques de la mémoire individuelle et collective. La recherche part de deux hypothèses : (1) Pineau utilise le dispositif du phototexte comme forme narrative intersémiotique pour produire une contre-narration de l'histoire coloniale ; (2) la voix d'Ady, bien que fictive, représente une stratégie d'identification qui permet à l'auteure de transposer dans la protagoniste ses propres expériences créoles et de déracinement. En comparant l'œuvre de Pineau au contexte théorique des études visuelles et des études sur le phototexte (Mitchell, Cometa, Cortellessa, Nachtergaele), l'article montre comment *Ady, soleil noir* récupère une figure marginalisée et construit un phototexte qui remet en question le regard colonial, sans toutefois en effacer les ambivalences.

Mots-clés : phototexte, Gisèle Pineau, Adrienne Fidelin, écriture migrante, Guadeloupe

Phototext and Migrant Identity in Ady, soleil noir by Gisèle Pineau

Gisèle Pineau, one of the most prominent voices in the literature of the French Antilles, explores in her works the tensions of the Afro-descendant diaspora, the migratory experience, and the condition of women in the former French colonies, in the line of postcolonial Francophone literature. This article analyzes her novel *Ady, soleil noir* (2021), awarded the Prix du Roman Historique, as a postcolonial phototext that revisits the forgotten figure of Adrienne Fidelin, a Guadeloupean dancer and model associated with Surrealism and the famous photographer Man Ray in the Thirties. Narrated in the first person, the narrative follows Ady's journey as an orphan who leaves Guadeloupe for Paris, where she faces exile and marginalisation, but also gains access to an artistic universe in which she redefines her identity. The thirteen photographs inserted into

* Università di Udine.

the narrative structure create a visual journey that accompanies the main character, offering a reflection on female and diasporic identity. In this way, the novel constructs a literary and photographic archive that connects the dynamics of individual and collective memory. The research is based on two hypotheses: (1) Pineau uses the phototext device as an intersemiotic narrative form to produce a counter-narrative of colonial history; (2) Ady's voice, although fictional, represents a strategy of identification that allows the author to transpose her own experience of creoleness and uprootedness to the protagonist. By comparing Pineau to the theoretical context of visual studies and phototext studies (Mitchell, Cometa, Cortellessa, Nachtergaele), the article shows how *Ady, soleil noir* recovers a marginalized figure and constructs a phototext that challenges the colonial gaze, without however erasing its ambivalences.

Keywords: phototext, Gisèle Pineau, Adrienne Fidelin, migrant writing, Guadeloupe

Introduction

La littérature francophone postcoloniale est traversée par une tension constante entre mémoire, identité et réécriture de l'Histoire. Gisèle Pineau, l'une des auteures les plus importantes des Antilles françaises, relève ce défi dans son roman *Ady, soleil noir* (2021), consacré à Adrienne Fidelin, danseuse et mannequin guadeloupéenne, compagne de Man Ray, liée au milieu surréaliste des années Trente. Le récit, narré à la première personne, suit le parcours d'Ady, qui quitte la Guadeloupe à l'âge de quinze ans pour s'installer à Paris. Le roman suit un double mouvement: celui de l'apparition publique d'Ady en tant qu'icône visuelle et celui, plus intérieur, de la construction d'une mémoire diasporique faite d'interruptions et d'images.

Des études récentes (Grossman 2020, 2021, Kearney & Thomas 2025) ont souligné l'importance du roman dans la redéfinition du rôle historique et artistique d'Adrienne Fidelin dans un contexte dominé par une vision eurocentrique. Si Adrienne Fidelin est longtemps restée en marge des récits historiques et artistiques, le roman de Pineau vise à la ramener au centre, grâce à une écriture hybride mêlant texte et image. Le problème critique consiste toutefois à distinguer entre le personnage historique et sa réinvention romanesque. Pineau ne reconstitue pas philologiquement la voix de Fidelin, mais la fait parler à travers une projection identitaire qui reflète l'expérience de la discrimination et la pensée créole de l'auteure. Dans son ouvrage *La Chambre claire*, Barthes affirme que «le noème de la Photographie est [...] "ça a été"» (Barthes 176). Cette assertion souligne l'idée que la photographie, en tant qu'art de la trace, capture l'instantané d'un moment révolu. Cependant, cette capture ne se fait pas de manière statique, mais comme une réminiscence vivante, une trame instable qui suscite une réinterprétation du passé. Dans l'œuvre de Pineau, l'instabilité devient le vecteur d'une stratégie narrative où chaque image réécrit le concept de temps, la subjectivité et la notion de diaspora.

D'où les questions de recherche qui guident la présente contribution: comment le phototexte de Pineau réélabore et déconstruit la représentation photographique coloniale d'Adrienne Fidelin et quel rapport s'établit entre la mémoire photographique et l'écriture littéraire. L'analyse suivra une double approche: d'une part, nous adoptons un cadre théorique intermédial et postcolonial; d'autre part, nous lisons attentivement quelques photographies particulièrement significatives, en évaluant leur fonction narrative et critique.

***Ady, soleil noir* et la dialectique entre mot et image**

Pour comprendre la structure d'*Ady, soleil noir*, il faut tout d'abord le replacer dans le cadre théorique du phototexte. Depuis *Nadja* (1928) d'André Breton, le mot et l'image ont donné naissance à des formes hybrides qui ne se réduisent pas à une simple illustration, mais génèrent des tensions et de nouvelles significations. Le phototexte est défini comme un «un artefact dans lequel les signes verbaux et visuels se mélangent pour produire une rhétorique qui dépend de la co-présence de mots et d'images» (Cometa 70. Nous traduisons). *Ady, soleil noir*, avec sa combinaison de narration textuelle et d'éléments photographiques, répond à cette définition. Par sa nature hybride, comme le suggère W.J.T. Mitchell (1994), l'image et le texte dialoguent de manière dynamique ne se réduisant pas à une simple illustration. L'intégration de la photographie dans la fiction littéraire est considérée comme un défi au canon, contaminant la «pureté verbale» avec la «technologie photographique» (Cometa 72. Nous traduisons). En réhabilitant la figure d'Adrienne Fidelin à travers un roman historique qui utilise des éléments photographiques, Pineau participe à cette dynamique d'élargissement des frontières de la littérature.

Les études de W. J. T. Mitchell (1994), Andrea Cortellessa (2011), Magali Nachtergaele (2012) et Michele Cometa (2016) ont montré que le phototexte, loin de produire une fusion harmonieuse, correspond à un espace conflictuel dans lequel chaque code conserve sa spécificité, ce qui oblige le lecteur à osciller entre le visible et le dicible. Comme dans *Nadja* et d'autres œuvres phototextuelles, les photographies ne constituent pas de véritables dispositifs narratifs: elles interrompent la linéarité du récit, produisent des décalages de sens, obligent l'écriture à réagir. Floch (1985) nous rappelle que l'image, en tant que construction culturelle, n'est jamais transparente mais participe à la création d'un discours symbolique. Pineau exploite cette opacité pour déstabiliser la mémoire officielle, faisant de la photographie un champ de redéfinition. En termes théoriques, nous pouvons parler avec Jakobson (1959) de «traduction intersémiotique»: les images sont traduites en mots, mais sans perdre leur au-

tonomie. Chaque passage d'un code à l'autre génère de nouvelles tensions, comme le souligne Louvel (2011), qui définit l'iconotexte comme un objet né de l'interaction de deux systèmes irréductibles. Dans le roman, ce processus est évident dès les premières pages: Ady regarde une photographie d'elle prise par Man Ray (8)¹ et se demande «Est-ce que c'est moi?» (9). L'image, au lieu de fixer une identité, la suspend, produisant un doute que le texte doit articuler.

Ainsi, dans *Ady, soleil noir*, les photographies ne sont pas utilisées pour confirmer une réalité déjà donnée, mais pour devenir des éléments narratifs qui obligent le lecteur à se confronter à leur ambiguïté. Pineau elle-même a déclaré vouloir restituer l'épopée d'une femme de son temps, avec ses joies et ses fractures (Baquay 2021). Cependant, le dispositif phototextuel qu'elle met en place a pour effet inévitable de susciter des questions critiques: une fois intégrées à l'intrigue, les images cessent d'être de simples documents du passé et deviennent des lieux d'interprétation. L'expérience de lecture ressemble alors à un duo: les deux voix, celle du mot et celle de l'image, ne chantent pas à l'unisson, mais se contredisent et se poursuivent, générant un sens nouveau qui ne dépend pas seulement de l'intention de l'auteure, mais de l'interaction vivante entre le texte, les images et le lecteur.

Gisèle Pineau et Adrienne Fidelin: entre histoire, fiction et déracinement

Adrienne Fidelin (1915-2004), danseuse originaire de Guadeloupe, est entrée en contact avec le groupe surréaliste à Paris, côtoyant Picasso, Man Ray, Nusch Éluard, Dora Maar. Si son image est restée gravée dans des photographies qui témoignent de sa marginalité dans le milieu artistique, sa voix et sa pensée sont absentes des archives. En 2021, Pineau décide de lui redonner une existence, transformant ce personnage historique en personnage littéraire. L'inspiration de ce roman trouve en effet son origine dans l'intérêt de Pineau pour Man Ray, en particulier dans la lecture de son *Autoportrait* (1998), où elle remarque pour la première fois la présence d'une danseuse guadeloupéenne singulière. C'est à partir de là que naît le désir de l'écrivaine d'enquêter sur l'identité et l'histoire de ce personnage splendide et extraordinaire: «Je suis une Guadeloupéenne, je suis écrivain. C'est moi qui dois écrire l'histoire d'Ady Fidelin» (Pineau dans Baquay 2021, italiques d'origine). C'est ainsi que commence, comme l'affirme l'auteure, un travail de recherche laborieux et approfondi pour reconstituer l'arbre généalogique d'Adrienne Fidelin, grâce également à la contribution de la famille d'André, son mari.

1 Cette photo peut être consultée sur le site web du Centre Pompidou, à l'adresse suivante: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c6rbEa4> (consulté le 22/09/2025).

Le nœud central du roman de Gisèle Pineau est la transformation d'Adrienne Fidelin, figure historique peu documentée, en *Ady*, personnage littéraire doté d'une voix et d'une mémoire. Cette distinction est essentielle: la première reste largement invisible dans les sources, se limitant à des photographies et à de brèves mentions dans le milieu surréaliste; la seconde est une invention narrative qui permet à l'auteure de combler un vide et de parler, à travers *Ady*, de son propre vécu.

Ce choix repose sur un thème fondamental pour Pineau: le déracinement. L'écrivaine le relie avant tout à son histoire familiale. Née à Paris d'un père guadeloupéen enrôlé dans les Forces françaises libres, puis engagé dans les guerres coloniales, elle a grandi dans une banlieue marquée par le racisme, accompagnée uniquement par sa grand-mère qui considérait la France comme le lieu d'un exil douloureux. L'auteure se retrouve donc doublement exilée: en tant que femme noire rejetée par la société française et en tant que descendante d'une communauté arrachée à ses racines.

En ce sens, la rencontre avec *Ady Fidelin* n'est pas fortuite. C'est d'abord à travers les mémoires de Man Ray qu'elle découvre *Ady*, qui devient pour Pineau une sorte de double, une figure à laquelle elle peut s'identifier. Si leurs vies sont séparées par le temps, elles sont unies par leur condition d'exilées: *Ady*, survivante du cyclone de 1928, a été contrainte de quitter la Guadeloupe en tant qu'orpheline, et arrivée à Paris, elle a dû se réinventer et survivre; Pineau a grandi dans un contexte de marginalité et a ressenti le même besoin de se réinventer et de redéfinir son appartenance.

Ce n'est pas un hasard si Pineau reconnaît en *Ady* une expression de la culture créole, faite de résilience, d'ironie et de capacité de résister avec dignité à l'adversité. En observant longuement les visages de Fidelin sur les photographies, son regard, son sourire, l'écrivaine en imagine le vécu et y projette ses propres questions sur l'identité, la marginalisation et la force de se réengendrer. Dans ce processus, *Ady* devient le porte-parole d'une condition plus large: celle de la diaspora noire dans les métropoles européennes.

En nous référant aux études de Roberta Coglitore (2016), bien qu'*Ady, soleil noir* ne soit pas une autobiographie de l'auteure, la photographie de couverture² et le rôle des images dans le roman peuvent être interprétés à travers le prisme de la «vérité du moi» que les photo-autobiographies essaient d'exprimer. Dans ce cas, Pineau utilise l'image pour construire et légitimer une vérité artistique sur Adrienne Fidelin, lui conférant visibilité et pouvoir d'action. Les photographies peuvent être rapprochées de la catégorie du «sujet impersonnel» ou «pas encore

2 Cette photo peut être consultée sur le site web du Centre Pompidou, à l'adresse suivante: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crjkMq> (Consulté le 22/09/2025).

sujet» (Coglitore 64. Nous traduisons) dans la mesure où Adrienne Fidelin, bien qu'elle soit une figure historique, a longtemps été marginalisée. Elles contribuent à «témoigner et documenter le passage du statut de non-personne à celui de personne de plein droit» (65. Nous traduisons), en lui restituant un corps et une visibilité que l'histoire avait occultés.

Corps, image et mémoire : la subjectivité d'Ady en photographie

Ady, soleil noir s'articule en sept chapitres ponctués de treize photographies en noir et blanc qui deviennent de véritables nœuds narratifs, dont l'objectif est de mettre en lumière des personnages et des moments trop rapidement effacés de l'histoire officielle. Le soin apporté à la mention des crédits photographiques souligne notamment la conscience de l'auteure quant à l'origine et à l'autorité des images (Cometa 2016). Ils guident la lecture, contextualisent les images et renforcent la véracité ou le caractère historique du récit, même lorsque celui-ci est fictif. Dans le cas d'Ady, ils rappellent non seulement son existence, mais évoquent également l'art de Man Ray, qui a marqué la photographie du XX^e siècle. Au cœur de l'œuvre de Pineau se trouve donc l'idée de rencontre: rencontre entre Ady et Man Ray, mais aussi rencontre entre le mot et l'image. La rencontre devient un symbole de renaissance tant pour Ady, qui s'installe à Paris après le cyclone qui a détruit sa maison et sa famille, que pour Man Ray, qui vient de vivre un échec douloureux avec Lee Miller.

Grâce à Man Ray, Ady entre dans l'univers surréaliste. Le vocabulaire récurrent de la joie, «joie, jouer, jouir» (151), traduit l'esprit surréaliste dans un environnement où Ady vit des moments de liberté sexuelle, intellectuelle et existentielle. Il n'est pas anodin que la plupart des photographies du roman aient été prises durant les années qu'elle a passées avec Man Ray et le groupe surréaliste à Saint-Raphaël, Cannes, Antibes et surtout à Mougins. Les photographies la représentent comme une amie, une compagne de voyage, une femme qui rit, qui danse, qui s'amuse, en d'autres termes, comme une présence vivante, au-delà de tout stéréotype. Le cercle d'amis du Surréalisme: Duchamp, Éluard et Nusch, Picasso et Dora Maar, Lee Miller et Roland Penrose, devient pour Ady une famille heureuse dans laquelle elle fait l'expérience pour la première fois de l'acceptation sociale et de la fin des discriminations: «Pour la première fois de ma vie, j'ai le sentiment d'échapper aux freins et jugements de la société bienpensante... J'ai la liberté d'être moi et non un personnage, une poupée noire, une marionnette» (197). Avec Nusch Éluard, Lee Miller et Leonora Carrington, elle noue des liens d'amitié et toutes les quatre deviennent les muses des artistes du groupe, comme le témoigne la célèbre photographie *Quatre femmes*

endormies (222)³ de Roland Penrose. En ce sens, dans le roman, la phrase «Je suis sa muse et nous nous amusons.» (9) ne réduit pas *Ady* à une figure infantile, mais recrée l'atmosphère que transmettent les photographies: la légèreté, la vitalité et la joie de l'instant présent. L'infantilisation n'est pas ici une négation de la complexité, mais un moyen de restituer cette énergie vitale qu'*Ady* a choisie comme réponse au déracinement et à la douleur. La scène dans laquelle elle décrit les séances photo avec Man Ray comme des expériences suspendues en est également la preuve: «Man et moi, nous sommes seuls au monde avec, pour unique bagage, un appareil photo qui nous indique la route [...] une bulle de verre ou de savon portée par le vent d'un rêve» (132). Dans cette perspective, la photographie surréaliste transcende le simple document pour devenir une expérience extatique, un acte poétique qui capture la possibilité d'un ailleurs.

De plus, la photographie constitue une activation sensorielle et affective, chargée de la tension inhérente à l'interaction entre la forme et le sens. Dans ses réflexions sur la perception iconique, Floch rappelle qu'aucune image visuelle ne peut être réduite complètement au langage, car elle résiste à toute traduction univoque en conservant une opacité qui stimule la perception (Floch 14). Ce mécanisme est au cœur de la fonction des photographies des pages 119 et 293, deux des images les plus intimes du roman. La première (119)⁴, qui se déroule à Mougins, met en scène *Ady* en compagnie de Penrose et Nusch Éluard. Cette scène, qui peut paraître anodine, évoque pour la protagoniste un sentiment de famille élective et de liberté: «La plage de la Garoupe, le soleil du midi [...] J'entendais de nouveau le rire d'oisillon de ma petite Nusch [...] J'avais plus de soixante ans. Mais j'étais remontée dans mes vingt ans d'un coup» (119-120). La deuxième photo (293)⁵, représente *Ady* et Man Ray à Mougins, en 1937. C'est la dernière photographie du roman, placée juste en clôture du récit: «Je veux croire que le Paname de l'entre-deux-guerres est resté intact dans son esprit [...] Paris, les amours, l'art, la liberté, les amis, la peinture et la poésie... Beau temps» (292). Ici, la photographie devient un temps poétique, la synthèse d'une saison vécue et perdue. Pineau élabore ainsi un système narratif dans lequel les images

3 Cette photo est disponible sur le site web des archives *Lee Miller*, à l'adresse suivante: https://images.leemiller.co.uk/media/NQHYPWCcMPX999NWLAtvhg..a?ts=wExjpgYtb-06vP0qTdjtBmsl1bxUTc5lc8V8Cw_9SD4.a (Consulté le 22/09/2025).

4 Cette photo est disponible sur le site web des archives *Lee Miller*, à l'adresse suivante: https://images.leemiller.co.uk/media/eLX2lT8rVArS8GMauPMOOA..a?ts=1xbBnIa1cYay-GjPLCFa70RhvNd_FrZg_0m5EEp-5QgE.a (Consulté le 22/09/2025).

5 Cette photo est disponible sur le site web des archives *Lee Miller*, à l'adresse suivante: <https://images.leemiller.co.uk/media/qVmtgiPLtS63YuVYYZJv5Q..a?ts=HGlaNo3OslDK-QDNB6m2gijgEPsAyrj5OdBK2-ePCDg.a> (Consulté le 22/09/2025).

ne sont pas des morceaux d'histoire, mais des vecteurs d'amour, des absences retournées, des traces à préserver.

Par conséquent, Ady ne se présente pas comme une victime passive du regard masculin ou colonial; elle est consciente de mettre son corps au service de l'art. En effet, poser pour Man Ray et des membres du mouvement surréaliste devient pour elle un acte d'autonomie, un moyen de transformer son image en un outil d'affirmation personnelle: «C'est au nom de l'art que je me suis dévêtue sous son regard tranquille [...] Je suis un sujet sous l'œil d'un artiste. Il m'a choisie et je ne veux surtout pas le décevoir» (131). Cette décision la met en décalage par rapport aux idéaux de la communauté guadeloupéenne, qui voyait dans la respectabilité et la discrétion les piliers de la survie identitaire. Le roman souligne cette prise de conscience à travers le ton ironique et vital de la voix narrative: Ady ne se perçoit pas comme une muse passive, mais comme une complice du jeu surréaliste, capable d'en tirer plaisir et pouvoir symbolique. Ainsi, la photographie peut être considérée comme un acte d'appropriation, mais également comme un contrat implicite par lequel Ady manifeste sa liberté tout en restant dans les ambivalences d'un système marqué par les hiérarchies de genre et de race.

À côté de ces images pleines de vie, le roman met aussi en avant les fractures de la mémoire. Si les photos des années 1930 montrent une Ady entourée d'artistes, aimée et célébrée, les dernières pages marquent au contraire un vide: la guerre a effacé la visibilité, il ne reste aucune photographie documentant cette période, à l'exception d'un portrait d'identité (285)⁶ que Pineau place comme un signe de perte et de survie. L'absence d'images n'est pas fortuite, il s'agit d'un dispositif narratif qui souligne la fragilité de la mémoire et la précarité de l'existence d'Ady, marquée d'abord par le cyclone de 1928, puis par la catastrophe de la guerre. Pineau invite ainsi à considérer Ady non pas comme une icône figée, mais plutôt comme une figure située au carrefour de l'histoire et du désir de liberté.

Conclusion

Bien qu'*Ady, soleil noir* utilise des images historiques non retouchées numériquement par l'auteure, l'acte de réécrire l'histoire de Fidelin et de recontextualiser les photographies de Man Ray et des surréalistes dans un récit fictif, confère à Ady une subjectivité complexe. Ce processus peut être lu comme une forme d'appropriation et de réinterprétation en résonance aux enjeux du phototexte

6 Ady, photo d'identité jointe à une lettre du 14 avril 1945, adressée à Man Ray. ©DR.

liés à la réactivation des traces historiques. À travers la figure d'Adrienne Fidelin, transformée en *Ady*, personnage littéraire doté d'une voix et d'une capacité d'action, Pineau accomplit un geste de rédemption symbolique et politique, redonnant de la visibilité à une femme noire, artiste et muse, restée en marge de l'histoire officielle. Il convient de noter que la conclusion du roman ne clôt pas le récit, mais l'ouvre à une réflexion d'envergure sur la fragilité de la mémoire et la possibilité de réinventer le passé à travers le prisme de la narration. Les photographies permettent de construire une généalogie alternative, dans laquelle la protagoniste devient un sujet actif, capable de choisir et de se raconter. Dans cette perspective, une lecture comparative avec la figure de Joséphine Baker s'impose, une autre femme noire qui, à la même époque, a su s'imposer sur la scène artistique parisienne et a transformé son image en un moyen d'émancipation. Dans son œuvre Pineau utilise le phototexte comme archive et espace critique, à travers une collection d'images affectives et politiques qui ont la capacité d'intervenir dans l'actualité et de modifier nos façons de penser la mémoire, l'identité et la littérature. Le lecteur est invité à naviguer entre différents codes, à interroger les ambiguïtés de l'identité et de la représentation, et à reconnaître en *Ady* non pas une victime, mais une figure qui choisit la joie comme réponse à la douleur, la légèreté comme forme de survie, et la beauté comme acte de liberté.

Œuvres citées

- Baquery, C. (2021, janvier): Gisèle Pineau redonne vie à *Ady Fidelin*, la muse de Man Ray. *Outre-mer la première*. Tiré de <https://la1ere.franceinfo.fr/gisele-pineau-redonne-vie-a-ady-fidelin-la-muse-de-man-ray-907990.html> (Consulté le 02/09/2025).
- Barthes, R. (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard & Le Seuil.
- Breton, A. (1928): *Nadja*. Paris: Gallimard, Collection Blanche.
- Coglitore, R. (2016): Le verità dell'io nei fototesti autobiografici. In M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 49-68). Macerata : Quodlibet.
- Cometa, M. (2016): Forme e retoriche del fototesto letterario. In M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 69-92). Macerata: Quodlibet.
- Cortellessa, A. (2011): Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia. In Marini Clarelli M. V. & Fusco M. A. (Eds.), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000* (pp. 34-59). Milano: Electa.
- Floch, J. M. (1985): *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une Sémiotique Plastique*. Paris & Amsterdam: Hadès & Benjamins.
- Grossman, Wendy A. (2020): Unmasking Adrienne Fidelin: Picasso, Man Ray, and the (In) Visibility of Racial Difference. *Modernism/Modernity* , vol. 5, n. 1. Tiré de <https://doi.org/10.26597/mod.0142>.
- Grossman, Wendy A. (2021): Entre l'appareil et la toile: Man Ray, Pablo Picasso, et la représentation d'Adrienne Fidelin. Gomez, E. (Trad.), *Photographica*, n. 2, pp. 11-33.
- Jakobson, R. (1959): On Linguistic Aspects of Translation. In R. A. Brower (Ed.), *On Translation*, (pp. 232-239). Cambridge MA & London, England: Harvard University.
- Kearney, B. & Thomas, B. (2025): History and Herstory: Photography in Gisèle Pineau's *Ady*,

- soleil noir*. In C. Barbour & K. Kardak (Eds.), *Women's Historical Fiction Across the Globe* (pp. 103-125). Cham: Palgrave Macmillan Writing.
- Louvel, L. (2011): *Poetics of the Icontotext*. L. Petit (Trad.). Surrey, England & Burlington, USA: Ashgate.
- Mitchell, W. J. Thomas, (1994): *Picture Theory*. Chicago & London: University of Chicago.
- Nachtergaeel, M. (2012): *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*. Amsterdam & New York: Faux Titre & Rodopi.
- Pineau, G. (2021): *Ady, soleil noir*. Paris: Philippe Rey.
- Ray, M. (1998): *Autoportrait*. A. Guérin (Trad.). Paris: Actes Sud.

HISPANOPHONE LITERATURES

RESPLANDORES ENTRE LÍNEAS. FOTOGRAFÍA Y ESCRITURA MIGRANTE

Silvana Serafin*

Este artículo recorre la evolución de la relación palabra / imagen, que se hizo tangible con la aparición de los fototextos, aunque se remonte a los iconotextos de la Baja Edad Media hasta llegar a las ilustraciones modernas, caricaturas satíricas y cómics de los siglos XIX y XX. Se trata de un género híbrido cuya característica es la naturaleza dual de la luz -el momento suspendido en el tiempo de pura contingencia en el que se toma la fotografía- y la escritura, investigado por estudiosos de las artes visuales y la literatura. Los aspectos recurrentes, destacados por estudios ya clásicos -como los de Wright Morris, que acuñó el término en 1972, retomados por Hollander, Trachtenberg, Shawcross y, más recientemente, por Michele Cometa, sin olvidar nombres como Barthes, Montandon, por citar algunos ejemplos- a la definición del género, que aún está en proceso. A la luz de la importancia especial que jugaron los elementos visuales en la escritura de los inmigrantes, este artículo intenta identificar algunas de las categorías teóricas comunes tanto a los fototextos como a las obras literarias de los inmigrantes, donde el elemento autobiográfico se potencia a través del uso de fotografías, postales o recortes de recetas. De hecho, en las narraciones de los inmigrantes, siempre condicionadas por la memoria del pasado y la necesidad de dar testimonio de vicisitudes trágicas, personales y colectivas, la estrecha correlación entre imagen y texto surge de manera más destacada y perfectamente sincronizada con los rasgos de los fototextos. En virtud de su experiencia en el sector, el estudio entra en el vacío entre fotografía y narración, que la imaginación del lector llena. De este modo, proporcionan interesantes conocimientos.

Palabras clave: imagen, fotografía, escritura, fototexto, literatura migrante

Flashes Between the Lines. Photography and Migrant Writing

This article traces the evolution of the word / image relationship, which has become tangible with the appearance of photo-texts. Despite illustrious, albeit discontinuous, antecedents which date back to the iconotexts of the Late Middle Ages and include modern illustrations, satirical cartoons and nineteenth- and twentieth-century comics, photo-texts have attracted the attention of readers especially since the 1980s, when criticism began to lay the basis for considering it a genre in its own right. Since William Morris coined the term in 1972, visual arts and literature experts, such as Hollander, Trachtenberg, Shawcross, Barthes, Montandon and, more recently, Michele Cometa, have indeed analyzed the rhetorical forms used in this ambiguously hybrid art form which is dually distinguished by writing and light - that suspended instant of pure contingency

* Università di Udine.

captured by the photograph. Their pioneer investigations have singled out the recurring features of this art form and contributed to the definition of the genre, which is still in progress. In light of the special importance that visual elements play in migrant writing, this article attempts to identify some of the theoretical categories common to both phototexts and migrant literary works, where the autobiographical element is strengthened through the use of photographs, postcards or cut-out recipes. It is indeed in the narrations of migrants, which are always conditioned by the memory of the past and the need to bear witness to personal and collective tragic vicissitudes, that the close correlation between image and text emerges most prominently and perfectly in sync with the features of photo-texts. By virtue of their expertise in the field, the present study enters the void between photography and narration which is filled by the reader's imagination. It provides interesting insights.

Keywords: Image, Photography, Writing, Phototexts, Migrant Literature

Para empezar...

En la sociedad contemporánea, más condicionada que nunca por los aspectos visuales, las efigies tienen un papel decisivo. Imposible encerrarlo en una sola definición porque «los caminos de la imagen» - comenta Zamora Águila - pueden ser divergentes, repetitivos, laberínticos o rizomáticos, zigzagueantes o espiralados» (88); en efecto, pueden tener carácter mimético al reproducir una copia de un objeto real, o indicar la modalidad en que se presenta la realidad o ser una forma de la sabiduría. El hecho es que la ambigüedad es su signo distintivo por la amplitud de su ámbito de relevancia y porque se superponen en nuestro conocimiento: este último llega a «essere pensato come un oggetto fuori di noi che dà appunto una certa "immagine" di sé» (Caprettini 93). Por tanto, resulta difícil distinguir sus contornos cada vez más difuminados y evanescentes.

Si las representaciones -pinturas, dibujos, fotografías e ilustraciones- constituyen los distintos sectores de la historia del arte, capturan también la escritura que lo explica con metáforas, onomatopeyas, metonimias, éfrasis. Su propio significado, que depende del objeto y de la cultura, tiene múltiples interpretaciones, cuyo punto de partida es el consenso social, estrechamente conectado con codificaciones expresivas (Lausberg 231). Incluso la memoria encaja en el contexto retórico de la imagen, tanto si se la considera como un repertorio, o como una técnica de aprendizaje atribuible a estructuras materiales y discursivas, o bien como una práctica de persuasión retórica.

De ahí el creciente interés por los estudios visuales, que comenzó en 1990, año de la publicación del conocido volumen *Iconotextes* de Alain Montandon -que se convirtió en una referencia imprescindible para los estudiosos del sector- y se intensificó a lo largo de las dos últimas décadas del Siglo XX, gracias a los múltiples debates, intensos y animados. Interpretados de diversas formas, estos estudios siguieron una doble vía por lo que respecta a los elementos cul-

turales de la visión; es decir, parafraseando a W. J. T. Mitchell (2008), sentaron las bases para la constitución cultural de la visión o para la construcción visual de la cultura.

La literatura -europea y americana, objeto de los análisis desarrollados en el presente número de la revista- desde luego no pudo permanecer al margen, y participó en las discusiones, aunque con cierta discreción, mostrando una relativa implicación por la desconfianza de los tradicionalistas literarios hacia todas formas de hibridación de la escritura. Claro está que la imagen y el dibujo apoyaron siempre la narración, integrándola muchas veces por no encontrar las palabras adecuadas para expresar un concepto, o presentar objetos desconocidos.

Desde los bestiarios, pasando por las crónicas del descubrimiento y la conquista, hasta los relatos de viajes, la correspondencia palabra / imagen se configura como una estructura basada en la integración mutua: el sema contribuye a componer la imagen, mientras que esta última -considerada sobre todo en su aspecto de copia, reproducción de la realidad o, parafraseando a Jean Baudrillard, “simulacro” que reemplaza la existencia verdadera- ofrece puntos de apoyo a la dislocación de los elementos verbales.

Una escritura “visual” en la que los elementos alfabéticos y figurativos se yuxtaponen en un ingenioso juego basado en la relación / intercambio entre letra escrita y figuración, sin destruir el significado verbal de los signos gráficos que acaban constituyendo el aspecto predominante del discurso. La amplitud de los registros utilizados -folclore, mitología, historia sagrada, caricatura, cómic...- que tienen una precisa función social, determinó su continuo y creciente éxito. Baste con echar un vistazo a la red, pasando por las vanguardias -donde formas de expresión sofisticadas conviven con ilustraciones de la prensa popular- para darse cuenta de ello.

Por otro lado, el significado y la función de la “escritura”, en tanto transmisión de valores ideológicos, son una constante en la historia evolutiva de una civilización que subraya su presencia en la superficie geográfica de una ciudad -plazas, calles, murallas, monumentos, todos lugares naturales para escritos de diversos tipos- y en el espacio más cerrado y “privado” de un texto, es decir un instrumento complejo y polivalente. El motivo se entiende, puesto que la imagen es siempre algo articulado y delicado, un sutil mecanismo de relación entre los diversos aspectos de la cultura del autor y la de su propia época, entre elementos formales e intenciones intelectuales. Normalmente construida sobre la obra, la producción gráfica en un sentido amplio apunta, sin embargo, a una conversación directa con el lector.

Con el descubrimiento y la posterior consolidación de la fotografía, la inserción de imágenes dentro de un volumen -tras un rechazo inicial por parte de escritores que desconfiaban de la reproducción mecánica de la realidad- llegó a

la progresiva asunción de la función misma de texto, conformándose cada vez más como iconotexto fotográfico, o “fototexto”, que se caracteriza por la naturaleza dual de la luz -el instante suspendido en el tiempo de pura contingencia en el que se toma la fotografía- y de la escritura. Este es exactamente el significado que Louis-Jacques-Mandé Daguerre (Corneilles-en-Parisis, 18 de noviembre de 1787 – Bry-sur-Marne, 10 de julio de 1851), artista, químico y físico francés, atribuyó al proceso fotográfico para el desarrollo de imágenes –aún no reproducibles– que llamó daguerrotipía y patentó en 1839.

Fototesto: significado

Wright Morris acuñó el término – retomado por Hollander, Trachtenberg, Shwacross, Cometa – en 1972, año en el que reimprimió *The Inhabitants* (1946): en el prefacio, subrayó la no complementariedad entre fotografía y escritura por tener cada una de las dos formas de expresión su propia aspiración y necesidad. Con el tiempo, se produjeron cambios a la terminología; por ejemplo Jefferson Hunter lo definió *photo text* en 1987, Marsha Briant lo modificó en *Photo-Textualities* (1996) donde el guion, que genera un vacío, asigna al término una diferencia sustancial. Mitchell (1994) también se centró en la separación de ambas palabras para articular gráficamente la resistencia entre lo visual y lo verbal en perfecta armonía con lo que afirma Perskowa (20). Hernández Trejo (2016), por su parte, eligió *FotoTextualidades*, eliminando así el guion, porque consideraba que la oposición entre ambos términos «a pesar de estar presente, no genera una disrupción total sino una composición de significados en el que ambas partes distensan sus bordes de acción» (12-13). Sin embargo, nuevos significados se condensaron a partir del choque o diálogo de estos diferentes códigos que cuestionaron las normas mismas de la literatura y la figuración. Esta teoría la retomaron los estudios de: Michael Nehrlich, Peter Wagner, Thomas, von Steinaecker, Gottfried Willelms, y en tiempos más recientes, Michele Cometa, el principal estudioso italiano del sector, por citar algunos ejemplos.

La consideración del fototexto como una subcategoría del iconotexto, es decir, un «artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini» (Wagner 16), estuvo destinada a desaparecer después de la publicación de *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, escrito por Rosalind Krauss en 1990. Aquí, la fotografía, entendida como “escritura de la luz”, contiene un significado que va más allá del de representación de la realidad y al mismo tiempo de copia, simulacro. De hecho, en el sitio web *Estética de la fotografía* leemos que se trata de «un altro tipo di segno risultante da una scrittura diretta della luce, da un’impressione,

da una traccia o da un archivio: è quello che Rosalind Krauss chiama un indice» (s.p.). Según Peirce, el índice es el signo que se basa en la “correspondencia de hechos”; para Jakobson es «il rimando dal significante al significato in virtù di una contiguità effettiva» (44-45), aplicable a la imagen que, al conservar «sulla base di una similarità “effettiva” ma anche “assegnata”, talune proprietà dell’oggetto diventa essa *modello*» (Caprettini 102). «Siamo pure ben consapevoli del fatto -commenta Andrea Cortellessa- che, lungi dall’essere una riproduzione meccanica della realtà, la fotografia ha con essa un rapporto parzialissimo, estremamente soggettivo e anzi spesso (come ci hanno insegnato Calvino, Cortázar e Antonioni), persino nevroticamente solipsistico» (s.p.).

Más allá de la evidente diferencia entre escritura e imagen, basada en las distintas fenomenologías del mensaje lingüístico / visual, que se desarrolla respectivamente en el tiempo y el espacio, existen puntos de contacto, correspondencias presentes desde la concepción y construcción del objeto artístico, es decir «fin dal momento in cui temi e forme cercano corrispondenze nella mente dell’artista, organizzandosi in uno spazio, in un orizzonte nel quale sono “messe in rilievo”, emergendo talora da uno scontro» (Caprettini 108).

Y es precisamente sobre el concepto de “choque” que William J. T. Mitchell basó sus consideraciones relativas a los fototextos, definiéndolos como historias de conflictos más que de encuentros. No es casualidad, por tanto, si presentan grandes tragedias históricas, elecciones políticas perversas, persecuciones raciales cuya gravedad conmocionó el Siglo Breve, todo ello acompañado con fotografías que “tomaban posición” (Didi-Huberman) tanto en el sentido ideológico como en la arquitectura de la página, considerada más bien un lugar de lucha. Ejemplos especialmente eficaces son: *Abicì della guerra* (1955) de Bertolt Brecht, *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo* (1933) de Ernst Jünger, *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano* (1923) del pacifista anárquico Ernst Friedrich, del que trató Susan Sontag (2003) en la obra *Davanti al dolore degli altri* (2003). En esencia, como escribió Valeria Cammarata, «Nel montaggio della parola letteraria e dell’immagine fotografica si mette in scena il dubbio novecentesco della rappresentazione letteraria o figurativa che sia» (9).

Con el tiempo, fueron fugaces las apariciones de iconotextos -cuyos orígenes se remontan a la Baja Edad Media con las danzas macabras, arquetipo literario de un tema iconográfico- hasta llegar a las ilustraciones modernas, viñetas satíricas y cómics del siglo XIX-XX. Será sobre todo en el siglo XX, a partir de los años 1980, cuando la atención del lector hacia la hibridación de texto y efigie se encenderá con una curiosidad creciente. De ahí la creación de fototextos cada vez más definidos por el juego de refracción entre imagen y palabra. Se consideran precursoras del género obras como: *Nadja* (1928) de André Breton, *Le Tre*

Ghinee (1933) de Virginia Woolf, *Abicì della guerra* (1955) de Bertold Brecht, por citar algunos ejemplos. Con *Romanzo di figure* (1986) de Lalla Romano, y *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (1994) de Georges Perec y del director de cine Robert Bober, asistimos a una sucesión de textos caracterizados por la misma retórica que la crítica captó en su complejidad, sentando las bases para la definición del “género”.

Imagen y escritura migrante

En la literatura migrante prevalece el aspecto autobiográfico del fototexto, que permite reconstruir tiempos y espacios perdidos, claramente revividos en la memoria, aunque fijados en un momento muy preciso y estático que, sin embargo, se presta a una dialéctica de planes temporales. Por un lado está el pasado, el famoso “fue” de Roland Barthes (1980), y por otro el presente transformado, donde es evidente la situación conflictiva que se creó en el proceso evolutivo del tiempo, inherente a la procesualidad de la fotografía (Dubois s.p.). Para utilizar las dos definiciones de Barthes, pasamos del *studium*, es decir, de la observación atenta de la imagen, al *punctum*, o el elemento que golpea el ojo a la velocidad del rayo, activando la memoria. Basta con contemplar el detalle de un vestido, un objeto de uso común, una mirada, una casa sin adobes para definir una verdad personal, hecha de crisis, impulsos, renunciaciones y conquistas. La visión desencadena emociones que resaltan la dinámica entre la escritura y la vida subjetiva y, en consecuencia, entre la escritura y la comunidad de origen, vislumbrando las necesidades prácticas que activan la narrativa.

Al presentar una visión compleja de lo conceptualizado, la memoria transmite muy eficazmente los conocimientos adquiridos -y ampliados con el tiempo- en forma de imagen del mundo personal y familiar: las experiencias individuales vuelven al lugar original de la familia, convirtiéndolas en el símbolo de la continuidad existencial. De esta manera, la escritura ejerce una fuerza ordenadora, insertando eventos individuales en el sistema normativo de un ritual. En este punto, la temporalidad del texto connota también el espacio de la fotografía y, en su carácter estático, llega a ser expresión de la movilidad del emigrante, de su pertenencia a territorios diferentes, bien caracterizados desde el punto de vista lingüístico y cultural.

En las diferentes tipologías de fototextos autobiográficos -autorretrato, autobiografía ilustrada, fotoensayo, álbum familiar, fotorreportaje (Coglitore)- surge la búsqueda de la persuasión, común denominador de toda estrategia retórica. Las fotografías, insertadas en los textos, tienen la clara función de intensificar la verdad de lo escrito. Incluso una sola fotografía, situada en la portada, en el interior o al final del volumen, puede contener un significado especial, sobre

todo si se refiere a la infancia, a un pasado remoto que acaba adquiriendo connotaciones míticas. Para acrecer el recuerdo se añade el epígrafe que especifica fechas, lugares, temas, detalles, artefactos: tiene la tarea de unir la imagen con el texto, dando “visibilidad” al cuento.

Además de la función informativa, surge la intención de la reconstrucción histórica del fenómeno migratorio que marcó el destino de muchas mujeres y muchos hombres. Representación y corporalidad distinguen, entonces, la relación entre migrantes y fotografía; no es casualidad si condensa y sintetiza «lenguajes afectivos, procesos de memoria y ciclos de la historia emocional del migrante, llegando a configurar una representación escueta, alegórica y dolorosa de las trayectorias ineludibles y especulares de la ausencia» (Ferrari 126).

Fotografías y grafías expresan, por tanto, la necesidad de reelaborar el pasado traumático de toda una comunidad y tienden a curar las heridas del alma causadas por la distancia y las dificultades. La combinación entre elementos visuales y verbales transmite al lector -convertido en espectador- sentimientos de empatía y participación. Los mismos que experimenta el escritor al ordenar las fotografías según estímulos individuales, de los que surge un significado, indispensable para activar la escritura. Así, la relación entre los dos sistemas de expresión está exactamente en el archivo que hay que descifrar.

La retórica verbal / visual y la poética fototextual son campos de investigación bastante estimulantes, precisamente por la reconstrucción memorial, la reflexión sobre el sujeto y la autobiografía, la relación entre imagen y verbo, entre representación e ilusión. En cuanto a las poéticas del desplazamiento, los fototextos de la literatura migrante son especialmente sensibles al delinear la transformación del significado, que surge de un sistema de equivalencias entre los niveles verbal y visual. De esta manera el discurso poético se convierte en narración fotográfica y viceversa, como ocurre, por ejemplo, en *Prosa del Observatorio* (1972) de Julio Cortázar. La obra, un conjunto de textos -fechados en París y Saigón en 1971- y fotografías sacadas por el escritor en 1968 en el Observatorio de Jaipur -construido por el sultán Jai Singh en la India del siglo XVIII-, es una fusión perfecta de imágenes, historias, reflexiones, descubrimientos y expresividad. Esto conduce a la libertad de la representación, a ese punto tan trascendental que sobrepasa los límites de toda forma expresiva.

Conclusiones

Más allá del significado obvio de un conjunto de palabras e imágenes, el fototexto resulta ser un producto híbrido, derivado del entrelazamiento de elementos

semióticos, artísticos y discursivos que ofrecen interesantes caminos de investigación. Por un lado, la literatura con un universo estético propio y, por otro lado, la fotografía que adquiere un carácter cada vez más artístico y cuyo lenguaje no le tiene nada que envidiar al literario. De hecho, hay numerosos teóricos –en primer lugar Roland Barthes (1961) y Susan Sontag (2005)– que coinciden en asignarles igual dignidad a las dos formas artísticas.

En las narrativas de la migración, las fotografías hacen palpables descripciones de objetos cotidianos que documentan la historia de existencias mínimas, generalmente pertenecientes a miembros de una misma familia, a menudo al límite de la pobreza, al menos cuando se refieren al primer gran éxodo relacionado con los últimos años del siglo XIX. La situación cambia en las novelas de última generación, escritas principalmente por autoras, nacidas y criadas en la tierra que acogió a abuelos y padres. Así, los objetos antiguos y nuevos se “visten” de lujo y brillan con opulencia. Hablan al corazón, evocan afectos y paisajes salpicados de luz intensa o de agua azul, vividos esporádicamente por la escritora, salvo en visitas limitadas a los lugares narrados¹ o presentes en cuadros y postales. En cualquier caso, el *genio loci* y el poder del lugar alimentan el deseo de *nostos*, de volver a casa aunque sea la de los abuelos, una casa desconocida.

Los anexos visuales, cuya esencia física define el espacio, están llenos de connotaciones universales, revelando pasiones y aspiraciones íntimas, en una especie de *continuum* narrativo donde la corriente de la memoria fluye ininterrumpidamente. Rara vez, se colocan siguiendo referencias retóricas precisas o con la intención de borrar los límites entre las formas artísticas. Más bien, toman el aspecto de «evidencia material de ficción escrita» (Hernández Trejo 170), y responden a la necesidad de “recordar” historias familiares, lugares lejanos que tienen un sabor mítico, para dar testimonio de un período concreto, sumamente conflictivo.

Además del factor histórico-tecnológico directo, este tipo de presentación encaja perfectamente en las características de los fototextos, porque la correlación entre imagen y escritura ayuda a resaltar la estrecha colaboración entre ambos elementos en la construcción narrativa. La gama de descripciones es amplia, aunque tienen la misma intención: presentar una serie de datos sobre los individuos y construir la identidad del grupo como un organismo superindividual con historias, virtudes y mitos comunes. El cuerpo, por tanto, es objeto de observación y registro a partir de los retratos familiares: después de haber indicado las características físicas de uno o más miembros, se proporcionan las

1 Para profundizar cf. Serafin.

peculiaridades de la sociedad a la que pertenecen, dando forma a una especie de archivo, personal y colectivo, donde los acontecimientos históricos se transforman en una componente fundamental de la escritura íntima. La narración se desarrolla alrededor de la dicotomía encuentro / choque, más aún si se insertan elementos visuales que cargan el espacio de la escritura con una especial tensión emocional: el dolor, la alegría y la curiosidad estimulan la voluntad de relatar.

En general, estas obras ofrecen valiosas sugerencias para determinar el “género” del fototexto, que aún está en proceso, por la complejidad de los elementos que entran en el juego de la lectura y la interpretación. En los últimos años se dieron muchos pasos, aunque persisten zonas grises por la cantidad de combinaciones entre texto e imagen -inserción de fotografías, recetas manuscritas de platos familiares tradicionales, postales, recortes de periódicos...- que dificultan la meta. Esto se debe al hecho de que el fototexto revela siempre «lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, e persino all'interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito» (Cometa 2016a: 73). Solo la imaginación del lector consigue dar forma, o más bien formas, al inevitable vacío. Como es fácil imaginar, este es precisamente el límite que dificulta la clasificación del género porque los caminos de la imaginación son infinitos e impredecibles como los de toda creación, casi imposibles de articular dentro de parámetros limitados.

Obras citadas

- Barthes, R. (1980): *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, 1980. R. Guidieri (Trad.) Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1995): El mensaje fotográfico, 1961. In R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 11-27). Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1980): *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, 1977. P. Lalli (Trad.). Bologna: Cappelli.
- Brecht, B. (1972): *Abici della guerra*, 1955. R. Fertonani (Trad.). Torino: Einaudi.
- Breton, A. (1928): *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Briant, M. (Ed.) (1996): *Photo-Textualities Reading Photographs and Literature*. Newark (USA): University of Delaware.
- Cammarata V. (2016): Sfide della rappresentazione *I Trompe l'œil* di Georges Perec e Cuchi White. En M. Cometa & R. Coglitore (Eds.): *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 9-47). Macerata: Quodlibet.
- Caprettini, G.P. (1979): Immagine. In *Enciclopedia*, VII (pp. 93-115). Torino: Einaudi.
- Coglitore, R. (2014): I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità. *Between*, vol. IV, n. 7. Recuperado de <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170/1018> (Visita el 28/02/2024).
- Cometa, M. & Coglitore, R. (Eds.) (2016): *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- Cometa, M. (2016a): Forme e retoriche del fototesto letterario. En M. Cometa & R. Coglitore

- (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 69-115). Macerata: Quodlibet.
- Cortázar, J. (1972): *Prosa del observatorio*. Madrid: Alfaguara.
- Cortellessa, A. (2018): Scritture del conflitto. Parole e / vs immagini nella tradizione dell'iconotesto. Intervista di Luca Bernasconi andata in onda parzialmente il 15 ottobre 2018 sulla Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Recuperado de <https://www.leparoleelecose.it/?p=34478> (Visitado el 26/02/2024).
- Didi-Huberman, G. (2018): *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, I, 2009. F. Agnellini (Ed.). Milano & Udine: Mimesis.
- Dubois, Ph. (1996): *L'atto fotografico*, 1990. B. Valli (Ed.). Urbino: Quattro venti,
- Ferrari, S. (2023): Volverse instantáneas: la dimensión emocional de la fotografía en *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti. *Artifara*, vol. 23, n. 2 (Special Issue), pp. 113-126.
- Friedrich, E. (2004): *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano* (1923). L. Scuriatti (Trad.). G. Strada (Introd.). Milano: Mondadori.
- Hernández Trejo, M. (2016): *Escritura con luz: los fototextos; un acercamiento a las características generales de cuatro obras literarias con fotografías*. Tesis de Licenciatura. México: Universidad Autónoma de México. Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/escritura-con-luz-los-fototextos-un-acercamiento-a-las-caracteristicas-generales-de-cuatro-obras-literarias-con-foto-393793?c=4bGk2v&d=false&q=*&i=1&v=0&t=search_0&as=0 (Visitado el 11/03/2024).
- Hollander, J. (1996). The Figure on the Page: Words and Images in Wright Morris's *The Home Place*. *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, n. 1, pp. 93-108.
- Hunter J. (1987): *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Harvard: University Press.
- Jakobson, R. Ó. (1978): *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*, 1974. U. Eco (Introd.). Milano: Bompiani.
- Jünger, E. (2007): *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, 1933. M. Guerri (Ed.). Milano & Udine: Mimesis.
- Mitchell, W. J. Th. (1994): *Picture Theory*. Chicago & London: University of Chicago.
- Montandon, A. (Ed.), (1990): *Iconotextes*. Paris: Ophrys.
- Nehrlich M. (1990), Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinnassamy. In A. Montandon (Ed.), *Iconotextes* (pp. 256-302). Ophrys: Paris.
- Perec, G. & Bober, R. (1994): *Récits d'Ellis Island: Histoires d'errance et d'espoir*. Bry-sur-Marne: Institut National de l'Audiovisuel.
- Perkowska, M. (2013): *Pliegues Virtuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana & Vervuert.
- Peirce, Ch. S. (1931): On a New List of Categories (Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences, 7 (1868), pp. 287-298. Recuperado de www.bocc.ubi.pt (Visitado el 27/02/2024).
- Serafin, S. (2023): Los objetos y la literatura migrante en la Argentina del siglo XXI: *Amores calabreses* de Nora Mazziotti y *Los sorrentinos* de Virginia Higa. *Artifara*, vol. 23, n. 2 Special Issue S. Cattoni & E. Perassi (Eds.), *Memorias en movimiento. Objetos y literatura de la migración italo-argentina* (1960-2020), pp. 189-20: 12-31.
- Shawcross, N. (1997): The Filter of Culture and the Culture of Death: How Barthes and Boltanski play the Mythologies of the Photograph. En J.-M. Rabaté (Ed.), *Writing the Image after Roland Barthes* (3 cap.). Philadelphia: University of Pennsylvania. Recuperado de <https://www.degruyter.com/document/doi/10.9783/9780812200232.59/html> (Visitado el 03/03/2024).
- Sontag, S. (2003): *Davanti al dolore degli altri*, 2003. P. Dilonardo (Trad.). Milano: Mondadori.

- Sontag, S. (2005): *On photography*. New York: Rosetta Book Electronic.
- Steinaecker, Th. von (2007): *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges and W. G. Sebalds*. Bielefeld: Transkript.
- Trachtenberg, A. (1996): Wright Morris's Photo-Texts. *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, n. 1, pp. 109-119.
- Wagner, P. (1995): *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books.
- Wagner, P. (Ed.) (1996): *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin-New York.
- Willelms G. (1989): *Anschaulichkeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Woolf, V. (2014): *Le tre ghinee*, 1938. A. Bottini (Trad.). Milano: Feltrinelli.
- Zamora Águila, F. (2015): La imagen y el arte, el mito y la historia: caminos de ida y vuelta. *Anales del IAA* 45, 1, pp. 87-99. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S2362-20242015000100008 (Visitado el 03/03/2024).

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A LA INTERACCIÓN ENTRE TEXTO E IMAGEN EN LA EDICIÓN MEXICANA DE 1900 DE *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

José Francisco Medina Montero*

El Quijote llegó a las colonias españolas en 1605, el año de publicación de su primera parte. Durante más de dos siglos, la novela cervantina se difundió por ellas gracias a los ejemplares que procedían de España y a las numerosas escenificaciones de la obra que se realizaron en tierras hispanoamericanas. Hubo que esperar hasta el primer tercio del siglo XIX a que la novela se editara en aquel continente. En concreto, la primera edición vio la luz en México en 1833. Años más tarde, en 1900, se publicó, también en México, otra edición que destaca por sus magníficos grabados. Este motivo y la presencia del rico texto que los acompaña, con la consiguiente interacción entre imágenes y escritura, nos han animado a centrarnos en su estudio.

De las ocho primeras ediciones que se editaron en Hispanoamérica, seis se realizaron en México (en 1833, 1842, 1852-1853, 1868-1869, 1877 y en 1900) y dos en el Cono Sur, una en Chile (1863) y otra en Uruguay (1880). En el trabajo que presentaremos, primero copiaremos el texto anexo a las ilustraciones y después comprobaremos si existe una identificación entre imágenes y escritura. Al disponer de un material ingente, en esta ocasión solo efectuaremos un recorrido general por los fototextos hallados y expondremos las características más sobresalientes que hemos observado en ellos. Así, nos fijaremos, verbigracia, en si se observa una relación directa entre las ilustraciones que contienen texto y entre otras, sin escritura, situadas antes o después de ellas, en si el texto de las imágenes se ha modificado con respecto al de la novela, en si este comprende faltas de ortografía u otras inexactitudes lingüísticas, etc. En cambio, en un próximo trabajo examinaremos algunas de las unidades fraseológicas presentes en ellos (en concreto nos centraremos en las locuciones, la agrupación más abundante). Deseamos descubrir si la enorme riqueza conceptual que esconden estas estructuras fijas se refleja en las imágenes a las que se unen, algo harto difícil de conseguir.

Palabras clave: fototexto, edición mexicana de *El Quijote* de 1900, ediciones mexicanas de *El Quijote*

A First Approach to the Interaction between Text and Image in the 1900 Mexican Edition of El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha

Don Quixote arrived in the Spanish colonies in 1605, the same year in which its first part was published. For more than two centuries, Cervantes' novel circulated widely thanks to copies produced in Spain and the numerous stagings of the work in the Americas. However, it was not until the first third of the 19th century that the novel was published on the continent. More precisely,

* Università di Trieste.

the first edition would see the light of day in Mexico, 1833. Years later, in 1900, another edition was published, also in Mexico, which stands out for its magnificent engravings. This study will focus on this adornment and the rich text that it accompanies as well as the resulting interaction between images and text.

Of the first eight editions published in Latin America, six were produced in Mexico (in 1833, 1842, 1852-1853, 1868-1869, 1877 and 1900) and two in the Southern Cone subregion; one in Chile (1863) and one in Uruguay (1880). In this article, I will transcribe the text annexed to the illustrations before investigating possible links between the images and text. Given the huge amount of material, on this occasion I will only give a general overview of the photo-texts found and highlight their most notable characteristics. For example, I will consider whether there is a direct relationship between the illustrations that contain text and other illustrations without text that are placed before or after them. I will also look at whether text included within illustrations has been modified when compared with the novel's text and if there are any spelling mistakes or other linguistic inaccuracies. In a future article, I will examine some of the phraseological units in illustrations, focussing particularly on idiomatic locutions, which are by far the most numerous of the various types of unit found. In this way, I hope to succeed in the difficult task of discovering whether the enormous conceptual richness hidden in fixed expressions is reflected in the images to which they are attached.

Keywords: photo-text, 1900 Mexican edition of *Don Quixote*, Mexican editions of *Don Quixote*

Introducción

En tiempos recientes, sobre todo a partir de la publicación en 1990 de *Iconotextes*, de Montandon, se han publicado numerosos artículos y libros de corte teórico sobre los fototextos¹.

La interacción entre texto e imagen no representa ninguna novedad. Una muestra de ello la encontramos en la obra que hemos elegido para este trabajo, la edición mexicana de 1900 de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Sin embargo, si deseamos mirar aún más atrás, el diálogo entre texto e imagen se observa incluso en algunos volúmenes incunables pertenecientes, por ejemplo, a los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Para ir adentrándonos en este concepto, vamos a llevar a cabo algunas observaciones obvias, sobre todo considerando el tema al que está dedicado este número de la revista, pero, al mismo tiempo, necesarias para comenzar a contextualizar el asunto del que vamos a ocuparnos en estas páginas, ya que así lo exige el método de cualquier investigación de este tipo. En consecuencia, no hemos reputado oportuno profundizar en cuestiones terminológicas (verbigracia, algunos prefieren la denominación de “iconotexto”) o tipológicas en torno a esta noción que, por tanto, sólo mencionaremos muy de pasada.

1 Hemos decidido utilizar la grafía “fototexto”, la que más se emplea en España, a pesar de que no aparece ni en el *Diccionario de la lengua española*, ni en el *Diccionario del español actual*.

El fototexto, pues, este producto híbrido, representa la unión de lo verbal y lo icónico en un mismo soporte. Cuando uno se apresta a examinarlos, la disposición del material visual y verbal resulta de gran importancia. Sin embargo, en la obra que nos disponemos a estudiar (recordemos que data de 1900) esta distribución se tuvo poco en cuenta, ya que el texto aparece siempre, de manera mecánica, debajo de la ilustración, algo lógico porque en aquella época este refinamiento no se encontraba tan desarrollado.

Por lo que concierne a la denominación de este concepto, en palabras de Laguna Martínez (112), el escritor y fotógrafo estadounidense Wright Morris empleó por primera vez el término “photo-text” para referirse a algunas de sus obras literarias en las que insertó fotografías, como *The Inhabitants* (1946), *The Home Place* (1948), *God’s Country and My People* (1968) y *Love Affaire: A Venetian Journal* (1972). Más tarde surgieron trabajos que propusieron otras designaciones y que reflexionaron en profundidad sobre la noción de fototexto y sobre sus clases. En este sentido, si se desea abordar un examen más amplio y complejo acerca de estas cuestiones, conviene consultar dos libros indispensables, a saber, el de Cometa de 2012 (*La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*) y el de Carrara de 2020 (*Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*)².

Para el primero (Cometa 64), el fototexto es «[...] un “nuovo oggetto” che richiede un approccio interdisciplinare e che ci costringe ad affrontare uno dei problemi non risolti della teoria letteraria occidentale: il rapporto tra testo e immagine, tra verbale e visuale»³. Por su parte, a juicio del segundo (Carrara 57-58), el fototexto se presenta como «[...] un’opera che mette in continua tensione due media, un’interrelazione che contribuisce a generare un significato terzo, dato dal costante dialogo tra la fotografia e la parola scritta»⁴.

A nuestro parecer, el tratado de Carrara se sitúa, por su calidad y complejidad, en el primer peldaño de las obras que estudian, desde el punto de vista comparativo, la fototextualidad y los fototextos narrativos. Este (60-61) considera el fototexto un sistema en el que se relacionan los elementos verbales y

2 Uno de los estudios más recientes acerca de estos asuntos pertenece a Venzon (*La fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI: el álbum familiar*, 2023).

3 «[...] un “nuevo objeto” que exige un enfoque interdisciplinar y que nos obliga a afrontar uno de los problemas no resueltos de la teoría literaria occidental, la relación entre texto e imagen, entre lo verbal y lo visual» (traducción nuestra).

4 «[...] una obra que pone en tensión continua dos medios, una interrelación que contribuye a generar un tercer significado que procede del diálogo constante entre la fotografía y la palabra escrita» (traducción nuestra).

visuales «nella loro solidarietà sincronica e diacronica»⁵ y lo caracteriza como «[...] una struttura retorica, fondata sul dialogo e l'interazione (o la tensione) tra l'apparato fotografico e la parola scritta, articolato in generi, sottogeneri e forme specifiche»⁶.

Carrara contempla tres categorías de fototextos que resumiremos con gran laconismo, a saber, *illustrazione*, donde «l'immagine è usata per visualizzare quanto viene detto, può aggiungere poche informazioni, ma non si distacca dalla lettera del testo»⁷ (70), *supplemento*, donde «le informazioni veicolate dal testo scritto e quelle dell'immagine collaborano alla creazione di un significato ulteriore»⁸ (71), y *parallelismo*, donde «testo verbale e immagine [...] sono portati avanti parallelamente, come due (o più) rette che possono o meno avere punti di contatto»⁹ (74).

Objetivos y metodología

El título del artículo engloba el objetivo que nos hemos marcado, esto es, aproximarnos por primera vez a los fototextos que hemos hallado en la edición mexicana de 1900 de *El Quijote*. Ahora intentaremos justificar el contenido de la oración precedente.

El análisis de la interacción entre las ilustraciones y la escritura lo exige el tema al que se ha dedicado este número de la revista. Por su parte, la elección de la obra maestra de Miguel de Cervantes Saavedra responde al hecho de que para nosotros este texto no resulta desconocido, ya que antes hemos examinado algunos de sus fenómenos (Medina Montero 2015: 203-224; 2016: 147-159; 2017: 171-186; 2018: 9-22; 2018: 25-39; 2019: 61-78; 2024: 163-181), si bien en clave contrastiva con la primera traducción de *El Quijote* al italiano (la de Lorenzo Franciosini). En cambio, en esta ocasión hemos optado por estudiar la novela desde otra perspectiva, ya que, por encima de todo, nos llenaba de

5 «en su solidaridad sincrónica y diacrónica» (traducción nuestra).

6 «[...] una estructura retórica basada en el diálogo y la interacción (o la tensión) entre el aparato fotográfico y la palabra escrita, articulado en géneros, subgéneros y formas específicas» (traducción nuestra).

7 «la imagen, que se emplea para visualizar lo que se dice, puede añadir poca información, pero no se separa de la letra del texto» (traducción nuestra).

8 «la información que transmite el texto escrito y la de la imagen se combinan para crear un significado adicional» (traducción nuestra).

9 «el texto verbal y la imagen [...] caminan en paralelo, como dos (o más) líneas rectas que pueden o no pueden tener puntos de contacto» (traducción nuestra).

curiosidad averiguar cómo se había transmitido *El Quijote* a Hispanoamérica, en general, y a México, en particular. Hablamos de México porque de las ocho primeras ediciones que se editaron en Hispanoamérica, seis, como veremos en el próximo apartado, se realizaron en aquel país. Además, queríamos descubrir cuál de estas seis ofrecía las mejores ilustraciones y los mejores fototextos. De entre todas ellas destaca la del año 1900.

Por lo que atañe a la metodología, una vez elegida la edición de 1900, sobre la que expondremos más detalles al inicio del apartado número cuatro, primero hemos copiado el texto anexo a las ilustraciones y después hemos comprobado si existe una identificación entre imágenes y escritura. Por cuestiones, sobre todo, de espacio, en este trabajo nos hemos visto obligados a llevar a cabo un análisis general de los fototextos hallados. Así, nos hemos fijado, verbigracia, en si se observa una relación directa entre las ilustraciones que contienen texto y entre otras, sin escritura, situadas antes o después de ellas, en si el texto de las imágenes se ha modificado con respecto al de la novela, en si este comprende faltas de ortografía u otras inexactitudes lingüísticas, en la fidelidad de las ilustraciones en comparación con el contenido del texto cervantino, etc. Sin embargo, antes de llegar ahí hemos creído útil proponer un breve capítulo sobre la transmisión de esta obra en Hispanoamérica en el siglo XIX.

La transmisión de *El Quijote* en Hispanoamérica en el siglo XIX¹⁰

Se ha discutido sobremanera acerca del arribo de la obra maestra de nuestras letras a Hispanoamérica en el período sucesivo a su publicación. Durante mucho tiempo se creyó que por culpa de la severidad de las normas de la época¹¹, que no permitían que se exportaran a Hispanoamérica obras literarias de fantasía, *El Quijote* no pudo llegar a las Indias Occidentales pronto, aunque los libreros, impresores y mercaderes españoles, italianos y flamencos, que desempeñaron un papel crucial en este comercio, lo intentaron. Sin embargo, Rodríguez Marín (103-104, en Ochoa Penroz 58) defiende lo contrario:

Pero los trescientos cuarenta y seis ejemplares del que hallé registrados en 1605 no son, ni con mucho, todos los que se llevaron allá en el dicho año; porque es de advertir que la colección de los registros de ida de naos correspondientes a aquel tiempo está muy incompleta; tanto,

¹⁰ González Cañal ofrece un panorama general de la difusión de *El Quijote* por tierras americanas en un artículo de 1992 (205-214).

¹¹ Para consultar la legislación relativa al libro vigente en aquellos siglos en España e Hispanoamérica, léase el libro de De los Reyes Gómez titulado *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*.

que de flotas en que fueron treinta y más naves, apenas si quedan los registros de ocho o diez. Para calcular el número de ejemplares del *Quijote* que se enviaron a las Indias en 1605, no me parece, pues, exagerado multiplicar por cuatro el número de los que se averigua que allá fueron; y, hecho así, adquiérese el convencimiento de que antes de terminar el año en que salió a luz la mejor y más donosa de las novelas del mundo, y muy a comienzos del siguiente, había en tierras americanas cerca de mil quinientos ejemplares de ella.

Aunque, como acabamos de leer, se da por descontado que esta novela llegó a las Indias Occidentales el mismo año de su publicación, en cambio, hubo que esperar más de dos siglos a que se imprimiera allí. En efecto, la primera edición hispanoamericana, «[...] en 8º e ilustrada con 19 láminas, incluido el retrato de Cervantes» (Martín Abad 308), se sitúa en México¹² en 1833. La novela, editada por Mariano Arévalo, consta de cinco tomos y encierra dieciocho grabados, que son copias de los de la edición de *El Quijote*, en español, realizada por Bossange y Masson en París, en 1814.

La segunda edición hispanoamericana también se publicó en México, pero esta vez en 1842 y en cuarto, gracias a Ignacio Cumplido. «En la portada se destaca que es “Obra adornada con 125 estampas litográficas y publicada por Mafse y Decaen, impresores, litógrafos y editores”» (Martín Abad 310). Sus dos volúmenes incorporan magníficos dibujos de los mexicanos Joaquín Heredia y Hesiquio Yriarte.

Antes de la edición mexicana de 1900 de *El Quijote*, de la que, recordémoslo, nos hemos ocupado en nuestro trabajo, se editaron en México otras tres ediciones en el siglo XIX. Así, la de 1852-1853, en octavo y presentada en dos tomos, se debe a «la Imprenta de “La Voz de la Religión”» (Martín Abad 311). Se trata de una edición «[...] ilustrada con 18 litografías anónimas, incluyendo un retrato de Cervantes, y cuyo editor literario fue Simón Blanquel» (Martín Abad 311). La hemos consultado y hemos descubierto que tiene 16 litografías en el primer tomo y 27 en el segundo (en total, 43).

La de 1868-1869, también ilustrada y en octavo, la imprimió en cuatro tomos Mariano Villanueva «con un curioso añadido, *El Buscapié* anotado por Adolfo de Castro» (Martín Abad 311). Hemos examinado la propuesta de Alfonso (no Adolfo) de Castro y hemos comprobado la presencia en ella de escasísimas ilustraciones.

Por su parte, la de 1877 la publicó Ireneo Paz, entonces director y propietario del diario *La Patria de México*, «[...] a costa de “La Patria”» (Martín Abad 311). La novela apareció primero como folletín de ese periódico (destacan sus viñetas, casi todas creadas en clave humorística) y después se convirtió en una edición

12 Las ediciones mexicanas del siglo XIX se basaron, sobre todo, en las que elaboró la Real Academia Española a finales del siglo anterior.

económica, publicada en cuarto y en cuatro volúmenes.

De las seis primeras ediciones mexicanas del siglo XIX, hemos rechazado las de 1833, 1842, 1852-1853 y 1868-1869 porque sus ilustraciones carecen de texto y la de 1877 por el laconismo del mismo. En cambio, nos hemos decantado por la de 1900 tanto por la calidad de sus imágenes, como por la riqueza del escrito que las acompaña.

Antes de finalizar esta sección, queremos subrayar que entre la primera (1833) y la última (1900) edición mexicana del siglo XIX se publicaron otras dos en dos países hispanoamericanos, una en Chile (1863) y otra en Uruguay (1880).

En palabras de Urbina y González Moreno (48), «El *Quijote* de Castro encuentra difusión en América al ser publicado en Valparaíso en 1863, siendo ésta, entonces, la primera edición sudamericana de la obra de Cervantes, y no la de Montevideo de 1880 como se suele señalar». Los dos autores se refieren a la adaptación (razón por la cual también la hemos descartado) de *El Quijote* de Fernando de Castro y Pajares, de 1856, titulada *El Quijote para todos, abreviado y anotado por un entusiasta de su autor*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

En fin, la de 1880 (Montevideo), sin ilustraciones (el motivo de nuestra exclusión), se editó en la Imprenta de La Colonia Española. En su portada se lee que es un «Regalo à los suscritores de La Colonia Española».

Los fototextos de la edición mexicana de *El Quijote* de 1900

En 1900 vio la luz, en la capital mexicana, la sexta edición de *El Quijote* que se publicó en aquel país en el siglo XIX. Su principal característica reside en la gran belleza de los grabados que comprende. Según Fernández Ledesma (160), historiador de la imprenta mexicana, se trata de

[...] un nutrido volumen que se imprime en los talleres de “El Mundo” (calle de Tiburcio, 20). Es *El Quijote*, reproducido, en cuanto a sus ilustraciones, de la edición francesa que contiene los magníficos dibujos de Doré. El texto, de aceptable impresión, corresponde a una variante de tipo anglicano, sin particulares características de belleza. En general, el libro puede considerarse como importante, no ya por su ilustre contenido, sino por el esfuerzo de divulgación, que representa. Este *Quijote*, que “El Mundo” hace circular entre sus suscriptores, cierra, con limpio honor, el último año de la tipografía mexicana en el siglo XIX.

En su portada se especifica que el libro, editado en esos «Talleres de Tipografía y Grabados de “El Mundo”» (donde, dicho sea de paso, también se imprimía el periódico *El Imparcial*, que fundó Rafael Reyes Spíndola), aparece «Con las mejores ilustraciones que se conocen», aunque no se aclara la autoría de estas (nótese que también se desconoce la paternidad de quien se encargó de

la edición de 1900). Según acabamos de ver, Fernández Ledesma atribuye los grabados al ilustrador francés Gustave Doré (1832-1883), para muchos el mejor dibujante de *El Quijote* de todos los tiempos, razón de más para prestarle una atención especial a esta edición.

De Doré indicaremos, con suma brevedad, que aparte de *El Quijote*, este pintor de inspiración romántica ilustró obras de la literatura universal de tal envergadura como la *Biblia*, la *Divina Commedia* (Dante Alighieri), *Gargantua et Pantagruel* (François Rabelais) u *Orlando Furioso* (Ludovico Ariosto). En los cientos de grabados que dedicó a *El Quijote* a lo largo de su vida, plasmó con todo lujo de detalles muchas de las aventuras de la novela, contribuyendo, así, a consolidar la imagen colectiva que todos tenemos de, sobre todo, don Quijote y Sancho Panza.

Nosotros nos hemos propuesto comprobar la veracidad de la afirmación que Fernández Ledesma efectuó sobre las ilustraciones de la edición mexicana de *El Quijote* de 1900 (recuérdese: «Es *El Quijote*, reproducido, en cuanto a sus ilustraciones, de la edición francesa que contiene los magníficos dibujos de Doré»). A tal fin, hemos consultado la primera edición ilustrada de *El Quijote* de, en efecto, Doré, que se publicó en París, en 1863, en la Librairie de L. Hachette et Cie. La traducción al francés la realizó Louis Viardot. La primera traslación al francés de *El Quijote* de Viardot, de 1836-1837 (París, J.-J. Dubochet et Cie), presentada en dos tomos, se reimprimió catorce veces, «4 de ellas con ilustraciones de G. Doré» (Losada Goya 269). En cambio, otras reimpresiones de la traslación de Viardot (además de la primera edición, de 1836-1837), como verbigracia la de 1845 (también París, J.-J. Dubochet et Cie) o la de 1853 (París, Victor Lecou), recurrieron a las ilustraciones de Tony Johannot.

Así pues, hemos parangonado la edición mexicana de 1900 y la ilustrada por Doré de 1863 por lo que a los grabados respecta, aun siendo conscientes de que en nuestro trabajo no hemos perseguido este objetivo, sino el de analizar los fototextos de la edición mexicana. De todos modos, hemos constatado que las ilustraciones, idénticas, resultan casi iguales en ambas ediciones por lo que concierne al número (hemos verificado que en la mexicana solo desaparecen algunas presentes en el texto francés) y a su distribución por los diferentes capítulos. Sin embargo, hemos notado que el texto que se adjunta a las imágenes no siempre se ha vertido del francés al español al pie de la letra (en efecto, algunas de las mexicanas contienen traslaciones libres) y que en la edición mexicana alguna que otra vez se han añadido a los grabados expresiones y frases ausentes en los de la edición francesa.

Centrados ya en el análisis de las ilustraciones, en general, y de los fototextos, en particular, de nuestra edición objeto de estudio, hemos de señalar que casi todas sus páginas, un total de 500 distribuidas en un solo tomo, comprenden

dibujos (excepto la 111, la 121, la 152, la 153 y la 158) y que muchas de ellas incorporan incluso dos.

Muchas ilustraciones representan, en multitud de ocasiones, paisajes oscuros, lúgubres y personajes tristes, apenados, de manera que si el lector resolviera prescindir del texto de la obra y contemplar solo las imágenes de las aventuras y de los protagonistas del libro, tendría la impresión de enfrentarse a una novela dramática o, inclusive, por momentos de terror. A nuestro juicio, este modo de describir cuantiosas situaciones textuales por medio de imágenes, sin duda alguna, muy hiperbolizadas responde a que, en líneas generales, a lo largo de la historia *El Quijote* se ha transmitido, con una frivolidad notable, como una novela en la que todo deviene tragedia o comedia, habiéndose dejado de lado el análisis del complejo universo cultural, y no solo, que encierra.

Hemos reparado en que de vez en cuando (aquí solo ofreceremos unos pocos ejemplos significativos) hay una relación entre los fototextos y otras imágenes, sin texto, ubicadas en la página inmediatamente anterior o posterior a ellos. Esta correspondencia se advierte bien cuando un mismo acontecimiento se observa desde dos perspectivas distintas, bien cuando existe una concatenación contigua de eventos.

Así, se percibe un cambio de perspectiva en el paseo de don Quijote y Sancho Panza, encima de sus bestias, por las sierras de La Mancha (1ª parte, cap. 7: lateral en la 34 y anterior en la 35¹³), en la caminata de don Quijote y Sancho Panza, tras el episodio de los yangüeses, con el primero encima del asno de Sancho Panza y con el segundo, a pie, con su burro y Rocinante (1ª parte, cap. 15: lateral en la 61 y posterior en la 62¹⁴) o cuando don Quijote, encima de Rocinante, y Sancho Panza avistan desde una pequeña cuesta, al fondo, su aldea (2ª parte, cap. 72: lateral en la 493¹⁵ y posterior en la 494).

Por su parte, merced a las ilustraciones que se presentan de forma consecutiva, como si fueran dos tomas sucesivas, el lector aprecia una sucesión inminente de los hechos cuando, verbigracia, un mozo apalea a don Quijote (1ª parte, cap. 4, 23¹⁶) y después lo deja en el suelo aporreado (1ª parte, cap. 4, 24), cuando un

13 Escrito del fototexto: «Por ser hora de la mañana y herirles á soslayo los rayos del sol, no les fatigaban».

14 Escrito del fototexto: «[...] y llevando al del cabestro, se encaramó, poco más ó menos, hacia donde le pareció que podía estar el camino real».

15 Escrito del fototexto: «Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a tí Sancho Panza tu hijo».

16 Escrito del fototexto: «Estaba ya el mozo picado, y no quiso dejar el juego hasta envidar todo el resto de su cólera».

arriero le da un puñetazo a don Quijote (1ª parte, cap. 16, 65¹⁷) y enseguida este queda tendido en el suelo (1ª parte, cap. 16, 66) o cuando don Quijote divisa un grupo de soldados armados (2ª parte, cap. 27, 335) y a continuación se pone a hablar con ellos (2ª parte, cap. 27, 336¹⁸).

Por lo que atañe a los fototextos en sí, cada uno, con rarísimas excepciones (los que se hallan en la 12 y en la 18), ocupa una página entera. A nuestro parecer, esta independencia les otorga un mayor protagonismo.

De los 118 fototextos que encierra nuestra edición, 2 se ubican al principio de la novela, 59 en la 1ª parte de *El Quijote* y 57 en la 2ª. Sin embargo, este aparente equilibrio contrasta, sin duda alguna a causa de la distribución de las ilustraciones en la edición francesa de 1863, con el reparto de los fototextos por capítulo. En este sentido, en la edición mexicana algunos capítulos incluyen cuatro fototextos (el 29 de la 1ª parte y el 20 y el 60 de la 2ª) o inclusive cinco (el 23 y el 41 de la 1ª parte), mientras que en otros no hemos localizado ni rastro de ellos (en la 1ª parte, en los caps. 12-14 y en la 2ª, en los caps. 1-3, 13-16, 36-43 y 49-52).

La excelencia de las imágenes de los fototextos de la edición de 1900 suele reflejarse no solo en su calidad pictórica, sino también, en casi todas las ocasiones, en su fidelidad descriptiva, en extremo minuciosa, en relación a los fragmentos de texto a los que se refieren. Nos hemos percatado de esta precisión en, por ejemplo, la ilustración del fototexto (2ª parte, cap. 23, 320) que describe la escena de «una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas al modo turquesco» (2ª parte, cap. 23, 319) o en el dibujo del fototexto (2ª parte, cap. 25, 329) que detalla el retrato de maese Pedro, quien «traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche [...] y el mono grande y sin cola» (2ª parte, cap. 25, 327).

Sin embargo, hemos verificado que, por desgracia, las imágenes de los fototextos no siempre respetan lo escrito en la novela. En nuestra opinión, algunos errores resultan imputables a desaciertos de la traducción de Viardot y no a equivocaciones de Doré, ya que en la edición de 1863 (de la que, recordémoslo, proceden las ilustraciones de la de 1900) este acostumbró a limitarse a diseñar con exactitud lo que encontró escrito en la obra.

Verbigracia, en el cap. 34 de la 1ª parte Camila acaba de herirse con una “daga” (160), aunque en el fototexto (159) se ve una espada [Viardot, 282 de su primer tomo (1ª parte), eligió *épée* en lugar de *dague*]. De igual manera, en el tercer fototexto del cap. 20 de la 2ª parte (303) un cocinero está ofreciendo aves

17 Escrito del fototexto: «El lecho, que era poco endeble y de no firmes fundamentos,...».

18 Escrito del fototexto: «Yo, señores míos, soy caballero andante, cuyo ejercicio es el de las armas».

en una sartén con mango a Sancho Panza, aunque en la novela (302) se especifica que se trata de un “caldero” [Viardot, 135 de su segundo tomo (2ª parte), escogió *casserole* en vez de *chaudron*]. En cambio, en el cap. 53 de la 2ª parte (422) se lee que a Sancho Panza «Pusiéronle en las manos una lanza» [Viardot, 354 de su segundo tomo (2ª parte), vertió esta lexía con el vocablo *lance*], aunque en el fototexto de la página siguiente (423) aparece con una espada, lo cual se atribuye a una simple distracción de Doré.

Hemos percibido más disociaciones, en este caso entre lo escrito en el libro y en los fototextos, debidas a diversos factores. Así, en algunas circunstancias se prefirió condensar algunos eventos descritos por Cervantes, creando un nuevo texto resumido (ausente en la novela) destinado al fototexto para que se comprendiera mejor la imagen. Ejemplos: segundo fototexto del cap. 20, 2ª parte, 301 («Llegada de Don Quijote á las bodas de Camacho»), fototexto del cap. 45, 2ª parte, 395 («El gobernador Sancho Panza administrando justicia») o fototexto del cap. 74, 2ª parte, 499 («Muerte de Don Quijote»).

En otras ocasiones se abrevió el escrito cervantino y se propuso un nuevo texto, un tanto más conciso, pensado para el fototexto, porque de la imagen se deducía en quién descansaba el protagonismo de la realización de la acción. Ejemplo: primer fototexto del cap. 59, 2ª parte, 445 («Come, Sancho amigo, sustenta la vida») frente al texto de la página anterior («Come, Sancho amigo, dijo don Quijote, sustenta la vida»).

Otros acortamientos textuales de la novela son mucho más evidentes que los precedentes porque se buscó, con buen criterio, no colmar el fototexto de una plétora de texto inútil. Veamos unas muestras. Texto del cap. 23, 1ª parte, 98 («Abrióle, y lo primero que halló en el escrito como en borrador, aunque de muy buena letra, fué un soneto») frente al fototexto de la página sucesiva («Abrió un librito, y lo primero que vió fué un soneto»), texto del cap. 7, 2ª parte, 259 («Al anochecer, sin que nadie lo viese sino el bachiller, que quiso acompañarles media legua del lugar, se pusieron en camino del Toboso») frente al fototexto de la página siguiente («Al anochecer se pusieron en camino del Toboso») y texto del cap. 17, 2ª parte, 289 («dió ocasión al hidalgo á que picase la yegua») frente al fototexto de la página sucesiva («El hidalgo picó la yegua»).

Por contra, otras veces se añadió contenido textual al fototexto, porque se pretendió que el lector entendiera sin ninguna ambigüedad y sin ningún género de dudas lo representado en la imagen. Ejemplos: texto del cap. 22, 2ª parte, 311 («Finalmente, tres días estuvieron con los novios») frente al fototexto de la página siguiente («Finalmente, don Quijote y Sancho tres días estuvieron con los novios»), texto del cap. 44, 2ª parte, 388 («tomó la bendición de su señor») frente al fototexto de la página sucesiva («Sancho tomó la bendición de su Señor») y texto del cap. 59, 2ª parte, 448 («Dulcinea se está entera») frente al fototexto

de la página anterior («Dulcinea se está entera, respondió Don Quijote»).

Asimismo, hemos de comentar que hemos detectado erratas o errores ortográficos en no pocos fototextos. En cambio, esto no ha sucedido cuando hemos leído el texto de la novela cervantina relacionado con los fototextos¹⁹, mucho más cuidado porque, recordémoslo, las ediciones mexicanas de *El Quijote* del siglo XIX se fijaron, sobre todo, en las que salieron de la Real Academia Española a finales del siglo XVIII. Tampoco olvidemos que el texto de los fototextos de esta edición (de 1900) proviene de las traslaciones de los fototextos (o de su adaptación a nuestro idioma) de la edición francesa de 1863, lo cual nos empuja a pensar que, tal vez, quien se ocupó de efectuar esta labor no repasó con diligencia el español que produjo. Vamos a ofrecer solo algunos de los numerosos ejemplos que hemos localizado.

Así pues, hemos descubierto erratas en el fototexto de la 275 [cap. 12, 2ª parte] (“prate” en lugar de “parte”, 274) y en el de la 463 [cap. 62, 2ª parte] (“ánimo” en vez de “ánima”, 462), esta de enorme gravedad, y faltas de ortografía por lo que respecta a la acentuación en el de la 320 [cap. 23, 2ª parte] (“como” en vez de “cómo”, 319), en el de la 440 [cap. 58, 2ª parte] (“gustais” y “sereis” en lugar de “gustáis” y “seréis”, 441) y en el de la 493 [cap. 72, 2ª parte] (“tí” en vez de “ti”, 494).

En fin, hemos encontrado otros errores ortográficos en los textos de los fototextos (ausentes, eso sí, en la obra del alcalaíno) debidos al uso incorrecto de las mayúsculas y de las minúsculas y al empleo inapropiado de los signos de puntuación. De entre los primeros destacan, verbigracia, la utilización errónea de la mayúscula “Señor” en «Sancho tomó la bendición de su Señor» y en «[...] al Señor Don Quijote» (frente a la lexía “señor” de la novela, 388 y 453) en los fototextos de, respectivamente, las pp. 389 [cap. 44, 2ª parte] y 454 [cap. 60, 2ª parte] y, además, la preferencia desatinada por la minúscula de “quijote” (en lugar de “Quijote”, 449 de la narración) en el de la 450 [cap. 60, 2ª parte].

Por su parte, de entre los segundos subrayaremos, por ejemplo, la ausencia de signos de interrogación²⁰ en el tercer fototexto del cap. 62, 2ª parte, 466 («[...] tú el que respondes, fué verdad ó fué sueño») frente al texto de la 464 («[...] tú el que respondes, ¿fué verdad, ó fué sueño?») y la omisión de comas en el primer fototexto del cap. 66, 2ª parte, 476 («Aquí finalmente cayó mi ventura») frente al texto de la página anterior («Aquí, finalmente, cayó mi ventura»).

19 Excepto en el siguiente fragmento: «la mal referida Altisidora» [cap. 44, 2ª parte, p. 391], frente al texto del fototexto de la página sucesiva («la mal ferida Altisidora»).

20 Y de una coma.

Conclusiones

No queremos finalizar nuestro trabajo sin realizar dos breves reflexiones.

La primera resumirá lo que ha ido infiriéndose de estas pocas páginas, a saber, que, ante todo, nos hallamos ante un campo de estudio muy amplio y sin explorar. En efecto, los 118 fototextos de nuestra edición nos han proporcionado un ingente material, que puede analizarse desde múltiples perspectivas. Por ejemplo, una de ellas, muy interesante, nos induciría a compararlos, desde el punto de vista de su traslación y adaptación al español, con los que comprende la edición de 1863 de Doré que tradujo Viardot.

La segunda nos lleva a afirmar que tras este primer acercamiento a los fototextos de la edición mexicana de 1900 de *El Quijote*, en un próximo trabajo examinaremos algunas de las unidades fraseológicas presentes en ellos. De los tres grupos que concibió Corpas Pastor en su *Manual de fraseología española* de 1996, colocaciones, locuciones y enunciados fraseológicos, nos centraremos en las locuciones, la agrupación más abundante. Como veremos, la enorme riqueza conceptual que esconden estas estructuras se refleja muy a menudo en las imágenes a las que se unen, algo harto difícil de conseguir.

Obras citadas

- Carrara, G. (2020): *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*. Milano: Mimesis.
- Cervantes Saavedra, M. de (1605, 1615): *El ingenioso hidalgo Don Qvixote de la Mancha*. Madrid: Iuan de la Cuesta.
- Cervantes Saavedra, M. de (1863): *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. L. Viardot (Trad.). Paris: Hachette & Cie.
- Cervantes Saavedra, M. de (1900): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. México: Tipografía y Grabados de "El Mundo".
- Cometa, M. (2012): *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Corpas Pastor, G. (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- De los Reyes Gómez, F. (2000): *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Arco/Libros.
- Fernández Ledesma, E. (1934-1935): *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México: impresos del siglo XIX*. México: Palacio de Bellas Artes.
- González Cañal, R. (1992): Don Quijote de la Mancha en tierras americanas. En P. M. Ibáñez Martínez (Ed.), *Memoria del Nuevo Mundo: Castilla-La Mancha y América en el Quinto Centenario* (pp. 205-214). Toledo: Universidad de Castilla La Mancha.
- Laguna Martínez, A. (2024): *Literatura, fotografía y memoria: dialéctica de obras intermediales*. Tesis doctoral, A. Chicharro Chamorro y L. Marfè (Dir.). Granada: Universidad de Granada.
- Losada Goya, J. M. (2002): Cervantes en Francia en el siglo XIX. *Cauces: revue d'études hispaniques*, n. 3, pp. 267-276.
- Martín Abad, J. (2005): *El Quijote y las imprentas americanas*. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. LXXXI, pp. 289-317.

- Medina Montero, J. F. (2015): El primer capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos. *Rassegna Iberistica*, vol. 38, n. 104, pp. 203-224.
- Medina Montero, J. F. (2016): El segundo capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, n. 18, pp. 147-159.
- Medina Montero, J. F. (2017): El tercer y el cuarto capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos. En L. Luque Toro & R. Luque (Eds.), *Léxico español actual V* (pp. 171-186). Venezia: Cafoscarina.
- Medina Montero, J. F. (2018): El quinto y el sexto capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos. *Artifara*, n. 18, Special Issue *Traducción e intertextualidad: aspectos sincrónicos y diacrónicos*, pp. 9-22.
- Medina Montero, J. F. (2018): El séptimo y el octavo capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos. *Artifara*, n. 18, Special Issue *Traducción e intertextualidad: aspectos sincrónicos y diacrónicos*, pp. 25-39.
- Medina Montero, J. F. (2019): El noveno y el décimo capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, vol. 21, pp. 61-78.
- Medina Montero, J. F. (2024): Algunas calas en los diez primeros capítulos de la primera parte del *don Chisciotte* de Franciosini: “toscanismos”, religión y germanía. *Lingue e Linguaggi*, n. 65, pp. 163-181.
- Montandon, A. (1990): *Iconotextes*. Paris: Ophrys.
- Ochoa Penroz, M. (1997-1998): Juan Montalvo: una reescritura del *Quijote* en América. *Inti*, n. 46-47, pp. 57-69.
- Real Academia Española (2025): *Diccionario de la lengua española*, (<https://dle.rae.es/>).
- Seco Reymundo, M., Andrés Puente, O. & Ramos González, G. (2025): *Diccionario del español actual*, (<https://www.fbbva.es/diccionario/>).
- Urbina, E. & González Moreno, F. (2011): Historia y prácticas iconográficas del *Quijote* juvenil ilustrado en el siglo diecinueve. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 1, pp. 43-55.
- Venzon, R. (2023): *La fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI: el álbum familiar*. Tesis doctoral, T. Gómez Trueba (Dir.). Valladolid: Universidad de Valladolid.

FOTOGRAFÍAS Y REPRESENTACIONES SUBJETIVAS DE LA EMIGRACIÓN ITALIANA A LA ARGENTINA

Fernanda Elisa Bravo Herrera*

El objetivo de este trabajo es identificar y analizar las modalidades en que las imágenes y las representaciones subjetivas se construyen e inscriben en textos narrativos vinculados con la migración italiana en Argentina a partir de la articulación con el código fotográfico. Los textos seleccionados son las novelas *Emigrati. Studio e racconto* (1880-1881) de Antonio Marazzi, *Un caffè molto dolce* (1996) de Maria Luisa Magagnoli, *Oltremare* (2007), *Vincendo l'ombra* (2009) de Mariangela Sedda, *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti, *Il cacciatore di ombre. In viaggio con Don Patagonia* (2011) de Tito Barbini y el photo-book *Roots. Radici* (2022) de Bruna Martini. El abordaje del corpus se realiza desde la sociocrítica, la imagología y la literatura comparada para la reconstrucción del sujeto cultural, las representaciones identitarias de la comunidad imaginaria y las múltiples interrelaciones entre palabra e imagen fotográfica. El estudio de las articulaciones entre literatura y fotografía se apoya en las propuestas de Walter Benjamin, Roland Barthes, Rosalind Krauss, Silvia Albertazzi y Paola Corti, entre otros. La fotografía se concibe como dispositivo semiótico que articula las relaciones entre sujetos, objetos, valores y experiencias vitales, socio-históricas y culturales. El análisis de las inscripciones textuales de la fotografía atiende su pluralidad de registros: como tema, como éfrasis que instaura una doble mimesis, como documento testimonial y autobiográfico que se modeliza como reliquia, huella y presencia de una ausencia, en la configuración de un personaje como fotógrafo o sujeto fotografiado, como estrategia y técnica discursiva y desde su autonomía representativa y narrativa. De esta manera se espera delinear un análisis de la dialéctica entre palabra e imagen fotográfica, en cuanto sistemas de expresión entramados en la constitución del sujeto en la narración del desplazamiento migratorio.

Palabras clave: fotografía, imagen, representaciones, subjetividades, migración

Photographs and subjective representations of Italian emigration to Argentina

The aim of this work is to identify and analyze the ways in which images and subjective representations are constructed and inscribed in narrative texts related to Italian migration to Argentina, based on their articulation with the photographic code. The selected texts are the novels *Emigrati. Studio e racconto* (1880-1881) by Antonio Marazzi, *Un caffè molto dolce* (1996) by Maria Luisa Magagnoli, *Oltremare* (2007), *Vincendo l'ombra* (2009) by Mariangela Sedda, *Il fioraio di Perón* (2009) by Alberto Prunetti, *Il cacciatore di ombre. In viaggio con Don Patagonia* (2011) by Tito Barbini and the photo-book *Roots. Radici* (2022) by Bruna Martini. The corpus is approached from the perspectives of sociocriticism, imagology, and comparative literature to reconstruct the cultural subject, identity representations and the imagined community, and the multiple interrelations between word and photographic image. The study of the articulations between literature

* Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

re and photography draws on the work of Walter Benjamin, Roland Barthes, Rosalind Krauss, Silvia Albertazzi, and Paola Corti, among others. Photography is conceived as a semiotic device that articulates the relationships between subjects, objects, values, and vital, socio-historical, and cultural experiences. The analysis of the photograph's textual inscriptions considers its plurality of registers: as a theme, as ekphrasis that establishes a double mimesis, as a testimonial and autobiographical document that is modeled as a relic, a trace and presence of an absence, in the configuration of a character as photographer or photographed subject, as a discursive strategy and technique, and from its representational and narrative autonomy. In this way, it is hoped to outline an analysis of the dialectic between word and photographic image, as systems of expression intertwined in the constitution of the subject in the narration of migratory displacement.

Keywords: photography, image, representations, subjectivities, migration

*Voy hacia el recuerdo para verte, nombrarte.
Tiempo, memoria.
El pasado se deshace en estas migas de olvidos.
(Pradelli 93).*

Premisas

La invención de la fotografía en el siglo XIX coincidió con diferentes fenómenos y procesos culturales —entre los cuales, el triunfo de la burguesía, la organización de los estados nacionales, las imposiciones liberales, los conflictos por la industrialización incipiente, las tensiones entre el campo y el capitalismo agrario, la difusión de la prensa, los desplazamientos migratorios— que implicaron profundas transformaciones sociales y a los que se sumaron otras invenciones que modificaron la vida cotidiana en un período signado por las máquinas (Cavicchioli 2015). La fotografía produjo un impacto decisivo en la comunicación y en la expresión visiva, como «un evento sempre più sconvolgente e addirittura mostruoso» (Gilardi XII), que pudo superar las iniciales polémicas sobre su valor y la caducidad de la pintura mimética o realista. Las tensiones entre la obra de arte y su reproducibilidad técnica (Benjamin 2013) evidenciaban, por una parte, la accesibilidad masiva a través de la reproducción y, por otra, la eliminación de la unicidad y el aura de las cosas (Benjamin 2011: 33). Remo Ceserani afirma que, con su aparición en la Modernidad, la fotografía «ha toccato sensibilità e immaginazione in modo esteso e profondo» (13) y se transformó, sucesivamente, de misterio a hecho ordinario (Krauss 8).

Como sostiene Roland Barthes (2020), la fotografía une la experiencia del sujeto mirado y la del sujeto mirante, que, desde esta lectura, pueden remitir a la del sujeto cultural tal como lo concibe Edmond Cros (1997). Desde su doble dimensión técnica y socio-cultural, la fotografía contribuye a la problematización de la experiencia vital, socio-cultural e histórica y, con ella, de la escritura,

según las reflexiones benjaminianas (Vera Barros 2018). Por esto, la fotografía se entiende como un registro y, siguiendo la propuesta barthesiana, «como un “texto” visual que se ha de “leer”» (Yacavone 31). Esto último permite concebir un abordaje semiótico de las imágenes fotográficas, un proceso interpretativo del texto visivo, considerado como un dispositivo que articula relaciones entre objetos y entidades simbólicas y un sujeto espectador que sigue un complejo mecanismo de construcción del punto de vista con el reconocimiento de mediadores que operan entre él y el mundo textual (Eugeni 2004). Como postula Piero Polidoro (2025), en cuanto representaciones del mundo, las fotografías son objeto específico de la semiótica figurativa, dentro del campo de la semiótica visual, que estudia la connotación, los mecanismos retóricos, los puntos de vista, la enunciación, entre otros aspectos. La concepción de la fotografía como signo, desde esta perspectiva, implica desplazarse de la semiología a la fenomenología y plantear su configuración «como parte de un sistema de significación más grande y cargado de un significado ideológico y político» (Yacavone 203).

La fotografía se concibe, por esto, como un modo de escritura que representa, describe, narra y que, al ingresar en los textos literarios como tema, permite que en estos se registre la reflexión «sul reale, sul visibile e sull’invisibile» (Albertazzi 8) y se indague «sulla propria funzione e sul proprio stesso farsi» (Albertazzi 8). La écfrasis, «representación verbal de un objeto visual» (Gruia 99), constituye en las interrelaciones entre el discurso literario y el visivo una estrategia que potencia las articulaciones más allá de las proximidades que derivan de la mimesis como principio y como elemento formal y resulta, en última instancia, «una mimesis de la mimesis, una mimesis doble» (Gruia 99). En las relaciones entre literatura y fotografía son, además de las anteriores, varias las posibilidades que denotan la potencialidad de ambos lenguajes y de sus vinculaciones, entre las cuales, según Silvia Albertazzi, se encuentran la construcción del personaje fotógrafo que puede ser no solamente protagonista sino también narrador; la conformación metanarrativa de ambos lenguajes que encuentran equivalentes en su configuración; y la producción de libros con imágenes o ilustraciones llamados *photo-books*, en los que «immagine e parola si incrociano e si completano, mentre la componente autoriflessiva o metanarrativa si manifesta finalmente nella sua più profonda essenza di desiderio di condivisione» (Albertazzi 9).

Desde la literatura comparada, se reconoce como espacio de interés propio el que ofrecen las complejas interacciones entre literatura y fotografía, sea porque las imágenes acompañan a la palabra escrita, sea porque tienen autonomía representativa y narrativa (Abignente 2014). Remo Ceserani (2011) observó la adopción de técnicas y modos de la reproducción fotográfica para configurar descripciones y modos narrativos, de tal modo que, como explicó Elisabetta Abignente, el texto literario «coglie la peculiarità dell’occhio fotografico [...]

e prova a imitarne, più o meno consciamente, procedimenti e tecniche» (175). Otra articulación entre literatura y fotografía se construye desde el discurso individual o colectivo de la memoria, en cuanto, por una parte, la fotografía es registro de un testimonio y, por otra, la literatura se configura como escritura autobiográfica, «con i modi, estremadamente vari e sfaccettati, di rappresentazione del sé» (Abignente 175). Sobre la inscripción de la memoria en la fotografía, Roland Barthes afirma que «la Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*»¹ (133), lo que se vincula con la construcción de la memoria, de la nostalgia, del autobiografismo, es decir, la representación de una identidad, de un espacio biográfico que, como sostiene Leonor Arfuch, plantea la subjetividad y «la expresión más inmediata de lo vivido, lo auténtico, lo testimonial» (34). Reconstrucción de una existencia, búsqueda de lenguaje y tensión determinada por el deseo de verdad son algunos de los rasgos que, según Philippe Lejeune (2005), modelizan el proyecto de autobiografía moderna. Como afirma Albertazzi, la fotografía, en cuanto huella e indicio, puede asumir los valores de una reliquia y, al ser un lenguaje narrativo *otro*, presentificar una ausencia y ser leída como un texto biográfico, «recuperando nella memoria i dati relativi ai soggetti fotografati» (Albertazzi 42). Susan Sontag concibe la fotografía no solamente como fragmento de la realidad, sino como un recordatorio de la caducidad de la vida y del paso inexorable del tiempo, de tal modo que puede leerse como un texto de un recorrido vital, como una biografía, y «fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa)» (Sontag 15). Antonio Gibelli, al estudiar las correspondencias de los soldados en la Gran Guerra, indica que las cartas, es decir, las palabras, eran insuficientes para el contacto con sus seres queridos y para superar la distancia y el dolor, por lo que las fotografías se usaron como medio de comunicación y sustitución simbólica del sujeto, de tal modo que «l'immagine fotografica appare un autentico surrogato della presenza fisica, e quindi oggetto di un investimento emotivo anche superiore a quello della corrispondenza» (Gibelli 54).

Por lo que se refiere específicamente a las fotografías producidas en vinculación con los desplazamientos migratorios, el aspecto documental y autorreferencial, es decir, (auto)biográfico, es determinante y se modeliza, según la propuesta de Paola Corti (1999), a partir de la caracterización de dos tipologías que se conforman desde diferentes modelos y principios discursivos de narración y (auto)representaciones. Las distinciones tipológicas se basan en que las fotografías sean realizadas por observadores externos para documentar públi-

¹ Cursiva en el original.

camente un fenómeno en función de una serie de variables oficiales o sociales o que sean producidas por los mismos protagonistas para testimoniar en el ámbito privado una memoria familiar y una experiencia personal, para acompañar una correspondencia epistolar y sostener un mensaje positivo de la propia gesta y del núcleo familiar. Es fundamental, a su vez, reconocer que no existe una neutralidad en el proceso de producción, circulación y recepción de fotografías, ya que la perspectiva ideológica opera, por ejemplo, al hacer fotografías, especialmente cuando son observadores externos los que las realizan, y «le immagini risultano profondamente influenzate dal modo in cui viene percepita la diversità dell'emigrante» (Corti 2010: 12), es decir, principalmente, por el modo en que se configura la alteridad. En ambas tipologías, para poder leer el material fotográfico como fuente histórica, es necesario atender la pluralidad de perspectivas y mensajes, de constantes y transformaciones de las imágenes a lo largo del tiempo (Corti 2014: 311), así como la concepción del proceso migratorio como «fenomeno proteiforme, con mille facce» (Ostuni 143). Es, además, importante la observación de Maria Rosaria Ostuni –que refuerza lo expuesto por Paola Corti– sobre las dificultades en la utilización historiográfica de las fotografías. Esta posición articula los varios motivos y razones que derivan de su transformación social y de las injerencias ideológicas en su producción y consumo, es decir, los cambios de la fotografía que «da pratica di élite è divenuta un bene di consumo di massa, perché rappresenta un particolare linguaggio – paradossalmente ambiguo – perché si piega alle sollecitazioni di chi sta dietro l'obiettivo e perché si presta ai commerci più vari» (Ostuni 144-145).

Es a partir de estas premisas y puntos clave que se propone abordar un corpus de textos narrativos italianos vinculados con el fenómeno migratorio en los que la fotografía se inscribe de diferentes modos para (re)significar el proceso de desplazamiento y de reconfiguración identitaria que deriva del mismo.

Itinerarios y cruces en palabras e imágenes desde Italia

La incorporación de fotografías en la narrativa italiana vinculada con la emigración a la Argentina puede tener una triple modalidad –como objeto, motivo y elemento discursivo– y su configuración puede estratificarse, complejizando así la construcción de sentidos y de posibles variables semánticas.

Más allá del ámbito literario, es significativo el reconocimiento del patrimonio fotográfico que permite reconstruir visivamente la emigración, en cuanto fenómeno determinante en la historia social del país, y que encuentra expresión en la numerosa bibliografía, en las muestras, museos y archivos que reúnen fotografías e imágenes, junto a textos musicales y otros objetos. Ejemplos son, entre

otros, el Museo Nazionale Emigrazione Italiana (MEI), en Roma, bajo la égida del Ministero degli Affari esteri (Nicosia & Prencipe 2009), el Archivo Paolo Cresci y la Fondazione Paolo Cresci per la Storia dell'emigrazione italiana in Lucca (Ostuni & Stella 2005), la Fondazione Regionale Cristoforo Colombo en Génova (Gibelli 1989), cuyos catálogos, exposiciones y muestras pueden leerse como narraciones de una memoria colectiva desde abajo.

En el cine, en la película *Nuovomondo* de Emanuele Crialese (2006)² también encuentra registro la fotografía como objeto y motivo que declina representaciones alrededor de la emigración. En este film las fotografías que aparecen al inicio, con las imágenes fabulosas de las zanahorias y las gallinas gigantes, condensan los mitos de abundancia y extra-ordinariedad de América y funcionan como motores de impulso para emigrar, como objeto de deseo de los sujetos que los convierte en niños ingenuos, en adultos estafados a partir de un saber falso e hiperbólico. Las fotografías, que deberían en cuanto tales representar la realidad objetivamente, en cambio, recrean imágenes y figuras del imaginario popular que narran mitos y utopías de tierras legendarias, de Abundancia, como el País de la Cucaña, el *Mundus Novus*.

La centralidad de las fotografías en algunas novelas resulta índice de un trauma que opera como motivación para la manifestación y resolución de un conflicto y, en consecuencia, se constituyen, desde la semiótica, como proyecciones que señalan la voluntad de actuar (Greimas 1976). Entre las novelas del Siglo XIX, en la trilogía *Emigrati. Studio e racconto* (1880-1881) de Antonio Marazzi, antes de emigrar a Argentina, Silvestro Piantelli rompe el retrato de Rosina, la muchacha de la cual se había enamorado sin ser correspondido y que es causa de su huida al nuevo mundo (Marazzi 37). Romper la fotografía es una forma de defensa del sujeto y, por extensión, parte del desplazamiento, gesto indispensable en la emigración, estrategia de reconstrucción de una subjetividad herida.

En *Oltremare* (2007) y *Vincendo l'ombra* (2009) de Mariangela Sedda, las fotografías que junto a las cartas se intercambian las hermanas, Antonia en Cerdeña y Grazia en Argentina (y sucesivamente Antonietta, la hija de Grazia), funcionan como mecanismos de reforzamiento de vínculos familiares, sustitución de presencias y señalamiento de una ausencia. La estilización del corpus epistolar en estas novelas remite a la tradición de las cartas populares, documentos que constituyen fuentes alternativas en la construcción historiográfica de la emigración (Franzina 2000). En este contexto, las fotografías son objetos que

² Si bien los protagonistas de esta película no se dirigen a Argentina sino a Estados Unidos, puede comprenderse a este país como sinécdoque de «América», tal como viene nombrado, es decir, el continente americano, la tierra del nuevo mundo, de la utopía en el imaginario de los emigrantes.

ponen en evidencia, por una parte, la distancia física y, por otra, la voluntad de suplir la presencia más allá de las palabras y las cartas que resultan insuficientes. Por esto son «motivo», pues son elementos recurrentes en la representación del desplazamiento y del desgarramiento familiar, del deseo de las hermanas de conservar la unidad fraternal y se constituyen, también, como estrategias discursivas que refuerzan, con otro código semiótico, los mensajes y la comunicación. La primera vez que se produce un intercambio de fotografías entre las hermanas es después de diez años de su separación y, cuando lo hacen, explicitan la voluntad de combatir el olvido y reforzar la memoria: «Cara sorella, fanno dieci anni che non ci vediamo e per non dimenticarti di noi ci abbiamo fatto una fotografia la mia famiglia e quella di Pietro [...]. Alla festa fatti una fotografia» (Sedda 2007: 135-137). Las fotografías que Grazia envía muestran la unidad familiar, el crecimiento de los hijos, el progreso general, mientras Antonia tranquiliza con imágenes que la hacen ver joven, bien conservada y en salud. Es decir que en el intercambio el mensaje es, en ambos canales, positivo y da testimonio del bienestar y de las subjetividades de cada una, con las descripciones que acompañan a las fotografías. Las anotaciones en las cartas dan detalles y refuerzan el testimonio visual de las fotografías que se erigen, en consecuencia, en relatos visuales inteligibles y eficaces. La escritura de la carta puede retardarse en función de una fotografía (Sedda 2009: 13) y centrarse en esta, como objetivo principal de la misiva. Las fotografías se comentan desde ambas partes y se construye así un discurso meta-referencial, anafórico, conectivo y deíctico que sirve para confirmar la recepción y el afecto. Las referencias a las fotografías como objetos, más que señalar su materialidad y el soporte físico de las imágenes y del mensaje, se perciben como «reliquias» que se conservan, exponen, veneran y forman parte del espacio familiar de la casa con un espíritu devocional que remite al larario (*lararium*) romano en donde se veneraba a los Manes: «Mia cara zia, la tua fotografia l'ho messa sul comò dove mamma tiene le immagini care, un piccolo tempio delle memorie familiari» (Sedda 2009: 180). En *Oltremare* hay una referencia, por parte de Antonia, a un diario que trataba de los italianos en Argentina, en el que las fotografías mostraban el desarrollo industrial y agrario, el bienestar social y los adelantos en las cuestiones de género. Estas imágenes fotográficas testimonian el éxito del proyecto migratorio italiano en Argentina, constatan visualmente las variables positivas y, desde Italia, reafirman la nueva configuración identitaria de quienes han emigrado y se encuentran en Argentina. Son, en última instancia, textos y signos visuales que refuerzan, más allá de las fronteras nacionales, la constitución de un sujeto cultural y de una comunidad imaginaria, tal como la concibe Benedict Anderson (2016).

Otra forma de vínculo entre la fotografía y la literatura italiana que recupera la emigración hacia la Argentina se inscribe en *Un caffè molto dolce* (1996)

de Maria Luisa Magagnoli y en *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti, novelas en que lo político y el viaje a Argentina tras las huellas de un emigrante se articulan como indagación histórica y existencial. La búsqueda de una vida después de la visión de una fotografía, la decisión del viaje, asumir aunque sea momentáneamente la condición subjetiva del emigrante para reconstruir una historia, con su contexto histórico y los enigmas que quedaron en suspenso, resultan fundamentales en el nudo del conflicto que genera la narración. La fotografía entonces se concibe como cifra que se interroga e interroga, a su vez. En el caso de la novela de Magagnoli incluso se opera una elipsis en torno a la materialidad de la fotografía, del sostén físico que reproduce una imagen, y la protagonista-narradora habla directamente del sujeto representado –el anarquista Severino Di Giovanni–, como si se negara la mediación fotográfica y las distancias espacio-temporales entre el sujeto retratado y el espectador. La fotografía de Severino aparece rodeada de misterio no solamente por la vida del anarquista y el interés inexplicable que despierta en la protagonista-narradora, sino también porque en forma casi fantástica se encuentra junto a otras fotografías familiares, como parte del archivo familiar, y, por consiguiente, como elemento determinante de la configuración identitaria subjetiva intergeneracional, signada por los diferentes ritos de pasaje de la vida colectiva (Magagnoli 20). En la novela de Prunetti, el protagonista, Alfredo, recuerda dos fotografías que su tío Cosimo había enviado desde Argentina a sus parientes en Italia y que representan dos aspectos opuestos de la vida y de la historia del emigrante. La primera de estas fotografías, de carácter oficial y laboral, en la Casa Rosada, le despierta muchos interrogantes sobre su tío especialmente a partir de la observación de su mirada («dove si dirigeva il suo sguardo perplesso?» Prunetti 17). La segunda, informal, en un espacio abierto, durante un veraneo, era la que Alfredo prefería y la que se había perdido («in qualche cassetto polveroso» (Prunetti 17). Las fotografías son, pues, restos de una memoria, de una vida olvidadas, germen de las indagaciones y del viaje de Alfredo a Buenos Aires, siguiendo el rastro de su tío emigrante. Interesante es, en esta novela, la referencia al libro de Osvaldo Bayer dedicado a Severino Di Giovanni que provocaba a Alfredo fiebre y otros malestares físicos y que llama «mal d'Argentina» (Prunetti 20). De esta manera, la historia de Severino contada por Bayer y la de su tío «gli stavano in testa, senza riuscire a sbrogliare i bandoli della matassa. Per saperne di più c'era solo una cosa da fare. Partire» (Prunetti 21).

El fotógrafo como personaje aparece en *Il cacciatore di ombre. In viaggio con Don Patagonia* (2011) de Tito Barbini, texto complejo que entrecruza la novela, la biografía, el relato de viaje y se propone reconstruir la figura del padre Alberto Maria De Agostini en Patagonia, mientras fotografiaba paisajes y antiguos habitantes que, como él, eran sombras del pasado. Se trata, como se explicita, de

«un viaggio nel tempo» (Barbini 13) que se propone, en el desplazamiento físico, una revelación, de tal modo que indagar sobre la vida del sacerdote explorador resulta, en definitiva, inquirir en la propia existencia. La fotografía del explorador y las fotografías que había sacado son espejos, imágenes que representan y descifran la configuración del sujeto, la identidad en las múltiples alteridades, la presencia en las ausencias, lo íntimo con los fantasmas.

Es significativa la propuesta de Bruna Martini en *Roots. Radici* (2022), libro definido en la tapa como un «graphic memoir sull'emigrazione italiana di ieri e di oggi». Las fotografías se incorporan como objetos y motivos y surgen desde el inicio del relato, conservadas como parte de un archivo familiar, silenciado y, sin embargo, no cancelado del todo. A través de imágenes que retoman la configuración de la *graphic novel* y la tradición de las historietas, en una relación entre palabras e imágenes (Tosti 2023), Martini combina ilustraciones y fragmentos de fotografías, estilizadas, como parte de recortes, para narrar los desplazamientos y las búsquedas identitarias. Como observa Albertazzi sobre los *photo-books*, también en *Roots. Radici* imagen y palabra se cruzan completamente (2018: 9). El sujeto que narra es emigrante, como lo es el antepasado clave cuya historia se ha semi-cancelado, por lo que además se buscan coincidencias y se emprende un itinerario de recuperación «en mandato». El texto se presenta como un cuaderno de anotaciones, como un diario que redefine identidades, historias, raíces, voces. El viaje de la narradora, tras la reconstrucción de una historia generacional que sostiene la propia, se inscribe en la escritura. Las fotografías fragmentadas, recordadas e incorporadas en forma dispersa, como parte de las ilustraciones, funcionan como signos y estrategias discursivas, huellas, reliquias de relatos, marcas de ausencias/presencias. Son parte, en definitiva, de un relato visual, rostros y espacios que, como voces alternativas, conforman un logos de imágenes, colores, trazos. El sujeto que narra deviene así parte «física» de esas imágenes que se definen como signos en un mapa y ramas de un árbol genealógico.

A manera de cierre provisorio y de apertura

Las relaciones entre fotografía y narrativa literaria alrededor de la emigración italiana a la Argentina resultan complejas y sus variables se entrecruzan y superponen. Las fotografías funcionan como “gentotextos”, es decir, núcleos constantes de sentido y productividad (Cros 1986), que pueden articularse como tema, como motivo, constituirse como objetos, representaciones, como lenguaje discursivo que suple las palabras. Fragmentación y ausencia, dialéctica entre olvido y memoria, duelo y utopías, nostalgia y desplazamiento son algunas de las configuraciones que determinan la relación entre la fotografía y la palabra,

declinada desde la emigración y sus múltiples desplazamientos y reestructuraciones. Se podría proponer una «poética de las (dis)continuidades y de los desplazamientos», en cuanto la narración no puede realizarse linealmente ni en forma completa y por esto apela a restos, reliquias, silencios, como parte de una búsqueda. Historia individual, familiar y colectiva se funden y se perciben como indicios de una sobrevivencia ante pérdidas que interpelan al sujeto.

El abordaje de las representaciones subjetivas alrededor de la emigración italiana a Argentina, con las articulaciones entre fotografía (imagen) y palabra, requiere una lectura «e(in)migrante» (Bravo Herrera 33-34), en contrapunto con la producción que, desde Argentina, narra los desplazamientos de la inmigración, las tensiones, las configuraciones identitarias del sujeto, las inscripciones de la fotografía, como objeto, tema, estrategia discursiva. Es decir, el otro lado de contar en estos múltiples senderos, que ponen en diálogo el sujeto mirado y el mirante en una fotografía-espejo que cruza el océano.

Obras citadas

- Abignente, E. (2014): La letteratura e le altre arti. En F. de Cristofaro (Ed.), *Letterature comparate* (pp. 167-193). Roma: Carocci.
- Albertazzi, S. (2018): *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.
- Anderson, B. (2016): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- Arfuch, L. (2010): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barbini, T. (2011): *Il cacciatore di ombre. In viaggio con Don Patagonia*. Firenze: Vallecchi.
- Barthes, R. (2020): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. J. Sala-Sanahuja (Trad.). Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2011): *Breve historia de la fotografía*. W. Erger (Trad.). Madrid: Casimiro Libros.
- Benjamin, W. (2013): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (2018): *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*. T. Vera Barros (Trad. y Comp.). Buenos Aires: la marca.
- Bravo Herrera F. E. (2015): *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- Cavicchioli, S. (2015): Félix Nadar en la fotografía. En U. Eco (Ed.), *L'Ottocento* (pp. 1139-1143). Milano: EncycloMedia.
- Ceserani, R. (2011): *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Corti, P. (1999): *L'emigrazione*. Roma: Editori riuniti.
- Corti, P. (2010): *Emigranti e immigrati nelle rappresentazioni di fotografi e fotogiornalisti*. Foligno: Umbra.
- Corti, P. (2014): Fotografía. En T. Grassi & al. (Eds.), *Dizionario Enciclopedico delle Migrazioni Italiane nel Mondo* (p. 311). Roma: Società Editrice Romana.
- Cros, E. (1986): *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cros, E. (1997): *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. R. Parra Valiente & E. Cros (Trad.). Buenos Aires: Corregidor.

- Eugeni, R. (2004): *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: EDUCatt.
- Franzina, E. (2000): *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America Latina 1876-1902*. Verona: Cierre.
- Gibelli, A. (2007): *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gibelli, A. (Ed.) (1989): *La via delle Americhe. L'emigrazione ligure tra evento e racconto. Catalogo della mostra Genova, settembre-dicembre 1989*. Genova: Sagep.
- Gilardi, A. (2000): *Storia sociale della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Greimas, A. (1976): *Semántica estructural*. A. de la Fuente (Trad.). Madrid: Gredos.
- Gruia, I. (2021): *La literatura comparada, una disciplina hospitalaria. Introducción a la literatura comparada*. Salamanca: Universidad Salamanca.
- Krauss, R. (2000): *Teoria e storia della fotografia*. E. Grazioli (Trad.). Milano: Bruno Mondadori.
- Lejeune, P. (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- Magagnoli, M. L. (1996): *Un caffè molto dolce*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Marazzi, A. (1880): *Emigrati. Studio e racconti. Vol. I. Dall'Europa in America*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Martini, B. (2022): *Roots. Radici*. Bologna: Becco Giallo.
- Nicosia, A. & Prencipe, L. (Eds.) (2009): *Museo Nazionale Emigrazione Italiana*. Roma: Ministero degli Affari esteri.
- Ostuni, M. R. (2009): Emigrazione: una storia per immagini. En A. Nicosia & L. Prencipe (Eds.), *Museo Nazionale Emigrazione Italiana* (pp. 143-185). Roma: Ministero degli Affari esteri.
- Ostuni, M. R. & Stella, G. A. (2005). *Sogni e fagotti. Immagini, parole e canti degli emigranti italiani*. Milano: Rizzoli.
- Polidoro, P. (2025): *Che cos'è la semiotica visiva*. Roma: Carocci.
- Pradelli, Á. (2016): *El sol detrás del limonero*. Buenos Aires: El Bien del Sauce.
- Prunetti, A. (2009): *Il fioraio di Perón*. Viterbo: Stampa Alternativa & Nuovi Equilibri.
- Sedda, M. (2007): *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale.
- Sedda, M. (2009): *Vincendo l'ombra*. Nuoro: Il Maestrale.
- Sontag, S. (2004): *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. E. Capriolo (Trad.). Torino: Einaudi.
- Tosti, A. (2023): *Graphic novel. Storia e Teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*. Latina: Tunué.
- Vera Barros, T. (2018): Introducción. Walter Benjamin: estética y experiencia. En W. Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura* (13-22). T. Vera Barros (Trad. y Comp.). Buenos Aires: la marca.
- Yacavone, K. (2017): *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. N. Molines (Trad.). Salamanca: Alpha Decay.

THE DRAGON'S SHADOW BEHIND MY BACK IS NOT DEATH'S EMBRACE. SYMBOLS OF FEAR, STRANGENESS, AND HOSPITALITY IN *MIGRANTES* BY ISSA WATANABE AND *THE ARRIVAL* BY SHAUN TAN

Diego Alexander Vélez Quiroz*

The fabulous keys of Issa Watanabe's *Migrantes* refract the fantastic trajectories of Shaun Tan's *The Arrival*. Both works pursue a certain universality—albeit one not free from tension—in their representation of the migratory experience. Thirteen years separate their publication, and a century seems to lie between their stories, Tan's narrative advances toward the luminous horizon of modernity, while Watanabe's sinks into the telluric substance of mourning and reciprocity. The movement unfolds from the comic to the tragic, from the idealization of estrangement to the disillusionment of the real. Through their visual symbols, the two books express opposing cosmologies of migration: one linked to the Enlightenment imaginary of human perfectibility (*The Arrival*), and the other rooted in a relational and cyclical conception of life (*Migrantes*). This opposition defines specific aesthetic and ideological singularities and determines two distinct ways of understanding the symbols and imaginaries associated with the migratory experience, particularly those related to death. The article situates both narratives within the tradition of wordless picture books that, by renouncing verbal narration, transform silence into a form of meaning. It employs symbolic hermeneutics and Rodrigo Argüello's *simboanalysis* to interpret the visual devices as spaces of condensation where mythical, affective, and ideological dimensions converge. The comparative reading explores how each work constructs a semiotic order of its own, Tan's images, shaped by the modern allegory of progress and the moral pedagogy of integration, contrast with Watanabe's nocturnal procession, guided by a cosmology that conceives death as continuity and care. By confronting two cultural regimes—the Eurocentric, governed by the ascending logic of light and reason, and the Andean, sustained by reciprocity and the vital cycle between life and death—the study explains how the experience of mobility is imagined through heterogeneous symbolic grammars. Ultimately, both works expose the tensions between universality and difference and propose, through silence and image, a meditation on the fragile conditions of belonging that shape contemporary migration.

Keywords: migratory narratives, visual symbolism, fear and estrangement, Issa Watanabe, Shaun Tan

Thirteen years separate the publication of *The Arrival* (2006) from that of *Migrantes* (2019). Other differences –diatopic, cultural, and ideological– are perhaps less evident. While Watanabe's work merges Andean imaginaries of death

* Università di Torino.

with the consequences of the twenty-first-century war on migration, Shaun Tan, in his attempt to universalize the migratory experience of the late nineteenth and twentieth centuries, reworks and validates the illustrated mythology of Western progress. Both books belong to a genealogy that, in recent decades, has turned to the narrativity of the image to construct stories that dispense with words in their exploration of migration, the so-called wordless picture books. These are not, in such cases, efforts to name the “unnameable”, in the sense articulated by Fernando Reati (1992) or Vladimir Jankélévitch (2005) –though they often do so–, but rather another form of textuality that renounces literalness and relies entirely on suggestion. Alongside Shaun Tan’s and Issa Watanabe’s works, this genealogy includes *Migrando* (2010) by Mariana Chiesa Mateos, *Orizzonti* (2015) by Paola Formica, and *La valigia* (2019-2020) by Angelo Ruta¹.

The Arrival (2006) tells the story of a man who, forced by a dark and nameless menace in his homeland, separates from his wife and daughter to embark on a migratory journey. His passage by train and ship leads him to a strange country where, little by little, he manages to integrate into society: he finds work, builds bonds of solidarity with other migrants, and finally reunites his family in their new home. The story ends with his daughter, now accustomed to the new environment, guiding a recently arrived woman through the same disorientation her father once endured. Beyond this narrative line, Tan’s picture book employs a series of visual devices to lend depth to its allegory of migration. The sepia tones, the texture of a photographic album, and the use of complex symbols –dragons, guiding creatures, sages, solar mountains– as well as simpler ones such as birds, suitcases, and family portraits, all evoke memory and nostalgia (Buzzi Rizzi 2021). Meanwhile, the fantastic beings and surreal landscapes heighten the reader’s sense of estrangement, placing them in the same position of bewilderment as the protagonist (Singer 2020). Within this crossing of the real and the dreamlike emerges an idea of migration that, while acknowledging hardship, unfolds within the overly idealized space of progress. This can be read as an uncritical reiteration of the “American dream” myth, one that omits the difficult realities of migration –racism, exploitation, and death– in order to privilege a certain notion of universality (Boatright 470).

Inspired by his family’s history, Tan identifies himself as an Australian of Chinese, Malaysian, and Irish descent. Although he insists that his work is not autobiographical, he admits that this heritage exerts an indirect influence that

¹ María Jesús Colón Castillo (2021) has developed a comparative reading focused on the semi-otic tools for the analysis and pedagogical use of the aforementioned works in school contexts. I refer the reader to her study for a more detailed discussion of these texts.

has led him to engage repeatedly with notions of belonging and difference, as well as with the thresholds separating the familiar from the strange (Earle 386). His declared aim was to construct a universal representation of migration that could resonate with this personal background, through an imaginary city where historical reality intertwines with dreamlike invention. As he himself explains, «The place I thought of as “The New Country” ended up being rich in all sorts of details, so it is not a boiled-down version of real history at all. It’s a sideways history, an alternative universe that we might usefully compare to our own. It allows us to consider the common intersections of feeling, what we might do as international travellers, and instinctively as readers» (Earle 391).

Migrants (2019), by contrast, portrays a group of anthropomorphic animals in the midst of a forced diaspora, their sorrow and anguish legible on each of their faces. Giraffes, rabbits, lions, birds, and elephants walk together in silence, carrying small suitcases, blankets, and the few utensils needed to endure the endless night of their journey. The group, composed of adults and young alike –some carried in arms or wrapped in cloth– moves forward compactly, with no apparent destination. Along the way, the interspecies bonds and the shared condition of the herd become evident: an elephant holds a frog’s hand, a goat shelters a fledgling. Accompanying them, always timid and at the rear, is Death itself, depicted as a pale barefoot figure with a skeletal face, shrouded in a floral blanket that curiously changes color throughout the narrative.

Like Shaun Tan, Issa Watanabe has a migratory background. Yet *Migrants* does not arise from that experience alone. Its first impulse came from a photographic series by Swedish photographer Magnus Wennman (2016), *Där Barnen Sov* (Where the Children Sleep), which documents the conditions endured by children forced to flee their countries due to war, many of whom live in refugee camps or precarious settlements. «When you get close to hell, you can’t keep drawing in the same way» Watanabe remarks in reference to the series (s.p.). Moreover, during what was called “the cayuco crisis” in 2006, she recalls meeting –and even sharing a house with– one of the thousands of migrants who set out from Africa toward the Iberian Peninsula in small boats. «After that,» she adds, «you truly begin to wonder whether you are tall enough to speak about certain subjects» (s.p.).

We are faced with two divergent visions of migration. *The Arrival* reworks it through the keys of an initiatory journey that, via retrofuturist figuration, seeks to universalize the experience and reaffirms the Enlightenment promise of progress and human perfectibility. It also relies on representations of nostalgia as a motor of symbolic integration, in line with what Busi Rizzi (649) calls «nostalgic tensions», to ensure an empathetic response from the reader. *Migrants*, by contrast, situates the narrative within a horizon of concrete political consequences,

those stemming from the twenty-first-century war on migration. The silence of its narration, traversed by the figure of death, symbolically intertwines with Andean imaginaries that remind us of death's permanent presence, it's inevitable role in the cyclical rhythm of life. These differences establish the coordinates of the comparative reading proposed in this work.

I propose that, through their visual symbols, *The Arrival* and *Migrantes* reveal two opposing cosmologies in relation to migration: one linked to the Enlightenment imaginary of progress (Tan) and the other rooted in a telluric and relational vision of the world (Watanabe). This opposition defines specific aesthetic singularities and determines two distinct ways of understanding the symbols and imaginaries associated with the migratory experience, particularly those related to death.

This study adopts a hermeneutic-comparative framework that integrates symbolic analysis with the resources of *simboanalysis* as proposed by Rodrigo Argüello. The analysis of the visual devices is carried out in the understanding, following Argüello, that the symbol does not speak directly; rather, it suggests and summons, which means that interpretation must search within the material composition of the sign for its meanings in flight (2005 27). Rather than an object of interpretation, the visual text is conceived here as a matrix of signification: its surplus of meaning does not lie in what it presents or represents but emerges from the web of correspondences intricately folded among its constituent elements (2022 16). Accordingly, the visual devices in *The Arrival* and *Migrantes* are approached as spaces of symbolic condensation where affective, mythical, and ideological dimensions converge.

As for the comparative dimension of this work, it begins with the recognition of two distinct cultural regimes—the Eurocentric and the Andean—that orient the imaginaries of progress and reciprocity, respectively, as will be examined later. For the analysis of Western imaginaries, the study draws on the categories of ascension, light, and verticality developed by Gilbert Durand (2012) and on the poetics of matter formulated by Gaston Bachelard (1991), whose reflections illuminate the symbolic rationality of progress in Tan's work. Concerning Andean imaginaries, the study relies on the contributions of Mario Polia Meconi (1999), Marisol de la Cadena (2015), and Millones and Mayer (2021), which provide the conceptual and historical framework to understand the reciprocity among life, death, and nature that underlies Watanabe's work.

The Arrival: Symbolic Exaltation of the Western Mythology of Progress

Although wordless, *The Arrival* is a narrative rich—even dense—with symbols and allegories of progress as conceived at the height of Enlightenment ration-

ality by none other than Nicolas de Condorcet. The story abounds in positive valuations of industry, science, light, and reason, and their “natural” derivation toward collectivism, solidarity, and happiness. The illustrations of that *New Country* to which Shaun Tan refers depicts a world «without distinction between the destiny of peoples and of individuals,» where «the human species, governed by its own laws,» walks «steadily toward perfection,» and where the sun shines only «upon free men» whose master seems to be none other «than their own reason» (de Condorcet 73)

Tan acknowledges (117) that he drew inspiration from Ellis Island to imagine certain characteristics of his protagonist’s final destination. The illustrations of passports and the process of entry registration in *New Country* directly recall photographs from the Ellis Island Immigration Museum collection, as well as others embedded in the popular imaginary of arrival by ship. Perhaps the most emblematic is that in which migrants, from the deck of the vessel, gaze upon the Statue of Liberty rising against the hazy horizon of Lower Manhattan. In Tan’s rendering, this image is reimagined as two colossal figures –one seemingly a migrant, as suggested by the objects at its feet, including a suitcase –extending their hands in a gesture of apparent fraternity and hospitality. The work thus refers emphatically to the migratory processes that took place between the late nineteenth and early twentieth centuries from various parts of the world toward the United States².

The Arrival opens with an image of forced departure and of promise. The old city, shrouded in darkness, is dominated by the monstrous silhouette of a serpentine creature whose toothed tail slithers through the streets like a mythical dragon; its presence arouses the fear that precipitates exile. In a sequence of six panels, Shaun Tan condenses the farewell: the final embrace, the tears, the promise of reunion, and the train receding under the threatening sky. In contrast, *New Country* emerges as an industrious utopia animated by aerial means of transport, retrofuturist machines, and multitudes engaged in their daily work. The city breathes order and vitality; its conical and pyramidal structures, its ascending steam, and the solar emblem stamped on newcomers’ passports are the signs of a prosperous civilization in which even the zoomorphic creatures –gentle and domestic– participate in the harmony of a world that transforms fear into hope. That is the landscape awaiting the protagonist.

The migratory journey, as portrayed here, is entirely fortuitous. Despite arriving alone and knowing no one in *New Country*, the protagonist easily overcomes the obstacles typically faced by migrants: crossing bureaucratic borders, grap-

² See the illustrative image at the following link: <https://zenodo.org/records/17547079>.

pling with an unfamiliar language, finding housing and employment, rebuilding a sense of community, and longing for family reunification. The composition of the album responds to a mirror-like structure that translates this passage from the tragic to the comic: the opening pages display domestic objects associated with safety and home –a clock, a teapot, a family portrait, an open suitcase– while toward the end, their equivalents reappear in the new world, now naturalized and imbued with familiarity. «This arrangement indicates the protagonist's and his family's assimilation into the new reality» and it is reinforced by the final dinner scene, where «the smiling faces and warm light demonstrate that the life they sought turned out happier than the one they left behind» (Buzzi Rizzi 658).

This specular composition, which recurs across several panels, completes a trajectory of transformation that leads from chaos to control, the structural principle of the narrative and a central metaphor of the modern imaginary of progress. The initial sequence –marked by threat, separation, and disorientation– contrasts sharply with the compositional serenity of the final pages, where everything appears ordered, clean, and legible. The geometry of the panels, the repetition of motifs, and the symmetry of the frames create a visual order that replaces the uncertainty of the beginning. Everyday gestures –preparing food, walking through the city, greeting a neighbor– become signs of integration, confirming that the world has regained its balance. In this way, Tan unfolds his silent teleology: the migrant attains stability, the city finds peace, the family reunites. The movement that began in fear and uprootedness culminates in domestic harmony, reaffirming faith in a progress visible in the luminous serenity of the images.

Between its anxious beginning and idyllic end, *The Arrival* resolves the migratory journey along three clearly delineated axes: the protagonist's understanding of a collective destiny, revealed through the stories of others who, like him, were forced to leave their homelands for various yet always urgent reasons –and who, for that very reason, are ready to help him–; the domestication of the initial threat, to which I will return later; and the protagonist's full integration into New Country's labor complex.

Once disembarked, the protagonist must fend for himself. One by one, he overcomes difficulties, adapts to new customs, becomes accustomed to new food, and learns to navigate the language barrier. The turning point in this journey is represented by the acquisition of a trade suited to his abilities. After failing at two earlier jobs, he finally finds stable employment that allows him to gather the resources necessary to reunite his family in New Country. This is not just any job: he becomes part of what appears to be an assembly line in a vast factory where hundreds of people work. He finds his place, becoming one more cog in the social machine, nearly indistinguishable within the busy multitude along the mechanical belts. The panel representing this moment inevitably evokes

frames from *Modern Times* (1936) by Charles Chaplin, though the valuation is inverted. While Chaplin denounces the dehumanization and alienation of industrial labor, in *The Arrival* factory work marks the culmination of an uphill climb. From this point on, the story enters its decisive chapter.

The protagonist's guide in this final section is an old man wearing a conical hat who works across from him and interrupts the work routine to lead him beyond the city walls. His presence introduces a new symbolic register: the experience of learning and the transmission of wisdom born of suffering and memory. Through analepsis, we learn that the old man once descended into the infernos of war. In his company, the protagonist ascends a mountain crowned by several suns –the same radiant symbol that, upon arrival, the immigration officer stamped into his passport.

The appearance of the luminous mountain introduces the moment of greatest symbolic condensation in the narrative. Up to that point, the protagonist's trajectory unfolds along the horizontal plane of survival. The ascent, by contrast, opens a vertical axis that transforms the meaning of the journey. Guided by the wise old man, the protagonist reaches a summit where a conjunction of spiral time –resembling a strange game– and radiant light suddenly nuances the mechanical logic of the factory, turning the migratory experience into an initiation. That mountain, the radiant center of the album, corresponds to what Gilbert Durand describes as the «fundamental concern of verticalizing symbolization» common to rituals in which the human being seeks elevation «against time and death» (136). As in the traditions Durand himself refers –from the Mithraic climax to *The Ascent of Mount Carmel*– the climb is the “journey itself,” a rupture of level that enables passage into another state of being. Tan weaves the mystical ascent together with the modern metaphor of progress: labor and industry are redeemed in a spiritual impulse that re-enchants matter. The mountain, illuminated and silent, embodies that paradox. Modern rationality sublimates into myth, and technical progress rises into an experience of transcendence³.

Then, all that remains is to wait for the cycle of life to return upon itself. At this point, Tan resolves the passage of time through the image of a flower and its seasonal rhythm, and through the construction of a nest and the watching of chicks from a native winged creature. Birds, it should be noted, traverse the story from beginning to end as a permanent symbol of migration. At the close of this cycle –when the flower has survived winter and the chicks stretch their hungry beaks beyond the improvised nest– the family is reunited, and all the pieces fall into place.

³ See the illustrative image at the following link: <https://zenodo.org/records/17547189>.

Before equilibrium can be restored, however, the initial threat must be conquered or at least domesticated. This menace takes the form of the serpentine, toothed tail of a dark dragon-like creature whose shadow haunts the skies and streets of the protagonist's homeland, where his wife and daughter still remain. The creature's long, faceless tail may well be likened to the serpentine line of men marching toward war, a war that culminates in a death field strewn with human remains, the one seen in the flashback of the wise old man the protagonist encounters in the factory. In this way, the dragon—or at least its faceless dark silhouette—finds its counterpart in the irrational terror of war and the horrifying death depicted in the narrative. It is precisely this deadly force from which the protagonist flees, and from which he seeks to liberate his family.

This serpentine, toothed figure alludes to a threat bound to the archaic principle of chaos and dissolution. Once again, under the lens proposed by Gilbert Durand, the dragon concentrates within itself the primordial forces of fear and destruction:

[...] a pre-diluvian monster, beast of thunder, fury of water, sower of death, it is, as Donteville has noted, a 'creation of fear.' Nothing is more common than the relation between the saurian archetype and vampiric or devouring symbols. [...] Psychologically speaking, the Dragon seems to exist as borne by the schemas and archetypes of beast, night, and water combined. A knot where the writhing, swarming animality, the ferocious voracity, the clamor of waters and lightning converge and mingle, along with the viscous, scaly, and tenebrous aspect of "thick water" (91).

The monster thus condenses the darkness that precedes order, the collective fear the narrative must transform into harmony. In *The Arrival*, its shadow fore-shadows both war's devastation and exile; its symbolic domestication defines the passage from chaos to form, from the death drive to vital reconstruction. Tan turns this formless force into the point of departure for a vertical journey: by taming the dragon—the projection of collective fear—the protagonist ascends toward the light of the mountain and reunites with his family within the promise of a reconciled world.

I use the term domesticate instead of others more commonly associated with a threat—especially one that takes the form of a dragon—, such as defeat or eliminate, because what literally occurs in the story is the reduction of the creature's entire threatening potential. Narratologically (Bal 39-40), the function assigned in Tan's work to the strange zoomorphic beings—companions that resemble pets—is meaningful. Their role is to link the references of a distressing past with those of a benign present, delimiting the new nature of a sign that originates in fear. In keeping with the Enlightenment imaginary of progress, in New Country—the culminating end of a line moving ever forward—irrational terror, darkness,

and bestiality are redirected through collectivism and rationality⁴.

That which in the old city crept through the air with hostility, reappears in this new world of light and order as a playful, docile, and affectionate creature. The conflict is resolved pedagogically. Fear becomes familiarity; threat turns into companionship. Instead of suppressing the monster, it is subjected to the therapeutic power of imagination: «To imagine time under its dark aspect is already to submit it to a possibility of exorcism through the images of light [...]; while projecting the dreadful hyperbole of the monsters of death, imagination secretly sharpens the weapons that will bring down the Dragon» (Durand 115). In *The Arrival*, this exorcism takes form in the sequence where the small monster, emerging from a jar, allows itself to be caressed and played with by the child. Tan turns the playful gesture into an instrument of symbolic sublimation.

This understanding of migration as a luminous itinerary –in which fear is subdued by reason, chaos is transformed into order, and death dissolves within the horizon of progress– stands in radical contrast to the vision proposed by Issa Watanabe in *Migrantes*. Rather than positioning herself under the Enlightenment sign of ascent and reconciliation, the Peruvian artist portrays the migratory journey as a passage dominated by fragility and darkness. Her story unfolds in a nocturnal desert, a symbolic space of war, exclusion, and death, inseparable from the experience of mobility in the twenty-first century. Where Tan trusts in the domestication of threat, Watanabe sustains its persistence. Death cannot be defeated; it can only be accepted as a companion. Its constant presence, invested with compassion and deference, seems to emerge from an imaginary that resonates with Andean cosmovisions of Peru, in which the ritual interplay between life and death affirms the reciprocity that sustains the cycle of existence.

***Migrantes*: «How Many Borders Must we Cross to Reach Home?»**

«How many borders must we cross to reach home?» The question posed by the Greek filmmaker Theo Angelopoulos (1991) travels from the turbulent end of the twentieth century, just after the Cold War, to the back cover of *Migrantes*, Issa Watanabe's wordless picture book. The question closes a list of signs that define the twenty-first century: «Migrants, refugees, displaced persons, bombings, violence, war, hunger, fear, exodus, camps, children, orphans, midwives, rescues, drownings, borders, illegals, stateless people, the disappeared, humanitarian crisis, global compact on migration, human rights... Silence» (Watanabe s.p.).

⁴ See the illustrative image at the following link: <https://zenodo.org/records/17547200>.

The imaginary proposed by Watanabe's narrative encompasses the multiple phases and geographies of migration from the late twentieth century to the present. The fabulous tone of her composition allows us to recognize, in the procession of animal figures, those fleeing recent conflicts and economic collapses –such as Venezuelan migrants moving northward with their belongings– as well as displaced peoples from the Middle East traversing the Balkan route after prolonged wars in Syria, Afghanistan, Iraq, or Yemen. Their journey also recalls the forced displacements of the late twentieth century, when the implementation of NAFTA (today USMCA) and the Central American civil wars intensified the exodus toward the United States, a prelude to the Mesoamerican caravans that still cross Mexico under present-day violence. The silent figures also condense the drama of those who, from the African coasts, attempt to reach Europe across the Mediterranean or along the Atlantic route to the Canary Islands, victims of policies of containment.

The nocturnal landscape that the caravan crosses could easily be the merciless Sonoran Desert; it could also evoke the emblematic crossing at Idomeni, on the border between Greece and North Macedonia; the border posts of Preševo and Horgoš, between Serbia and Hungary; the dense jungle corridor of the Darién; or the border town of Tapachula, between Mexico and Guatemala. And when the journey opens onto water, the liquid expanse in which the characters suffer and perish seems to allude to the “sea of pain”, as Chilean poet Raúl Zurita called the Mediterranean: the deadly distance between Libya and Lampedusa, the Aegean scattered with shipwrecks, the Strait of Gibraltar, the Atlantic passage to the Canaries, the Caribbean Sea, and the Río Bravo, the riverine frontier on the route to the United States.

Migrantes thus unfolds a human landscape whose location multiplies itself. A global exodus crossing deserts, seas, and borders, what Emiliano Monge has called «the invisible Holocaust of the twenty-first century» (Paul 2016). Several of the symbols she employs have been widely studied, and recent scholarship abounds in reflections on their meanings (Cattoni & Perassi 2023; Christou & Janta 2018; Colomer-Solsona 2020; Pérez Murcia & Boccagni 2022): suitcases, trunks, fabric bundles, blankets, scattered utensils, all evidence of a particular form of memory and forgetting, of what has been left behind and what is carried along; threads linking past and future, tangible presences that point to irretrievable absences. In the study of displacement from one land to another, and beyond their aesthetic or utilitarian value, «objects attest to a place left behind and therefore play a crucial role» (Cattoni & Perassi 10). In this interrelation between subjects and things –almost always mediated by emotion– objects become true reservoirs of memory, material links to lost people and territories, perhaps the only fragments capable of stabilizing identity after the trauma of

uprooting. Watanabe deploys them to reveal the state of *dispossession* (Butler & Athanasiou 2017) to which her characters have been subjected, expelled toward an unknown destination carrying only what their hands can bear. This detail implies that there was no time –or barely enough– to prepare for departure. The exodus in *Migrantes* is, by all accounts, a flight⁵.

Two symbols stand out for the particularity of their synthesis and their omnipresence throughout the narrative. The first is darkness. From beginning to end, the journey unfolds against a backdrop of shadow. In *Migrantes*, there is no distinction between night and day: the herd moves through darkness, sleeps in darkness, and sets off toward the waters under that same darkness. The sky never brightens for Watanabe's migrants; light never reaches them. We discern the shape and the sorrowful expression of the characters only through the vividness of the illustration and the natural heterogeneity of the species. That darkness constricts the scene, even more so because against it stand out the silhouettes of bare trees and, only toward the end, a few branches that recover color after the offering to death and to nature, as will be discussed later. Total darkness, then, becomes decisive in shaping both the bidimensionality and the uncertain unidirectionality of the narrative.

This background void –an apparent nothingness– suggests the closure of time and the suspension of the future, all the more so because the story's tragic climax –the shipwreck, the remnants of the journey scattered along the shore, and the lifeless body of one of the migrants– brings to mind the Mediterranean turned into a mass grave. Even the water into which the characters hurl themselves shares that somber condition: a dark, ominous mass that imposes itself as a space of suspension and loss. This representation coincides with that proposed by Nicholas De Genova, for whom Europe's maritime borders have become a «macabre deathscape», a mortuary landscape produced by the accumulation of nameless bodies that wash ashore again and again on the continent's southern coasts (2-3). Death on the shore –figured by Watanabe with the restraint of a silent fable– reactivates the global trauma of contemporary migration. The anonymous body stretched upon the sand recalls the open wound of an era that has turned rivers and seas into lethal borders⁶.

Although it may seem counterintuitive, the darkness of *Migrantes* is power –and, above all, potential. Through the presence of the second key symbol –death– the infinite darkness becomes a space of passage, a stage for the hospitable cyclicity of the telluric. It is, one might say, a mineral darkness. In the sense

⁵ See the illustrative image at the following link: <https://zenodo.org/records/17547233>.

⁶ See the illustrative image at the following link: <https://zenodo.org/records/17547255>.

proposed by Deleuze and Guattari, this darkness represents the latent form of life, a plane (let us recall that it encompasses everything in the work) of immanence where existence folds in upon itself only to unfold again (259-260). The penumbra surrounding Watanabe's characters contains movement, slows it down, and prepares it for transformation. Hence our sense that death—covered with a floral blanket, timidly keeping to the rear of the caravan—is gentle and even fragile.

In his reflections on the earth's reveries, Bachelard distinguishes between two fundamental movements: that of extroversion and that of introversion. In the first, the dream urges us to act upon matter (which easily aligns with the narrative of progress already analyzed in *The Arrival*); in the second, «[...] the dream will follow a more familiar slope; it will trace that involution that brings us back to our first shelters, that values all images of intimacy» (Bachelard 16). Intimacy and fragility are words rarely associated with death, yet the world of *Migrantes* is perhaps one such exceptional case. The author herself affirms that «this little death that appears in the book has more to do with that, with the inexpressible thing we carry with us» adding that «[...] one thing that comes up in conversations with children, teenagers, or adults is that this death is fragile, almost like any other being. It is a constant companion throughout the journey. Memories, absences, and what is left behind when life moves are like that too» (Watanabe 2022).

Where does this feeling come from? Beyond the obvious evidence of a consoling death that reunites the castaway with Mother Earth—a motif traceable to the periods of greatest splendor of the Andean peoples of Peru⁷—it is necessary to associate the author's origins with the very depiction of death in her work. This «little death» appears to us clothed in a floral mantle. The intrinsic relationship between death and nature—or, rather, between nature and the whole—is common among the Andean peoples of Peru. It expresses a sense of reciprocity and interconnection among all living beings that has for centuries governed their experience of belonging. In the words of Marisol de la Cadena:

⁷ In Andean religious thought, the continuity between life and death is expressed through concepts such as *mallki*—a term linked to the vegetal world, designating both the «young plant ready for sowing» and the «fully grown tree»—and *camaquen(c)* or *upani*, which refer to the «vital principle» of all beings. Applied to the ancestors, this vegetal symbolism conveys a belief in cyclical fertility, in which the deceased, as the root or trunk of the lineage, ensures the reproduction and renewal of life. Thus, the mummies of ancestors were considered vessels of the *hupani*, the animic double that preserved the continuity of natural cycles, descent, and the community's cultural identity (Meconi 123-124). A glance at the post-shipwreck scene in *Migrantes* reveals that the drowned migrant has been covered with death's floral mantle—that is, mummified in the garments of natura. For an expanded discussion of Andean conceptions of death in Peru, see *Funerales, muerte y el más allá en la historia del Perú* (Millones & Mayer 2021).

Being *in-ayllu*, persons are not from a place; they are the place that relationally emerges through them, the *runakuna* and other-than-humans that make the place. Rather than being instilled in the individual subject, the substance of the *runakuna* and other-than-humans that make an *ayllu* is the co-emergence of each with the others –and this includes land, or what Mariano called *santa tira*. Singular beings (both *runakuna* and other-than-human) cannot sever the inherent relationship that binds them to one another without affecting their individuality –even transforming it into a different one (102).

It is, then, a web of mutual care –*uywa*⁸– in which ideas such as foreignness and *disposability* (Khanna 2009) lose their meaning. A network that involves humans, animals, the earth, and other beings of the world⁹.

In this conception, belonging arises from the living relation that unites all entities. Indeed, the dissolution of foreignness manifests early in the narrative, when death itself – that other who walks hidden behind the trunks of trees– is welcomed as one of the group in the only moment when the herd looks back. In an act of reciprocity, she yields the colors and flowers of her mantle –symbols of *natura*– to the trees that, toward the end, will illuminate the path of the survivors.

By Way of Conclusion

Both *The Arrival* and *Migrantes* propose a visual journey through which the vicissitudes of the migratory condition are laid bare, yet their symbolic universes clearly respond to opposing cosmologies. Tan constructs an imaginary of ascent that begins with the experience of uprootedness and transforms it into revelation and progress. His sepia-toned aesthetic, reminiscent of nineteenth-century photography, lends the narrative a texture of collective memory in which the light of the future redeems estrangement. The New Country –orderly, mechanical, transparent– embodies the possibility of beginning anew, the fulfillment of the American Dream in its most publicized and now exhausted form. Watanabe, by contrast, links twenty-first-century migration to a territory of resonances drawn from the Andean peoples of Peru. Her procession of animals penetrates the material depth of the world, into the earthen hues and the cycles of death and regeneration. In her work, the telluric replaces the promise of the future with the

⁸ The term *uywa* –of Quechua origin– refers to a practice of reciprocal nurturing among humans, the earth, and other beings of the world. It expresses a relation of co-constitution that sustains the continuity of life. In the words of Marisol de la Cadena: «To care and be respectful means to want to be reared and rear [an]other, and this implies not only humans but all world beings... Pachamama rears us, the Ápus rear us, they care for us. We rear the seeds, the animals and plants, and they also rear us» (De la Cadena 103).

⁹ See the illustrative image at the following link: <https://zenodo.org/records/17547267>.

wisdom of correspondence: life as passage, loss as restitution. Tan imagines arrival as ultimate fulfillment, while Watanabe turns exodus into return, into a movement of reintegration with the living.

Both works, however, share a common ethical aspiration: to transform the way we look at the other. In Tan, hospitality emerges as an affective learning process that restores trust in the possibility of community; in Watanabe, it becomes a silent gesture of accompaniment in the face of extreme vulnerability. The first celebrates reconciliation with the human; the second confronts its radical precariousness. Yet both coincide in erecting the image as an act of silent insurrection against the structural misrecognition that, as Uhde (2021) warns, defines the migrant experience under global capitalism.

Works Cited

- Angelopolus, T. (1991): *The Suspended Step of the Stork*. Drama. Pathé Distribution. Color, 35 mm.
- Argüello Guzmán, R. (2016): *Introducción al simboanálisis*. Bogotá: Net Educativa.
- Argüello Guzmán, R. (2017): *El lector como cazador de sentidos*. Bogotá: Net Educativa.
- Bachelard, G. (1991): *La tierra y los sueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Barcelona: Cátedra.
- Boatright, M. D. (2010): Graphic Journeys: Graphic Novels' Representations of Immigrant Experiences. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, vol. 53, n. 6, pp. 468-474. Retrieved from <https://doi.org/10.1598/JAAL.53.6.3> (Last accessed 20/10/2025).
- Butler, J., & Athanasiou, A. (2017): *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Buzzi Rizzi, G. (2021): Immigrant Song: Nostalgic Tensions In Shaun Tan's *The Arrival*. *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 12, n. 5, pp. 647-666. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1735464> (Last accessed 20/10/2025).
- Cattoni, S., & Perassi, E. (Eds.) (2023): *Memorias en movimiento. Objetos y literatura de la migración italo-argentina*. Artifara, vol. 23, n. 2, pp. 9-13. Retrieved from <https://doi.org/10.13135/1594-378X/9287> (Last accessed 20/10/2025).
- Chiesa Mateos, M. (2010). *Migrando*. Roma: Orecchio Acerbo.
- Christou, A. & Janta, H. (2018): The significance of things: Objects, emotions and cultural production in migrant women's return visits home. *The Sociological Review*, vol. 67, n. 3, pp. 654-671. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0038026118816906> (Last accessed 20/10/2025).
- Colomer-Solsona, L. (2020): Doing Things/ Things Doing: Mobility, Things, Humans, Home, and the Affectivity of Migration. In L. Colomer & A. Catalani (Eds.), *Heritage Discourses in Europe: Responding to Migration, Mobility, and Cultural Identities in the Twenty-First Century* (pp. 83-98). Amsterdam, Amsterdam University.
- Colón Castillo, M. J. (2021): Notas para la lectura de álbumes sin palabras. Discurso no ficcional y viaje migratorio. *Hachetetepeé. Revista científica de Educación y Comunicación*, n. 23, pp. 1-15. Retrieved from <https://doi.org/10.25267/Hachetetepe.2021.i23.2201> (Last accessed 20/10/2025).
- Condorcet, N. de (1980): *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano*.

- Madrid: Alianza.
- De Genova, N. (Ed.) (2017): *The Borders of «Europe». Autonomy of Migration, Tactics of Bordering*. Durham: Duke University.
- De la Cadena, M. (2015): *Earth Beings*. Durham: Duke University.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. J. Vázquez Pérez (Transl. by). Valencia: Pre-Textos.
- Durand, G. (2012): *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. V. Goldstein (Transl. by). México: Fondo de Cultura Económica.
- Earle, H. (2016): Strange migrations: An essay/interview with Shaun Tan With additional questions and editing by Harriet Earle. *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 52, n. 4, pp. 385-398. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/17449855.2016.1219139> (Last accessed 20/10/2025).
- Formica, P. (2015): *Orizzonti*. Milano: Carthusia.
- Jankélévitch, V. (2005): *La música y lo inefable*. Barcelona: Alfa Decay.
- Khanna, R. (2009): Disposability. *Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 20, n. 1, pp.181-198. Retrieved from <https://doi.org/10.1215/10407391-2008-021> (Last accessed 20/10/2025).
- Meconi, M. (1999): *La Cosmovisión Religiosa Andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*. Lima: Pontificia Universidad del Perú.
- Millones, L., & Mayer, R. (2021). *Funerales, muerte y el más allá en la historia del Perú*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile.
- Paul, C. (2016, enero 4): Para Emiliano Monge la migración es «el holocausto invisible del siglo XXI». *La Jornada*, n. 7. Retrieved from <https://www.jornada.com.mx/2016/01/04/cultura/a07n1cul> (Last accessed 20/10/2025).
- Pérez Murcia, L. E., & Boccagni, P. (2022): Do Objects (Re)produce Home among International Migrants? Unveiling the Social Functions of Domestic Possessions in Peruvian and Ecuadorian Migration. *Journal of Intercultural Studies*, vol. 43, n. 5, pp. 589- 605. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/07256868.2022.2063825> (Last accessed 20/10/2025).
- Reati, F. (1992): *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela en Argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Romero, I. (2022): *Migrantes, un libro conmovedor sobre los desplazamientos forzados a través de dibujos a lápiz*. Retrieved from <https://www.pagina12.com.ar/419463-migrantes-un-libro-conmovedor-sobre-los-desplazamientos-forz/> (Last accessed 20/10/2025), p. 12.
- Ruta, A. (2019): *La valigia*. Milano: Carthusia.
- Singer, R. (2020): *Cute monsters and early birds: Foreignness in graphic novels on migration by Shaun Tan and Paula Bulling*. *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 11, n. 1, pp. 74-95. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/21504857.2019.1624270> (Last accessed 20/10/2025).
- Tan, S. (2006): *The Arrival*. Paris: Dargaud.
- Uhde, Z. (2021): The Structural Misrecognition of Migrants as a Critical Cosmopolitan Moment. In *Migration, Recognition and Critical Theory* (pp. 309-324). Berlino: Springer. Retrieved from https://doi.org/10.1007/978-3-030-72732-1_14. (Last accessed 20/10/2025).
- Watanabe, I. (2019): *Migrantes*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.

TRANSPARENTES. SEMASIOLOGÍA DE LOS SILENCIOS FOTOTEXTUALES DEL EXILIO COLOMBIANO

Mariarosaria Colucciello *

El objetivo de este artículo es escudriñar, desentrañar y problematizar el significado oculto, simbólico y emocional que se teje y se condensa detrás de los silencios léxicos y semánticos presentes en algunos fototextos de *Transparentes. Historias del exilio colombiano*, de Javier de Isusi (2020). Esta obra literaria, gráfica y testimonial –galardonada con el Premio Euskadi de Literatura 2021– reúne, articula y resignifica los testimonios de protagonistas pertenecientes a diversas etnias, culturas, generaciones y grupos sociales, unificados por la experiencia compartida del desplazamiento forzado, la pérdida y la búsqueda de reconstrucción identitaria derivadas del prolongado conflicto armado colombiano. Recogidas por el equipo de la Comisión de la Verdad en los múltiples países donde estas personas buscaron amparo, reconstruyeron vínculos y redefinieron su memoria, las voces y las vidas de dichos testimonios se entrecruzan, dialogan y confluyen en fototextos híbridos, cargados de densidad narrativa, potencia visual y espesor simbólico, donde las imágenes y las palabras se complementan, se tensan y se reescriben mutuamente. No obstante, en medio de esa abundancia expresiva emerge la presencia inquietante de los silencios, pausas intencionadas que revelan tanto como ocultan. De ahí la necesidad de interpretar y poner en evidencia la semasiología latente y la carga afectiva que se encubre tras la ausencia de la palabra enunciada. Estas omisiones léxicas y retóricas, lejos de representar simples vacíos discursivos, constituyen espacios de resistencia, zonas de resguardo y estrategias de protección del trauma, que permiten al autor erigir un universo de sentido prudente, respetuoso y éticamente comprometido. A través de esta contención expresiva, De Isusi ofrece un refugio simbólico y emocional a los protagonistas, sin desvirtuar su necesidad profunda de narrar el dolor, de dar forma a la pérdida y de reinscribir su experiencia en la memoria colectiva del exilio.

Palabras clave: silencio, fototexto, exilio, Colombia, *Transparentes*.

Transparentes. Semasiology of the Phototextual Silences of Colombian Exile

The aim of this article is to scrutinize, unravel, and problematize the hidden, symbolic, and emotional meaning that is woven and condensed behind the lexical and semantic silences present in some of the photo-texts in *Transparentes. Historias del exilio colombiano* by Javier de Isusi (2020). This literary, graphic, and testimonial work – awarded the 2021 Euskadi Prize for Literature – brings together, articulates, and reinterprets the testimonies of protagonists belonging to diverse ethnicities, cultures, generations, and social groups, unified by the shared experience of forced displacement, loss, and the search for identity reconstruction resulting from the prolonged Colombian armed conflict. Collected by the Truth Commission team in the many countries where these people sought refuge, rebuilt ties, and redefined their memories, the voices and lives of these testimonies intersect, dialogue, and converge in hybrid photo-texts, loaded with narrative

* Università degli Studi di Salerno

density, visual power, and symbolic depth, where images and words complement each other, are stretched and mutually rewritten. However, amid this expressive abundance, the disturbing presence of silences emerges, intentional pauses that reveal as much as they conceal. Hence the need to interpret and highlight the latent semasiology and emotional charge that lies behind the absence of the spoken word. These lexical and rhetorical omissions, far from representing simple discursive gaps, constitute spaces of resistance, areas of refuge, and strategies for protecting against trauma, allowing the author to construct a universe of meaning that is prudent, respectful, and ethically committed. Through this expressive restraint, De Isusi offers a symbolic and emotional refuge to the protagonists, without detracting from their profound need to narrate their pain, to give shape to their loss, and to reinscribe their experience in the collective memory of exile.

Keywords: silence, phototext, exile, Colombia, *Transparentes*.

Narrar la memoria gráfica y secuencialmente

El exitoso híbrido de ilustración y prosa llamado cómic o historieta desde siempre provoca y moviliza la memoria a aquellos que lo disfrutan; de la misma manera, permite aproximarse al pasado de una forma diferente a la que se puede apreciar, por ejemplo, mediante el cine u otras artes y medios de comunicación. Con su montaje de palabra e imagen, exige del lector el ejercicio de sus habilidades verbales y visuales, por ser la lectura del cómic «un acto de doble vertiente: percepción estética y recreación intelectual» (Eisner 2024a: 2).

La lectura de un cómic no se limita a seguir un guion acompañado de ilustraciones, sino que constituye una forma particular de narrativa visual, una prolongación del discurso escrito. Mientras que, al leer un libro, el lector transforma mentalmente las palabras en imágenes, el cómic acorta ese trayecto al ofrecer directamente lo visual, integrando texto e imagen en un mismo plano expresivo. Cuando esta interacción se logra con eficacia, no se trata solo de una lectura más rápida o accesible, sino de una experiencia estética y comunicativa completa. Esta manera de contar historias merece plenamente ser reconocida como parte de la literatura, pues utiliza la imagen con la precisión y la intención de un idioma estructurado. Su parentesco con sistemas gráficos como la escritura pictográfica o los caracteres orientales no es casual: ambos emplean símbolos visuales con carga semántica. Así, cuando el cómic se utiliza para transmitir conceptos, emociones o conocimiento, trasciende el entretenimiento superficial y se afirma como un auténtico medio narrativo.

La imagen, como representación mental evocada por el narrador, tiende a ser de carácter sugestivo o esquemático. Habitualmente, se recurre a una gran simplificación visual, con el fin de asegurar una lectura rápida y clara, funcionando así como un lenguaje en sí mismo. Dado que la percepción inmediata antecede al razonamiento, las imágenes en el cómic agilizan la asimilación intelectual del

contenido, facilitando una comprensión intuitiva y directa (Eisner 2024b: 9).

En tanto forma expresiva híbrida y artefacto cultural, el cómic ofrece un medio singular para explorar las dinámicas de la memoria. Gracias a su estructura multimodal, permite representar procesos mnémicos de forma visualmente compleja y narrativamente densa. Su capacidad para fragmentar la temporalidad, sugerir ausencias mediante los espacios interviñeta y superponer niveles discursivos ha propiciado el desarrollo de múltiples estrategias formales orientadas a la representación del recuerdo/olvido y del trauma/duelo, categorías semánticas a las que los anales latinoamericanos están tristemente acostumbrados (entre otros, Jelin 2002; Collins 2010; Perassi, Scarabelli 2017), y que serán la base de las conceptualizaciones de los silencios semánticos presentes en *Transparentes. Historias del exilio colombiano*, trabajo impulsado por la Comisión de la Verdad y desarrollado por el ilustrador y narrador gráfico Javier de Isusi (2020), *corpus* de nuestro análisis, cuya estructura taxonómica se detallará en el párrafo siguiente.

En esta obra —ejemplo clarividente de que la capacidad de movilización del pasado por parte del cómic puede producir «formas particularmente estimulantes y productivas» (Catalá Carrasco, Drinot & Scorer 25), al otorgar una «dimensión espacial a la memoria» (Chute 108) y, al mismo tiempo, un valor epistémico al cómic— el historietista de Isusi y la Comisión de la Verdad de Colombia construyen un relato plural y profundamente humano que explora los contornos del exilio forzado (Candón-Ríos 2025), esa forma de destierro silencioso que ha acompañado, como una sombra constante, al conflicto armado colombiano durante décadas.

La arquitectura narrativa de la novela gráfica descansa sobre ocho historias protagonizadas por otros tantos personajes, cuyas trayectorias vitales, geográficas y afectivas se cruzan con otras personalidades; cada una de estas constituye el vértice de una polifonía narrativa que evita cualquier tentación de simplificación o reducción. Lejos de organizarse en una estructura lineal o teleológica, sus historias dialogan entre sí, se entrelazan en afasias compartidas y se reconocen en la experiencia común del desarraigo, contribuyendo de esta manera a representar la diversidad del tejido social colombiano y la pluralidad de formas en que el exilio ha sido experimentado.

Silencio como herramienta

Si es verdad que el cómic se sirve de dos importantes instrumentos de comunicación, es decir, la palabra y la imagen —«en realidad, son derivados de un mismo origen, y es en el manejo diestro de palabras e imágenes donde yace el

potencial expresivo de este medio» (Eisner 2004a: 7)–, a veces se puede prescindir de la primera, sin menoscabo del rigor semántico y del éxito comunicativo. El impacto emocional de la imagen puede sustituir toda ausencia lexical. La elección estilística y la aplicación consciente de determinadas técnicas no constituyen meros elementos formales o decorativos, sino que se integran de manera orgánica en la estructura significativa de la obra. En este sentido, el estilo y la técnica no solo acompañan el mensaje, sino que se convierten en portadores nocionales y perceptivos, configurando el lenguaje mismo y participando activamente en la construcción de aquello que se quiere comunicar. Al ser impresionistas, con un máximo de economía las imágenes se realizan para facilitar su comprensión como forma de lenguaje. La supresión deliberada del diálogo verbal responde a una estrategia narrativa orientada a intensificar la carga expresiva de la acción misma, confiando en la potencia evocadora de las imágenes como vehículo central del sentido. Esta elección formal subraya la capacidad del lenguaje visual para articular significados que emergen de una experiencia compartida, cotidiana y colectiva, validando así la autonomía del gesto, del cuerpo y del entorno como fuentes legítimas de narración y memoria (Eisner 2004a: 10).

Para allanar el proceso digestivo intelectual de *Transparentes*, se ha decidido edificar una taxonomía esquemática de sus silencios textuales (*Tabla 1*) para que, al no cruzarse con el soporte de las palabras, el lector pueda identificar la semiología presente en las elisiones verbales que –tal y como ya se ha subrayado y se intentará demostrar– no deben entenderse como simples vacíos expresivos, sino como decisiones compositivas que configuran un campo semántico deliberadamente trazado por el autor, con el objetivo de procurar salvaguardar la densidad afectiva de los personajes, permitiendo que la emoción aflore sin ser mediatizada en exceso por la palabra.

En los cuatro apartados de la tabla a continuación se insertarán 1) los títulos de los capítulos (que corresponden al nombre del protagonista de la historia), y para cada uno de estos 2) el número de viñetas presentes, 3) el número de viñetas totalmente exentas de palabras encapsuladas en un recipiente gráfico y, para finalizar, 4) el significado del silencio de cada viñeta muda. En particular, con respecto a esta última sección, se distinguirá un caleidoscopio categorial de dos acepciones compuestas que, para el efecto de este estudio, se consideran lexicalmente representativas de la experiencia emocional del exilio colombiano en *Transparentes*, es decir, recuerdo/olvido, trauma/duelo, a las que se añadirá la muestra de la nueva cotidianidad en la que están insertados los diferentes personajes.

<i>Transparentes</i>	Número de viñetas	Número de viñetas sin palabras	Significado del silencio
<i>Luciano</i>	61	9	2 recuerdo/ olvido; 1 trauma/ duelo; 6 nueva cotidianidad.
<i>Olga</i>	85	12	2 recuerdo/ olvido; 4 trauma/ duelo; 6 nueva cotidianidad.
<i>Camilo</i>	76	16	5 recuerdo/ olvido; 5 trauma/ duelo; 6 nueva cotidianidad.
<i>Ángela</i>	76	26	4 recuerdo/ olvido; 21 trauma/ duelo; 1 nueva cotidianidad.
<i>Maura</i>	71	4	3 recuerdo/ olvido; 1 trauma/duelo.
<i>Bernardo</i>	74	8	3 recuerdo/ olvido; 1 trauma/ duelo; 4 nueva cotidianidad.
<i>Iris</i>	69	11	1 recuerdo/ olvido; 5 trauma/ duelo; 5 nueva cotidianidad.
<i>Orlando</i>	69	20	20 silencios de esperanza
Total	581	106	

Tabla 1

En la historia de *Luciano* –un niño de ocho años que vive en Ecuador con su familia, que no habla no por discapacidad, sino porque su silencio forma parte del trauma, del desarraigo familiar que lo rodea, y del vacío que deja el exilio en las segundas generaciones– hay sesenta y una viñetas, de las que nueve no contienen palabras. El recuerdo de la muerte de su hermano Luciano, por mano de los paramilitares, se junta con un necesario olvido para poder seguir viviendo una cotidianidad de la que, aun así, no se aleja el trauma no verbalizado por el mutismo simbólico de un niño silencioso y retraído.

En *Olga* –mujer que vive en Miami, madura, pudiente, que no admite el exilio político vinculado con el activismo social, cuya memoria arrastra el dolor de la pérdida, pero sin querer reconstruir la verdad– hay ochenta y cinco viñetas y doce de estas no tienen palabras. Quiere olvidar el secuestro y el asesinato del padre en una Colombia peligrosa e inhumana, pero el duelo del recuerdo siempre está ahí, a pesar de haberse adecuado a su nueva vida estadounidense, cosmopolita y moderna.

Camilo, joven de origen urbano, ejemplifica el trauma del desplazamiento forzado en la adolescencia y la ruptura con el proyecto de vida incipiente. Su figura transmite la melancolía del desarraigo, pero también la resiliencia que emerge en el extranjero. Con setenta y seis viñetas y dieciséis de estas sin palabras el joven vive en constante búsqueda del sentido de su existencia, hasta cuando no se atreve a preguntarle a la madre colombiana por qué viven en España. Si hasta aquel momento la madre ha querido olvidar, ahora el duelo se apodera de ella cuando recuerda el descubrimiento de casos de falsos positivos, siendo ella en ese momento ayudante de fiscal. Su provechoso arraigo en España no desdibuja el horror de la muerte ajena y de la posible propia.

La historia de *Ángela*, en realidad, es la historia de dos mujeres con el mismo nombre: la primera, exsindicalista ya mayor, encarna la doble marginalización: por la disidencia sexual y por la condición de exiliada; la segunda, joven mujer de origen awá, obligada a huir de Colombia por ya no tener tierra que cultivar y por ser mujer. Con setenta y seis viñetas y veintiséis silencios gordos, las dos Ángela ahora viven en Ecuador, la mayor ya casi sin recuerdos, mujer fuerte y combatiente que vive por ayudar al prójimo necesitado; la joven apenada por el trauma y el duelo de la pérdida de la tierra, que supera en magnitud incluso aquellos por la violación y el abuso sufridos.

Maura es personaje fidedigno que representa una mujer refugiada en Antofagasta, Chile. A través de ella, la novela gráfica ofrece perspectivas del exilio en el sur latinoamericano, mostrando también los desafíos que enfrentan los exiliados en países culturalmente no muy distintos de aquellos de origen. En este caso, con setenta y una viñetas y cuatro silencios, la exiliada está

feliz, y ni siquiera la gran pobreza en la que está sumisa en Chile le hace extrañar el peligro constante en el que vivía en Buenaventura. En Antofagasta lucha por su reconocimiento y contra la invisibilización local, pero sus 4 silencios solo atañen al recuerdo de las malas costumbres colombianas, como la “vacuna” y el reclutamiento de jóvenes en las guerrillas, y al duelo de sentirse transparente en la sociedad en la que le toca vivir.

Bernardo, exprofesor y escritor desplazado, vive en Ginebra, Suiza, y allí conoce a la hija de una exintegrante del M-19. En esta, como en todas las demás historias de la obra, la vida de los protagonistas se cruza una y otra vez: el exilio es común, es de todos, y todos quieren recuperar las raíces, unos orígenes escondidos y silenciados. De las setenta y cuatro viñetas, los ocho silencios hablan de un pasado aceptado, en el que solo hay un espacio rápido para el dolor de la pérdida, casi recuperando enseguida el control de los sentidos para sumergirse en la seguridad de una cotidianidad que nadie puede perturbar.

En *Iris*, desde la francesa Burdeos, una hija en la espera de conocer la verdad sobre la muerte de su madre, a la que nunca conoció, regresa en la penúltima historia, en la que vuelve a aparecer Olga, amiga de infancia de la madre desconocida. El cuento de Olga abre heridas y hace descubrir realidades que aclaran rencores, esperas y dudas. El suicidio de la madre –quien prefiere matarse en lugar de hablar y poner en riesgo su causa política– esclarece las ideas a Iris, quien por fin quiere regresar a Colombia. De las sesenta y nueve viñetas, once son silenciadas: entre panoramas consuetudinarios de una Burdeos del siglo XXI, casi no hay recuerdo, solo mucho duelo por el descubrimiento de efectividades ya no artificiales.

Orlando aparece como un colombiano con papel trascendental en los relatos. Su historia forma parte del conjunto, contribuyendo a la idea de que el exilio tiene distintas caras –activista, político, familiar– y no es uniforme. Regresa a Bogotá precisamente en el día en que la gente sale a la calle, en Plaza Bolívar, para exigir que se cumplan los acuerdos de paz. En esta última historia se juntan todos los personajes y, con sesenta y nueve viñetas de las que veinte son mudas, las vidas de todos se encuentran en la misma esquina, aquella del posible cambio. Entre escenas de aviones llegando a la capital colombiana, de caminadas por sus calles siguiendo a la masa pidiendo justicia y paz, ya no hay recuerdo u olvido, ni trauma o duelo, sino solo esperanza en la veintena de viñetas mudas, que finalizan y se engloban en un solo largo grito sumiso: «[...] esto demuestra que las cosas no son así. ¡Las cosas están así! Por eso podemos cambiarlas» (de Isusi 121-122).

Para una reflexión ulterior acerca de la semasiología del silencio en *Transparentes*

Transparentes. Historias del exilio colombiano es una obra imprescindible dentro del repertorio de las narrativas gráficas de la memoria latinoamericana, no solo por la densidad humana de sus personajes ni por la belleza contenida de su trazo, sino también y sobre todo por su capacidad para configurar una cartografía del exilio como fenómeno íntimo y colectivo, visible y silenciado, particular y universal. En un contexto como el colombiano, donde la memoria aún se disputa en múltiples frentes, esta novela gráfica se convierte en un artefacto de reparación simbólica, un ejercicio de verdad desde la imagen, la palabra y sus silencios. En sus páginas no hay heroísmos ni finales cerrados, sino cuerpos que migran, voces que susurran y rostros que, por fin, dejan de ser transparentes.

El mismo título alude tanto a la invisibilidad estructural que sufren los exiliados, como a su condición ontológica: están ahí, pero no se les ve; habitan entre fronteras, entre temporalidades, entre lenguajes. El cómic logra, en este sentido, des-transparentar esas existencias y otorgarles densidad histórica, afectiva y política. Asimismo, la obra no se limita a una función testimonial: articula una poética de la memoria, en la que recordar no es solo volver a traer el pasado, sino también una forma de resistencia frente a la desmemoria institucional y al borramiento simbólico. En ese sentido, *Transparentes* se inscribe en los discursos de la “memoria crítica” —en la acepción de Steve Stern (2004, 2006, 2010)—, evitando la estetización del sufrimiento y optando por una ética de la escucha. Lejos de ser una simple evocación del pasado, la analítica categoría central de la memoria se configura como un campo de disputa y elaboración simbólica, en el cual los sujetos y las comunidades intentan reconstruir, resignificar o interpelar acontecimientos que marcaron su devenir, allí donde el recuerdo se hace acto político y ético, esto es, una forma de confrontar las violencias del pasado, procesar sus huellas en el presente y proyectar narrativas alternativas de futuro.

Transparentes activa, reconfigura e inscribe el pasado en nuevas gramáticas de sentido, interroga y explora las fisuras de la memoria, lo dicho y, sobre todo, lo no dicho, lo omitido, lo enmudecido. El silencio no es ausencia, sino una forma elocuente de presencia. Las viñetas mudas, a pesar de prescindir del lenguaje verbal, no constituyen simples vacíos narrativos, sino que delinear un horizonte de sentido cuidadosamente construido. Son pausas deliberadas que convocan al lector a una forma de lectura distinta, más íntima y corporal, donde la emoción y la memoria no pasan por la palabra, sino por la mirada, el gesto y el espacio. La eficacia estética reside, precisamente, en su capacidad de sugerencia: abren un espacio interpretativo que exige la participación activa del lector, quien ya no recibe el mensaje de forma directa, sino que debe reconstruirlo desde su

propia sensibilidad. De este modo, el silencio se convierte en un dispositivo ético, un gesto de respeto hacia el dolor narrado, y una apuesta narrativa por una memoria que no necesita gritar para hacerse oír. En las viñetas sin palabras de esta obra se juegan, silenciosamente, la dignidad del testimonio, los espacios de enunciación emocional donde el lector es interpelado a completar, imaginar o habitar el dolor que las palabras no alcanzan a nombrar. El diseño visual, así, no ilustra el texto: lo piensa, lo interroga, lo amplifica.

Dependiendo del personaje, el recurso al silencio adquiere un valor expresivo particular que varía significativamente, al operar las viñetas mudas como espacios de condensación emocional y política del peso del trauma, la complejidad del exilio y la pluralidad de memorias que componen el universo de los protagonistas. El introvertido Luciano encarna la elocuencia de un silencio heredado, propio de aquellas generaciones que, sin haber vivido directamente la violencia, cargan con sus consecuencias. Su mutismo —presente en nueve de las sesenta y una viñetas que conforman su testimonio gráfico— no remite a una carencia, sino a una estrategia inconsciente de supervivencia frente al trauma no verbalizado, y su actitud reservada se inscribe en una cotidianidad marcada por la ausencia y el duelo no resuelto. A diferencia de él, la globalizada Olga representa una memoria distanciada, encapsulada en el deseo de olvidar. En sus doce viñetas sin palabras (de un total de ochenta y cinco) se percibe una negación consciente del pasado político, una tentativa de cerrar el duelo sin haberlo elaborado del todo, dejando al descubierto una herida que persiste bajo la superficie de su día a día estadounidense. Camilo encarna la interrupción de un proyecto vital en formación y la fractura identitaria que produce el exilio en los años formativos. Sus dieciséis viñetas mudas (entre las setenta y seis totales) ofrecen un espacio de suspensión, donde se entrelazan incertidumbre, melancolía y la necesidad de reconstrucción. Este silencio no es pasividad, sino terreno fértil para el cuestionamiento, especialmente cuando el recuerdo irrumpe a través de la memoria materna vinculada a los crímenes de Estado. Las dos Ángela condensan formas distintas pero convergentes de exclusión: por clase, género, etnia y sexualidad. Las veintiséis viñetas mudas que atraviesan su relato reflejan la violencia estructural que ambas han enfrentado, y hacen del silencio un medio de denuncia, resistencia y solidaridad. Maura ofrece una experiencia distinta del exilio: menos marcada por la nostalgia que por la dignidad de la reinención. Con solo cuatro viñetas sin palabras entre las setenta y una que estructuran su historia, el silencio adquiere aquí un carácter puntual, asociado a los resabios del miedo, pero también a la persistencia de una memoria que lucha por no ser invisibilizada. Desde Suiza, Bernardo canaliza su vivencia a través de una racionalidad serena. Sus ocho viñetas mudas (de un total de setenta y cuatro) constituyen pausas reflexivas más que momentos de ruptura, en una narrativa

que conjuga el dolor con una aceptación crítica del pasado. La ya francesa Iris despliega una búsqueda identitaria anclada en la ausencia materna y el vacío de una historia familiar fragmentada por la violencia política. En las once viñetas silenciosas que marcan su relato, se cristaliza la tensión entre lo que se desconoce y lo que finalmente se revela, propiciando un deseo de retorno que va más allá de la geografía: un regreso a la verdad y a la raíz. Finalmente, Orlando se erige como figura articuladora dentro del entramado coral que cierra la obra. Su regreso a Bogotá permite la convergencia de todos los protagonistas. Las veinte viñetas mudas que componen este tramo final no solo condensan las trayectorias individuales, sino que configuran un silencio colectivo cargado de significado: ya no es el mutismo del trauma, sino el silencio fértil de la transformación, del anhelo compartido por una sociedad distinta.

Transparentes pone en evidencia que la ausencia de palabra no implica una renuncia al sentido. Por el contrario, el silencio –en sus múltiples formas– se hace un recurso narrativo y político de enorme potencia, capaz de vehicular el dolor, la memoria y la esperanza. Lejos de representar un vacío, las viñetas mudas estructuran un lenguaje visual complejo, en el que lo no dicho interpela con fuerza y abre espacio para una lectura ética del exilio y de la resiliencia colectiva. Es así como surge la imperiosa necesidad de interrogar el sistema de significaciones latente en la supresión del lenguaje verbal. Las ausencias léxicas no constituyen meras carencias, sino que delinean un horizonte de sentido hacedosamente fabricado por el autor, quien, mediante esta elección contenida, busca preservar la carga emocional de los personajes. Al amordazar las palabras –incluso en imágenes rápidas como aquellas de las historietas–, no se elude el dolor, sino que se le concede un espacio más íntimo y resonante, permitiendo que su narración se despliegue con una sobriedad que evita toda espectacularización. De hecho, el cómic es un «barco que puede contener cualquier cantidad de ideas e imágenes» (McCloud 6), y puede llegar a expresar el dolor más grande con las mayores sencillez y compostura.

Obras citadas

- Candón-Ríos, F. (2025): Gomelas y funcionarias: representaciones del exilio femenino de la clase pudiente en *Transparentes. Historias del exilio colombiano. FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista*, vol. 3, n. 5, pp. 66-78.
- Catalá Carrasco, J.L.; P. Drinot & J. Scorer (Eds.) (2019): Introducción. En J.L. Catalá Carrasco, P. Drinot & J. Scorer (Eds.), *Cómics y memoria en América Latina* (pp. 7-33). Madrid: Cátedra.
- Chute, H. (2011): Comics Form and Narrating Lives. *Profession*, n. 11, pp. 107-117.
- Collins, C. (2010): *Post-transitional Justice: Human Rights Trials in Chile and El Salvador*. Pennsylvania: Penn State University.

-
- de Isusi, J. (2020): *Transparentes. Historias del exilio colombiano*. Bilbao: Astiberri.
- Eisner, W. (2024a): *El cómic y el arte secuencial*, 1985. Barcelona: Norma.
- Eisner, W. (2024b): *La narración gráfica. Principios y técnicas del legendario autor*, 1996. Barcelona: Norma.
- Jelin, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- McCloud, S. (2005): *Entender el cómic*. Bilbao: Astiberri.
- Perassi, E. & Scarabelli, L. (2017): *Letteratura di testimonianza in America Latina*. Milano: Mimesis.
- Stern, S. (2004): *Remembering Pinochet's Chile: on the Eve of London 1998*. Durham: Duke University.
- Stern, S. (2006): *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973-1988*. Durham: Duke University.
- Stern, S. (2010): *Reckoning with Pinochet: the Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*. Durham: Duke University.

AUTHORS

Tania Abbisso is a PhD student in Linguistic and Literary Studies (Universities of Udine and Trieste). In 2025 she received the Premio America Giovani, an award for outstanding Italian graduates. Her research focuses on Francophone literature, exile, migration, and intercultural and digital education.

abbisso.tania@spes.uniud.it

Mattia Arioli is Adjunct Professor at the University of Bologna, where he earned his PhD with a dissertation on the memory of the Vietnam War through the graphic narratives, which received a special mention at the 2022 Agostino Lombardo Prize by AISNA. His research interests include cultural memory, the graphic novel, Asian American literature, Indigenous artistic productions and visual culture.

mattia.arioli2@unibo.it

Livia Bellardini holds a PhD in Foreign Languages, Literatures and Cultures from Roma Tre. Her research concentrated on the relation between poetic language, the self, and society in the works of Adrienne Rich and Claudia Rankine, enlisting the use of archival materials. She teaches English language at the University of Rome La Sapienza.

livia.bellardini@gmail.com

Marzia Margherita Dati holds a PhD in North American Literature. She is the President of the Italian Branch of the Dickens Fellowship. She has published several articles on Dickens and the poet Lola Ridge. She published *John Reed. La Storia di un poeta nell'America del Primo Novecento* in 2024 (ETS Pisa).

marziadati@gmail.com

Fernanda Bravo Herrera is a Researcher at the CONICET (University of Buenos Aires). She has published numerous essays on Italian emigration to Argentina and the volume *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina* (Premio Internacional Ennio Flaiano 2016 in Italianistics).

fernandabravoherrera@gmail.com

Elisa Bricco is a Professor of Contemporary French Literature at the University of Genoa. Her research focuses on narrative forms, visual culture, and the relationship between literature and photography. She has extensively studied the phototext, analyzing how images interact with literary language to convey memory, identity, and perception in contemporary French and Francophone writing.

elisa.bricco@unige.it

Mariarosaria Colucciello is Full Professor of Spanish Language, Translation, and Linguistics at the Università degli Studi di Salerno. Her main areas of research have been Latin American liberation theology and paremiology in the Spanish language. She currently focuses mainly on translation, linguistic historiography, and linguistic application in literature.

mcolucciello@unisa.it

Alessandra Ferraro is Full Professor of French Literature at the Università degli Studi di Udine. She has explored in several articles the role of photography within contemporary literary texts. Together with Valeria Sperti, she has opened a field of studies on Francophone migrant women writers, highlighting how images shape narratives of identity and displacement.
alessandra.ferraro@uniud.it

Filippo Fonio teaches at Grenoble Alpes University, where he is co-director of the ISA-Imaginaire et Socio-Anthropologie center within the UMR Litt&Arts. His research focuses on translingual literature and theater, the dynamics of literary circulation between Italy and French-speaking countries, on translation and self-translation, and on the medievalist imaginary in contemporary culture.
filippo.fonio@univ-grenoble-alpes.fr

Cristina Giorcelli is Professor Emerita of American Literature at the University of Roma Tre. Her main fields of research are: mid- and late-nineteenth-century fiction and Modernist poetry and fiction. She is co-founder (1980) and co-director of the quarterly journal *Letterature d'America*. She has published four volumes under the title, *Habits of Being*, co-edited with Paula Rabinowitz. Her last book is: *"Botteghe Oscure" e la letteratura statunitense* (2021).
mariacristina.giorcelli@uniroma3.it

Giorgia Lo Nigro is a Research Officer for Cultural Heritage at the Maison des Sciences de l'Homme Val de Loire (France). She earned a PhD in French and Francophone Literature in 2024 (Universities of Udine and Trieste and Beirut, USJ). Her research primarily focuses on Syrian and Lebanese Francophone literature and 17th-century Francophone women's writing.
giorgia.lonigro@univ-tours.fr

Andrea Mariani taught Angloamerican Literature at the University La Sapienza, Rome (1974-1988) and at "G. d'Annunzio" University of Chieti-Pescara (1988-2015). He published on the classics of the American Renaissance (Poe, Hawthorne, Whitman, Melville, Dickinson) and on some major poets of the second half of the 20th century (Bishop, Merrill, Merwin, Wilbur, Plath). He edited eight volumes of the series *Riscritture dell'Eden* (Re-writing Eden), on the presence of the garden in literature, the arts, and the history of culture.
amariani44@libero.it

José Francisco Medina Montero, PhD in Spanish Language, is a Full Professor in Spanish language, translation and linguistics at the University of Trieste. His research interests include the Spanish Language, Italian Spanish Contrastive Linguistics and Italian Spanish translation. In these fields he has published more than 75 works. He is a member and/or coordinator of 18 funded research projects and has been a speaker at more than 90 conferences.
jmedina@units.it

Monique Régimbald-Zeiber is a Montreal-based artist whose work explores the intersection of painting and writing. After earning a PhD in Literature in 1980 on text-image relationships in Russian avant-garde art, she taught at UQAM's School of Visual and Media Arts from 1992 to 2012. In 1997, she co-founded the art publishing house Les Éditions les petits carnets. Her work is held in major collections, including the MNBAQ and MACM. In 2022, she received the prestigious Governor General's Award in Visual and Media Arts.
regimbald-zeiber.monique@uqam.ca

Anna Scacchi teaches Anglo-American Literature at the University of Padua. Her research has focused contemporary memories of slavery in U.S. literature and culture, with a particular attention to gender and race dynamics. Among her recent publications are *Blackness, America nera e nuova diaspora africana* (with Elisa Bordin, Acoma 2022), *On the Beat: Owning/Reclaiming Time against White Chronocentrism* (with Marco Petrelli, *FES Journal* 2024).
anna.scacchi@unipd.it

Silvana Serafin is a Full Professor of Hispanic American Language and Literatures at the University of Udine where she has covered numerous institutional positions. Her field of research covers the following areas: chronicles of the Indies, nineteenth- and twentieth-century literature, contemporary literature, gender and migration studies. She was conferred honorary membership of the Academia Hondureña de la Lengua Tegucigalpa, Honduras.
silvanaserafin849@gmail.com

Giada Silenzi is a PhD student in Linguistic and Literary Sciences (University of Udine and Trieste). Her dissertation focuses on the captivity narratives of Port-Royal nuns. Her research explores 17th-century biographical and autobiographical writings by monastic women in France and New France, with particular attention to their rhetorical and discursive strategies, enunciative postures, and modes of resistance in early modern religious and political frameworks.
silenzi.giada@spes.uniud.it

Diego Alexander Vélez Quiroz is a poet, narrator, and essayist. He earned a PhD in Literature from the Universidad Tecnológica de Pereira and he is currently pursuing doctoral studies in Comparative Literature at the University of Torino. His latest publication is, as co-author, *Década de los años ochenta del siglo XX en Colombia: relato sin ficción de unas violencias alucinantes* (2023).
diegoalexander.velezquiroz@unito.it

ERRATA

ERRATUM – Modello conforme COPE

Titolo articolo: *Juan Rodolfo Wilcock, un caso de autoexilio lingüístico en dos tiempos*

Autore/i: Marisa Martínez Pérsico

DOI articolo originale: <https://doi.org/10.53154/Oltreoceano109>

Data di pubblicazione originale: 29/12/2024

Testo dell'Erratum

In questo articolo sono stati omessi alcuni riferimenti bibliografici pertinenti, relativi a studi precedenti citati nel testo ma non inclusi nella bibliografia finale. L'errore è stato corretto nella versione online dell'articolo in data [gg/mm/aaaa], mediante l'aggiunta dei seguenti riferimenti:

1. Grutman, R. (2011): Diglosia y autotraducción vertical (en y fuera de España). En X. M. Dasilva & H. Tanqueiro (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción* (pp. 69-91). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

L'integrazione dei riferimenti non modifica i risultati, l'interpretazione dei dati né le conclusioni dell'articolo.

È stata inoltre aggiornata la sezione Bibliografia dell'articolo per riflettere l'intervento.

Le versioni HTML e PDF riportano ora la nota di aggiornamento con link a questo Erratum.

Data della presente rettifica: 11/09/2025

DOI Erratum: <https://doi.org/10.53154/Oltreoceano109>

ERRATUM – Modello conforme COPE

Titolo articolo: *Pérdidas y abandonos en Una casa lejos de casa. La escritura extranjera de Clara Obligado*

Autore/i: Regazzoni Susanna

DOI articolo originale: <https://doi.org/10.53154/Oltreoceano112>

Data di pubblicazione originale: 29/12/2024

Testo dell'Erratum

In questo articolo sono stati omessi alcuni riferimenti bibliografici pertinenti, relativi a studi precedenti citati nel testo ma non inclusi nella bibliografia finale. L'errore è stato corretto nella versione online dell'articolo in data [gg/mm/aaaa], mediante l'aggiunta dei seguenti riferimenti:

1. Romero Morales, Y. (2023). El exilio habitado de Clara Obligado en «Una casa lejos de casa. La escritura extranjera» (2020): extranjería, lengua y gastronomía. *Cuadernos Para La Investigación De La Literatura Hispánica*, 49, 145-163.

L'integrazione dei riferimenti non modifica i risultati, l'interpretazione dei dati né le conclusioni dell'articolo.

È stata inoltre aggiornata la sezione Bibliografia dell'articolo per riflettere l'intervento.

Le versioni HTML e PDF riportano ora la nota di aggiornamento con link a questo Erratum.

Data della presente rettifica: 10/01/2025

DOI Erratum: <https://doi.org/10.53154/Oltreoceano112>

ISSUES OF *OLTREOCEANO*

1. Silvana Serafin (Ed.), *Percorsi letterari e linguistici*, 2007
2. Silvana Serafin (Ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*, 2008
3. Silvana Serafin (Ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*, 2009
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (Eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, 2010
5. Alessandra Ferraro (Ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 2011
6. Silvana Serafin (Ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, 2012
7. Silvana Serafin (Ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*, 2013
8. Silvana Serafin (Ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*, 2014
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*, 2015
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (Eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, 2015
11. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza (Eds.), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*, 2016
12. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Terremoto e terremoti*, 2016
13. Silvana Serafin y Rocío Luque (Eds.), *Andanzas entre códigos lingüísticos de la emigración en las Américas*, 2017
14. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *La dimensione religiosa dell'immigrazione nel Nuovo Mondo*, 2018
15. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione*, 2019
16. Silvana Serafin, Anna Pia De Luca (Eds.), *Del tradurre: aspetti della traduzione e dell'autotraduzione*, 2020
17. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Erranze tra mito e storia*, 2021
18. Silvana Serafin y Águeda Chávez (Eds.), *Honduras tierra de sueños y utopías en el bicentenario de la Independencia*, 2021
19. Silvana Serafin, Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro (Eds.), *Le utopie nella scrittura d'Oltreoceano*, 2022
20. Catherine Douzou et Valeria Sperti (Eds.), *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteurs contemporaines*, 2022
21. Amandine Bonesso, Rocío Luque e Nicola Paladin (Eds.), *The Isthmus and the American Continent: Literatures, Cultures and Histories / L'isthme du continent américain: littératures, cultures et histoires / El istmo del continente americano: literaturas, culturas e historias*, 2023

22. Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro, Deborah Saidero, Silvana Serafin (Eds.), *Acqua e migrazioni / Water and Migrations / Eau et migrations / Agua y migraciones*, 2024
23. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza (Eds.), *Esili / Exiles / Exiles / Exilios*, 2025
24. *Iconotexts. Words and images in migrant literature. Iconotextes. Mots et images dans la littérature migrante. Iconotextos. Palabras e imágenes en la literatura migrante*, 2026.

In this number:

Editorial: Alessandra Ferraro, *Regimi di visibilità e forme della memoria*. **Anglophone Literatures:** Andrea Mariani, *Parole e immagini migranti. Gli "iconotexts" e "phototexts" di Elizabeth Bishop* - Anna Scacchi, *Journeys to the Past. Exploring the Visual Archive of Slavery in Carrie Mae Weems's From Here I Saw What Happened And I Cried* - Livia Bellardini, *Beyond Mimesis. Claudia Rankine and Toyin Ojih Odutola in Conversation* - Cristina Giorcelli, *W. C. Williams: "View by Color Photography on a Commercial Calendar"* - Mattia Arioli, *Camere oscure e memorie migranti in Darkroom: A Memoir in Black and White di Lila Quintero Weaver* - Marzia Dati, *Multiple Views of the Metropolis. The New York of Jakob Riis and Alfred Stieglitz in John Reed's Poetic and Writings*. **Francophone Literatures:** Giada Silenzi, Monique Régimbald-Zeiber, *Des matérialités verbales et visuelles. Détours d'une conversation avec Monique Régimbald-Zeiber* - Elisa Bricco, «Ne tenir qu'à un fil». *Le récit de soi dans le dispositif phototextuel de Sylvie Laliberté* - Filippo Fonio, *Les images (et les textes) au service du projet transculturel de la revue québécoise Vice Versa* - Giorgia Lo Nigro, *Beyrouth Aller-Retour de Fouad Elkoury: la guerre libanaise en fragments de vie* - Tania Abbisso, *Phototexte et identité migrante dans Ady, soleil noir de Gisèle Pineau*. **Hispanophone Literatures:** Silvana Serafin, *Resplandores entre líneas. Fotografía y escritura migrante* - José Francisco Medina Montero, *Una primera aproximación a la interacción entre texto e imagen en la edición mexicana de 1900 de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* - Fernanda Bravo Herrera, *Fotografías y representaciones subjetivas de la emigración italiana a la Argentina* - Diego Alexander Vélez Quiroz, *The dragon's shadow behind my back is not death's embrace. Symbols of fear, strangeness, and hospitality in Migrantes by Issa Watanabe and The Arrival by Shaun Tan* - Mariarosaria Colucciello, *Transparentes. Sema-siología de los silencios fototextuales del exilio colombiano*.