

**Menneskets fysiske og metafysiske virkelighed skildret via ”fiktive” fotografier  
som litterære ledemotiver i *Rose Mélie Rose* af Marie Redonnet, *L'Appareil-  
photo* af Jean-Philippe Toussaint og *L'Image fantôme* af Hervé Guibert**

*Specialrapport ved Susanne Sveinng Schunck (vejleder Jeanne Pontoppidan), Afdeling for Klassisk og  
Romansk, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet, 2004.*

<b>INDLEDNING.....</b>	<b>3</b>
<b>1 DEFINITION AF LEDEMOTIV.....</b>	<b>5</b>
<b>2 DET STRUKTURERENDE LEDEMOTIV I MARIE REDONNETS <i>ROSE MÉLIE</i></b>	
<b><i>ROSE</i>.....</b>	<b>10</b>
2.1 Præsentation af Redonnets forfatterskab.....	10
2.2 Fotografiet som narrativt bindeled mellem romanens kontekster.....	12
<b>3 DET TEMATISKE LEDEMOTIV I JEAN-PHILIPPE TOUSSAINTS <i>L'APPAREIL-</i></b>	
<b><i>PHOTO</i>.....</b>	<b>36</b>
3.1 Præsentation af Toussaints forfatterskab.....	36
3.2 Fotografiet som bærer af romanens begrebsmæssige valens.....	38
<b>4 DET HERODOTISKE LEDEMOTIV I HERVÉ GUIBERTS <i>L'IMAGE FANTÔME</i>.....</b>	
<b>.....</b>	<b>61</b>
4.1 Præsentation af Guiberts forfatterskab.....	61
4.2 Fotografiet som vidnesbyrd om manden og forfatteren Guiberts livssyn.....	62
<b>KONKLUSION.....</b>	<b>81</b>
<b>BIBLIOGRAFI.....</b>	<b>85</b>
<b>RESUME PÅ FRANSK.....</b>	<b>90</b>

## Indledning

Som titlen antyder, analyserer og bearbejder nærværende speciale ikke fotografier fremkaldt i et mørkekammer, men derimod fotografier skrevet frem af tre bevidste og kreative individer: Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet og Hervé Guibert. Begrebet ”fiktiv” anvendes således udelukkende om fotografier bestående af tekst, og det er disse imaginære fotografier, som udgør dette speciales fokus, idet det har til formål at belyse deres funktion som litterære ledemotiver.

Da jeg første gang læste Toussaints *L'Appareil-photo*, var det i forbindelse med et litteraturseminar på grunduddannelsen. Romanen virkede utilgængelig; men forfatteren tilbyder dog sine læsere en nøgle til værkets forståelse i form af fotografitemaet. Fotografier, andres og hovedpersonens egne, dukker op i fortællingen, og tolkningen af disses betydning gav sammen med perspektiveringer til kulturanalytikeren Roland Barthes' *La Chambre claire* en mere udbytterig læsning. Det blev vigtigt at gøre sig klart, hvorfor man enten fascineres eller frastødes af fotografiet. Den viden er også nyttig i mødet med Redonnets utraditionelle dannelsesroman *Rose Mélie Rose*, som jeg efter første gennemlæsning fandt besnærende og mistænkelig enkel. En af grundene hertil er forfatterens velovervejede og systematiske brug af fotografier, som bibringer historien en tiltalende ro og enhed. Guiberts *L'Image fantôme* udmærker sig derimod hverken ved et gådefuldt handlingsforløb eller en sammenhængende beretning. Bogen kan betegnes som selvbiografisk fiktion i fragmentarisk form, hvor Guibert via diskussionen af diverse fotografier formår at give udtryk for sit overordnede livssyn.

Det er ikke min opfattelse, at Toussaint, Redonnet og Guibert anvender fotografiet ens i deres værker. Jeg kan bedst sammenfatte ovenstående afsnits væsentligste punkter i et ”kadaverbillede”, jeg har lånt fra et kapitel om litterær oversættelse af Niels Brunse i *Oversætteshåndbogen*<sup>1</sup> og rekonstrueret til eget formål. Fotografier udgør *Rose Mélie Roses* skelet, og de er *L'Appareil-photos* kød og blod; men i *L'Image fantôme* lever og ånder de.

Begrebet ledemotiv kan tydeliggøre disse tre funktioner. Før dette speciales tilblivelse var jeg ikke fortrolig med ledemotivets rodfæstelse i den klassiske musik, og derfor begrænsede min opfattelse af begrebet sig til en vag fornemmelse af et tilbagevendende element. Imidlertid er der en del litteratur om emnet, og jeg har haft glæde af bibliografien til Mads Ilsøes speciale om ledemotiver i Zolas forfatterskab, *Zolas forfatterskab: Zolas naturalistiske budskab udtrykt via ledemotiver i La faute de l'abbé Mouret og Nana* (upubliceret). Kapitel ét udgør dog ikke en musikhistorisk indføring i den klassiske musiks abstrakte forestillingsverden, men en pragmatisk skitsering af tre forskellige typer ledemotiver, og visse af disse lader sig måske overføre fra én kunstart til en anden.

---

<sup>1</sup> Brunse, Litterær oversættelse. *Oversætteshåndbogen*/redigeret af Viggo Hjørnager Pedersen og Niels Krogh-Hansen. 1994, p. 81

Ledemotivets tilknytning til fotografiet betyder, at en elementær baggrundsviden om de områder, som dette medium implicit berører, er fordelagtig, hvis undersøgelsen af ledemotivets funktion skal vise sig frugtbar. Hvorfor vil en forfatter vælge at lade sig inspirere af et stumt medium, som formidler via former og farver i stedet for ord? Hvilke emner giver det lejlighed til at udforske? Svarene på disse spørgsmål vil blive søgt i tre af Barthes' i denne sammenhæng uomgængelige tekster, som indkredser fotografiets karakteristika: *Mythologies*, *Rhétorique de l'image* og selvfølgelig *La Chambre claire*. Valget af Barthes' fotografiorienterede forfatterskab som teoretisk basis for forståelsen af ledemotivets rolle skyldes, at Barthes' glødende interesse for fotografiet udmønter sig i skarpsindige observationer, som selv i dag maner til eftertanke og diskuteres af førende fototeoretikere. Derfor vil Barthes' arbejde blive inddraget i analysen af det litterære ledemotiv i *Rose Mélie Rose*, *L'Appareil-photo* og *L'Image fantôme* i det omfang, det kan anskueliggøre den specielle tematik knyttet til fotografiet og dermed fungere som ledetråd til en større tekstanalytisk forståelse af disse værkers form og indhold. Kvantitativt er dette omfang muligvis relativt ydmygt; men kvalitativt er det betydeligt. Én ting står klart: Fotografiet bærer vidnesbyrd om en virkelighed, der på et tidspunkt i fortiden har været nøjagtig sådan, som den fremstilles. Altså mestrer det en forskydning af tid og måske sted, som kan påvirke subjektets forhold til sin egen nutid. På hvilken måde og i hvor høj en grad kan der skrives hele romaner og større værker om, og det har Marie Redonnet, Jean-Philippe Toussaint og Hervé Guibert netop gjort.

I *Rose Mélie Rose* indskriver Redonnet fotografiet i en fortælling om den unge Mélies opvækst, hvor det fungerer som en mnemoteknisk identitetsskaber ved sin visuelle dokumentation af pigens gradvise modning, og denne funktion analyseres i kapitel to. Kapitel tre ser nærmere på Toussaint, der med *L'Appareil-photo* har skabt en historie om fotografiet som eksistentiel øjenåbner, idet det med sin fastholdelse af fortidens uigenkaldelige øjeblikke på én gang fastslår tidens gang og det dyrebare nus muligheder. Guiberts *L'Image fantôme* vurderer fotografiets fordele og ulemper ud fra dets evne til at gengive forestillingsevnen og hukommelsens subjektive billeder, hvilket kapitel fire redegør for. Alle disse kapitler har deres egne indledning, som præsenterer det pågældende værks placering i forfatterskabet og forfatterskabets placering i fransk litteratur, så læseren er bekendt med den ramme, som de efterfølgende informationer skal placeres i.

Ovenstående primærtekster er alle udkommet i 1980'erne på forlaget *Minuit*, og forfatterne er blevet udråbt til romangenrens store fornyere af anmelderne, men hvor dybt stikker lighederne? Kapitel ét om ledemotivet samt Barthes' refleksioner over det fotografiske medium konstituerer det værktøj, som skal bane vej for et muligt svar herpå. Sammen vil stadfæstelsen af det litterære ledemotivs art og fotografiets kontekstuelle problemstillinger i kapitlerne to til fire gøre det muligt at identificere og

dissekere teksternes særegne struktur og tematik, og resultatet af disse læsninger udgør grundlaget for konklusionens komparative sammenfatning.

## 1 Definition af ledemotiv

H.M. Brown beskriver i *Leitmotiv and Drama* den tyske komponist Richard Wagners til tider overset indflydelse som komponist og musikdramatiker; men ledemotivet er en manifestation af denne dobbeltrolle. Opera er en blandingsform, hvor handlingen synges til et orkesterakkompagnement, og det ligeværdige samspil mellem tekst og musik udgør da en kunstnerisk udfordring, som Wagner behændigt tager op ved hjælp af ledemotivet. Derfor lægger Brown i sit værk vægt på at indkredse dets funktion i musikdramaets overordnede struktur. Hun beskriver følgende to typer ledemotiver, hvis klassifikation er et udtryk for min praktisk orienterede tilgang til emnet, da de i visse henseender overlapper hinanden:

1) Det strukturerende ledemotiv. Wagners anvendelse af orkestret som musikalsk udtryk for det dramatiske indhold skaber sammenhæng i dramaet, når det forbinder handlingens nutid med fortidens og fremtidens hændelsesforløb, hvilket H.M. Brown karakteriserer som ”an important structural function”<sup>2</sup>. Denne strukturerende funktion udmønter sig i ledemotiver, der eksempelvis kan være knyttet til en bestemt person, hvis skæbne da evalueres. I Wagners tredje værk i operatetralogien *Der Ring des Nibelungen* er det således Siegfried, de melodiske temaer kredser om: ”Siegfried’s naïve and nonchalant melodic statements and themes can be allied to ominous motifs and harmonic ramifications presented by the orchestra, these can both hark back to his doom-laden origins as the product of the incestuous union of Sieglinde and Siegmund and point forward to his tragic end”<sup>3</sup>.

Ydermere kan ledemotivet som strukturerende virkemiddel også bibringe dramaet kronologisk kohærens ved at kommentere aktuelle begivenheder og bedømme deres fremtidige konsekvenser, hvorved det giver et indblik i fortidens del i aktørernes motiver og valg: ”We are constantly being invited – and the orchestra’s new commenting role is central here – to compare, contrast, and adjudicate upon human (and divine) actions; we are forced into a highly attentive state, directed towards the intricacies of motivation for events, towards an understanding of their shape and pattern”<sup>4</sup>.

I *Aspects of the Novel* fra 1927 reflekterer E.M. Forster over skønlitteraturens virkemidler, og han beskriver blandt andet Marcel Prousts brug af begrebet ”easy rhythm” i *A la Recherche du temps perdu*, som minder om Wagners strukturerende ledemotiv. Forsters kritik af Prousts litterære kraftpræstation

---

<sup>2</sup> Brown, H.M. *Leitmotiv and Drama*. 1991, p. 41

<sup>3</sup> Ibid. p. 42

<sup>4</sup> Ibid. p. 43

er sønderlemmende, og brugen af ”easy rhythm” er den eneste formildende omstændighed. Nok lever værket ikke op til sin titel og indfanger fortiden, men ”easy rhythm” er netop det element, som binder romancyklen sammen:”The book is chaotic, ill constructed, it has and will have no external shape; and yet it hangs together because it is stitched internally, because it contains rhythms”<sup>5</sup>. Som eksempel på begrebet ”easy rhythm” nævner Forster et lille melodisk afsnit fra Vinteuils violinsonate, som ved sin sporadiske optræden tillader læseren at genkalde sig tidligere handlingsforløb og forbinde dem med romanens nutid:”The little phrase crosses the book again and again, but as an echo, a memory”<sup>6</sup>. Både Wagners strukturerende ledemotiv og Prousts ”easy rhythm” har til formål at frembringe et homogent kunstnerisk hele, hvor indhold og udtryk supplerer hinanden.

Forster konkluderer, at ”easy rhythm” kan defineres som ”repetition plus variation”<sup>7</sup>. Proust skaber sammenhæng i fortællingen med eksempelvis violinsonatens gentagne opdukker; men han undgår monotoni ved at lade dens betydning ændre karakter i takt med plottets udvikling, hvis temaer det frit kan understøtte og sammenholde undervejs i romanen. Ledemotivets foranderlighed betinger så at sige dets udtømmelige betydningsindhold:”...rhythm can develop, and the little phrase has a life of its own, unconnected with the lives of its auditors”<sup>8</sup>. Med ledemotivet konsoliderer en forfatter sit værks form og substans samt samspelet herimellem. I essaysamlingen *Rhythm in the Novel* opsummerer E.K. Brown kort og præcist den overordnede effekt af det litterære ledemotiv således:”Undoubtedly repetitions make for unity”<sup>9</sup>.

C.S. Brown anfører i lighed med Forster, at det på skrift nedfældede ledemotiv involverer ”repetition” og ”variation”; men dets form afhænger af den litterære genre. I lyrik er rim et almindeligt forekommende eksempel på den svagt modificerede gentagelse, som da registreres på et lydmæssigt plan; men i en roman vil ledemotivet angiveligt komme til udtryk i selve handlingen:”The larger literary forms may occasionally be bound together by repeated passages, but in general they involve repetition and variation of plot rather than of words or images”<sup>10</sup>. Jo større teksten er, desto større er også friheden med hensyn til gentagelsens form og hyppighed. Browns endelige definition af det litterære ledemotiv virker temmelig fri og uforpligtende; men måske er det trods alt den mest anvendelige. Hvis en gentagelse uanset formen giver mening i et tekstanalytisk perspektiv, så berettiger det betegnelsen

---

<sup>5</sup> Forster, *Aspects of the Novel*. 1953, p. 151. NB! I dette kapitel samt i kapitlerne to og tre vil Forsters begrebspar ”easy rhythm” og ”difficult rhythm” blive nævnt adskillige gange; men det fremgår desværre ikke tydeligt af disse kapitlers citater fra ovennævnte titel, at begrebsparret faktisk eksisterer. I de citerede tekststykker indgår begrebet ”rhythm” kun uden attributiv. Dette er ingenlunde tilsigtet. Læseren henvises eventuelt til andetsteds på den anvendte titels p. 151, hvor betegnelserne ”easy rhythm” og ”difficult rhythm” præsenteres i deres fulde længde.

<sup>6</sup> Ibid. p. 152

<sup>7</sup> Ibid. p. 154

<sup>8</sup> Ibid. p. 153

<sup>9</sup> Brown, E.K. *Rhythm in the Novel*. 1978, p. 28

<sup>10</sup> Brown, C.S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. 1948, p. 108

ledemotiv:”A genuine Leitmotiv in literature is hard to define, for its existence is determined more by its use than by its nature. One might say that it is a verbal formula which is deliberately repeated”<sup>11</sup>.

Wagner benævnte ikke selv det tilbagevendende motiv eller tema ledemotiv, men ”Grundmotiv”, og en væsentlig betingelse for dets effektivitet er, at mængden af ledemotiver er overskuelig, så de enkelte melodifragmenter kan skelnes fra hinanden. Først da kan de optræde med den tilsigtede virkning, som i sidste instans består i at lade værkets endelige budskab trænge frem. H.M. Brown afrunder således diskussionen af ledemotivets strukturerende effekt med at påpege, at dets formelle integration i værket står i kontrast til dets selvstændige virke som subtil og distanceret kommentator:”Wagner’s *Grundmotive* are not intended to provide an explicit commentary nor do they necessarily present a clear-cut overview. Rather they bring to light all the complex associations which have been building up within the intricate structure and draw the threads of the action together”<sup>12</sup>. Wagners ledemotiver minder meget om oraklet i Delfi: De giver ingen entydige og klare svar på forløbet af begivenheder; men de understreger essentielle problemstillinger og samler handlingens løse ender. Derfor er ledemotivet at betragte som ”a pillar supporting an architectural structure”<sup>13</sup>.

I *Rhythm of the Novel* fortolker E.K. Brown Forsters definition af ”easy rhythm”, som han benævner ”expanding symbol”. Ifølge Brown benytter en forfatter sig af begrebet til på diffus og gådefuld vis at angive den dybere mening med en bestemt histories tilblivelse, som den måtte fremstå løsrevet fra specifikke holdepunkter i romanen:”...it is by the expanding symbol that Proust and Forster take us beyond their story, their persons, their settings”<sup>14</sup>. Således har Browns ”expanding symbol” flygtigheden tilfælles med Wagners ”Grundmotiv”. Begge størrelser opsamler overskydende betydningsindhold fra dramaets eller handlingens malstrøm og anslår konnotationsværdien af dette vragsods i periodiske glimt, som kaster lys over værkets opbygning foruden selv at være en integreret del af det. Derfor fastslår Brown, at det litterære ledemotiv i Forsters eller hans egen udgave er en ordensmekanisme baseret på læserens genkendelse af de fremkaldte og fastholdte associationer:”Rhythm is an order. For all its elusiveness the expanding symbol in its rhythmic evolution is a form of order”<sup>15</sup>.

Det forrige afsnits udlægning af H.M. Browns læsning af Wagners brug af ledemotivet kan imidlertid også læses med vægten på ledemotivernes evne til at formidle værkets underliggende morale, idet ledemotivernes symbolske værdiladning ikke bør undervurderes. I så fald flyttes fokus fra deres

---

<sup>11</sup> Ibid. p. 211

<sup>12</sup> Brown, H.M. *Leitmotiv and Drama*. 1991, p. 51

<sup>13</sup> Ibid. p. 52

<sup>14</sup> Brown, E.K. *Rhythm in the Novel*. 1978, p. 58

<sup>15</sup> Ibid. p. 58

narrative funktion til deres rolle som tematiske vejvisere, der indikerer, hvilke emner, forfatteren ønsker at tage under behandling. Af denne afvejning fremkommer en anden type ledemotiv:

2) Det tematiske ledemotiv. Når Wagner væver et net af interreferentielle ledemotiver, lader han musikalske former kommunikere et sprogligt begrebsindhold, der forener de enkelte ledemotivers tidligere angivne simple associationer i mere overordnede og komplekse forestillinger. Således kan sammenstillingen af to ledemotiver afdække en ny og hidtil uerkendt betydning. H.M. Brown taler om en "semantic density", der opstår, fordi "motivs can be combined as well as developed"<sup>16</sup>.

I det første værk fra *Der Ring des Nibelungen*, *Das Rheingold*, fremstilles borgen Valhalla for eksempel som en prægtig og konkret genstand; men i mødet med sværdets ledemotiv antydes den uredelighed, der ligger til grund for dets opførelse, og Valhallas ledemotiv skal da forbindes med dette negativt betonede og abstrakte begreb: "Valhalla...later becomes more abstract when its falseness...is exposed"<sup>17</sup>, hvilket finder sted, da "...the sword leitmotiv...magically reappears along with the Valhalla motif, bringing two sets of associations into direct juxtaposition"<sup>18</sup>.

C.S. Brown forklarer i *Music and Literature*, at brugen af modsætningspar er en udbredt foreteelse inden for alle kunstarter, hvor princippet da skaber en afbalanceret understregning af to modsatrettede kvaliteter. I litteraturen kan denne symmetri og effekt opnås på mange måder: "There are, of course, many kinds of contrast in literature besides the use of balanced and contrasting passages or sections of a work. ...situations, settings, events – any elements that enter into literature – can be intensified by the use of balance and contrast"<sup>19</sup>. Med den dialektiske spænding mellem to modpoler forstærker en forfatter en bestemt konteksts indholdsmæssige aspekter. Hvis større enheder kontrasteres, eksempelvis en romans begyndelse med dens slutning, finder polariseringen sted gradvis i form af "a gradual shift of emphasis"<sup>20</sup>, som det også var tilfældet med Wagners Valhalla- og sværdmotiv.

I *Aspects of the Novel* opererer Forster med begrebet "difficult rhythm", som han forbinder med oplevelsen af Ludwig van Beethovens 5. symfoni. Symfonien består som ethvert andet værk af enkelte dele; men for Forster former disse dele efter endt perception en ny og større helhed end det oprindelige udgangspunkt: "This common entity, this new thing, is the symphony as a whole, and it has been achieved mainly...by the relation between the three big blocks of sound which the orchestra has been playing"<sup>21</sup>. Satsernes indbyrdes forhold frembringer en effekt, som overskrider deres individuelle virkning, som også Wagners ledemotiver har gavn af hinanden til at frigive nye betydninger. Forsters

---

<sup>16</sup> Brown, H.M. *Leitmotiv and Drama*. 1991, p. 50

<sup>17</sup> Ibid. p. 49

<sup>18</sup> Ibid. p. 50

<sup>19</sup> Brown, C.S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. 1948, p. 122

<sup>20</sup> Ibid. p. 121

<sup>21</sup> Forster, *Aspects of the Novel*. 1953, p. 154



”difficult rhythm” manifesterer sig således i et værk, når dette hæver sig over sin formelle begrænsning ved at pege ud over sig selv. Forster indikerer selv, at den skønlitterære genre bør efterstræbe netop den type grænseoverskridende produktioner, om end han hævder ikke selv at kunne finde mange eksempler på den:”Expansion. That is the idea the novelist must cling to. Not completion. Not rounding off but opening out”<sup>22</sup>.

I *Rhythm in the Novel* kalder E.K. Brown sin fortolkning af Forsters ”difficult rhythm” ”interweaving theme”. Ifølge Brown danner tilstrækkeligt mange af disse elementer retrospektivt set en romans tematiske struktur, og han eksemplificerer påstanden ved at gennemgå L.N. Tolstojs *Krig og fred*. Romanens hovedtemaer viser sig at være adskillelse versus forening, hvilket kommer til udtryk på forskellige niveauer:”The movement from separateness to union is also expressed in political and intellectual terms”<sup>23</sup>. Pointen er, at Brown i Tolstojs roman har opdaget det litterære modstykke til Beethovens 5. symfoni, fordi romanen qua sine ”interweaving themes” åbner døren til en anden verden end sit eget univers:”The link between expanding symbols and interweaving themes is in the implication that beyond what the novelist has been able to set forth there is another area, only glimpsed, not surveyed, a mystery but not a muddle”<sup>24</sup>. En romans endelige budskab kan overgå forfatterens intenderede indhold, fordi det udspringer af mere end blot rationel planlægning. Derfor vil den pågældende bog læses med størst udbytte, hvis læseren er indstillet på at bruge såvel sin fornuft som sin intuition. Da sejrer det poetiske over det prosaiske.

Nok konsoliderer ledemotiverne operaens komposition ved deres egnethed til at give handlingsforløbet kronologisk spændvidde og knytte dramaets tråde sammen; men værket lukker sig ikke om sig selv. Det åbner sig tværtimod begrebsmæssigt ud mod en større verden end dramaets her og nu i kraft af ledemotivernes frugtbare berøring, og herfra får Wagners opera sin dybde. Hvor det primært strukturerende ledemotiv gennemskærer værket horisontalt, arbejder det tematiske ledemotiv vertikalt. De samme principper gør sig med mindre modifikationer også gældende i litteraturen. Gentagelse af ord og sætninger eller variationer over det samme tema i en romans plot har til formål at karakterisere personer, kommentere handlingen, fremhæve væsentlige problematikker og fostre enhed mellem form og indhold.

Den sidste type ledemotiv i gennemgangen er i en kategori for sig selv, da det ikke har forbindelse til musikkens verden, men er forankret i græsk historiografi:

3) Det herodotiske ledemotiv. Leo Hjortsø giver i *De græske historikere* en indføring i det skiftende græske historiesyn i det halve årtusind op til Kristi fødsel, og Herodot er den første historiker, som

---

<sup>22</sup> Ibid. p. 155

<sup>23</sup> Brown, E.K. *Rhythm in the Novel*. 1978, p. 79

<sup>24</sup> Ibid. p. 86

underkastes en kritisk evaluering. I den forbindelse anvender Hjortsø begrebet ledemotiv om Herodots historiesyn, idet dette er en afspejling af Herodots virkelighedsopfattelse. Herodot anså som sin samtids gode grækere Olympens guder, specielt Zeus, som garant for en harmonisk verdensorden. Hvis kosmos trues, går både guderne og verden under i kaos. Derfor griber guderne ind og straffer mennesker med undergang, *nemesis*, hvis de synder, begår *hybris*, ved ikke at kende deres plads som dødelige. Ifølge Hjortsø ikke alene hylder Herodot dette regulerende princip; men han finder også dets gyldighed manifesteret i fortidens begivenheder:”Ledemotivet hos Herodot er således overbevisningen om, at det enkelte menneskeliv er underkastet gudernes magt, og Herodots ‘Historier’ er en demonstration af dette religiøse menneskesyn”<sup>25</sup>.

Således betegner det herodotiske ledemotiv en forfatters livsanskuelse, som den måtte komme til udtryk i den pågældende forfatters værker. Verden i dag er mere kompleks end oldtidens Grækenland, hvor myten nok udspillede sig i en fjern tid; men troen på dens magt og budskab dog gjaldt nutiden. Det nutlevende menneskes holdning til tilværelsen, i hvert fald i Vesten, vil i højere grad være baseret på individuelle til- og fravalg end den religiøse fortællings metaforiske opråb til en hel befolkningsskare. Intet er givet på forhånd. Derfor vil opsporingen af det herodotiske ledemotiv i en moderne tekst kræve et forudgående studium primært af non-fiktivt materiale af og om tekstens forfatter for at få adgang til dennes omhyggeligt konstruerede værdisæt. Først må forfatterens personlige erfaringer blottlægges via en bred tilgang til dennes litterære produktion. Siden udgør sammenfatningen af den indsamlede viden det område, som en regulær tekstanalyse af en udvalgt titel skal fokusere på. Tydelige fællesnævner mellem disse to læsninger vil være en stærk indikation af et herodotisk ledemotiv. Forfatteren er genopstanden.

## **2 Det strukturerende ledemotiv i Marie Redonnets *Rose Mélie Rose***

### *2.1 Præsentation af Redonnets forfatterskab*

Marie Redonnet er en alsidig forfatter. Hendes litterære produktion omfatter poesi, noveller, romaner, teaterstykker og essays. Flere af disse er af en selvreflekterende karakter, som vidner om den alvor og teoretiske bevidsthed, hvormed Redonnet udøver sin virksomhed. *Rose Mélie Rose* (1987) er hendes tredje roman og sidste bind i en trilogi, som kompletteres af romanerne *Splendid Hôtel* (1986) og *Forever Valley* (1987). Sidstnævnte har hun i øvrigt ladet opføre som kammeropera! De enkelte bind kan læses uafhængigt af hinanden, da de alle byder på en selvstændig og afsluttet historie med vidt forskellige hovedpersoner. Alligevel er der et vist slægtskab mellem romanerne, som får dem til at udgøre et hele, og derved berettiges betegnelsen ”trilogi”. En iøjnefaldende fællesnævner for romanerne er eksempelvis

<sup>25</sup> Hjortsø, *De græske historikere*. 1975, p. 60

deres anonyme heltinder, som alle kæmper for at opbygge en kvindelig identitet i en afsides verden i forfald. Kun protagonisten i *Rose Mélie Rose* er navngivet, og hun formår som den eneste at realisere sig selv, og derfor udgør sidste bind trilogiens mest optimistiske fortælling.

Individets manglende muligheder for selvudvikling er et tema, som gentages med variationer i alle Redonnets romaner; men formmæssigt nyder hun også stor bevågenhed hos anmelderne, som er ivrige efter at rubricere hendes forfatterskab på rette sted og med rette navn i fransk litteraturhistorie. Hun er blevet udråbt til minimalist<sup>26</sup>, dekonstruktivist af eventyreren<sup>27</sup> samt postmoderne stiludøver<sup>28</sup>. De mange etiketter er uden tvivl et udtryk for, at det er svært at se noget klart, hvis det er for tæt på. Med tidens hjælp vil kritikerne sandsynligvis bedre kunne afklare disse definitionsspørgsmål.

Selv vægrer Redonnet sig ved en rigid kategorisering. Hun kan dog ikke undsige sig at tilhøre 80'ernes *Minuit*-generation, som vil forny romanens fremstillingsform; men den udgør ikke en skole med fastlagte regelsæt. Vel er skabelsen af en stilren form en interessant udfordring; men sproget skal dog være levende og berøre læseren, om end det kan have et minimalistisk præg. I et interview med sin danske oversætter, Lis Haugaard, forklarer hun sine prioriteringer i arbejdet med formen således: "Stedet eller den arkitektoniske struktur er noget meget vigtigt – og først derefter ordene, hvis musikalitet – som runger, fordi de gentages igennem hele bogen – udgør en slags poetisk grund, som også virker både strukturerende og formende på teksten"<sup>29</sup>. Hvad angår romanernes tematik om kvinders smerte og eksistentielle ensomhed, redegør Redonnet for valget af disse emner ved at fremhæve et syvårigt forløb i psykoanalyse dels som afgørende for sin påbegyndelse af en karriere som forfatter og dels som en stadig inspirationskilde i sit litterære virke: "Jeg kan sige, at min analyse har efterladt mig med de væsentligste gåder, som er dem, jeg lever af, - og skriver ud fra, velsagtens"<sup>30</sup>. Som læser af *Rose Mélie Rose* kan man da forvente sig en stringent fortælling om en kvindelig romanfigurs generobring af en tabt og tavs viden, en søgen efter autenticitet, som også udmønter sig i et ærligt og nøgent sprogligt udtryk præget af ganske få harmonisk klingende bisætninger og tillægsord.

## 2.2 Fotografiet som narrativt bindeled mellem romanens kontekster

*Rose Mélie Rose* er en forholdsvis kort roman på hundrede og seksogtredive sider, som er inddelt i tolv kapitler. Eftersom selve historien imidlertid først begynder på side syv, er romanen i realiteten på bare

<sup>26</sup> Fallaize, Filling in the Blank Canvas. *Forum for Modern Language Studies*, 1992, Vol. 28, No. 4, p. 321

Fallaize, *French Women's Writing: Recent Fiction*. 1993, p. 161

<sup>27</sup> Went-Daoust, Écrire le conte de fées. *Néophilologus*, 1993, Vol. 77, No. 3, p. 387

<sup>28</sup> Darrieussecq, Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire. *La Revue des Lettres Modernes. Écritures Contemporaines 1: Mémoires du récit*/redigeret af Dominique Viart. 1998, No. 1349-1355, p. 193

<sup>29</sup> Haugaard, OM hvid skrift og litteratur i andre farver. *Litteraturmagasinet Standart*, 1989, Vol. 3, No. 5, p. 21

<sup>30</sup> Ibid. p. 21

hundrede og niogtyve sider, hvoraf kun de hundrede og treogtyve er beskrevne, fordi kapitlerne er skilt fra hinanden med i gennemsnit én blank side. De første fire kapitler samt det sidste er de korteste, så tekstmæssigt ligger tyngden i romanens midterste halvdel og fremefter. Ikke overraskende er fortællingens fokus også at finde i dette udsnit, som skildrer, hvorledes hovedpersonen Mélie kæmper for at skabe sig et liv i en fremmed by og skrive sin egen historie. Det gør hun helt bogstaveligt ved netop i disse kapitlerne fem til elleve at benytte et polaroidkamera til at fotografere sine nærmeste omgivelser eller posere for dem, hvorefter hun knytter en deskriptiv forklaring til motiverne på bagsiden af de i alt tolv fotografier, som hun gemmer i en bog. Disse fotografiers samlede effekt eksemplificerer det strukturerende ledemotivs rolle, som den beskrives i dette speciales kapitel ét, p. 5-8. Det er disse siders definition af det strukturerende ledemotiv, som ligger til grund for dette kapitels analyse af de ”fiktive” fotografiers funktion som et sådant.

Først og fremmest sikrer fotografierne fortællingen den kronologiske kohærens ved at fungere som en kommentar til handlingens aktuelle hændelser. Ved at henvise til tidligere begivenheder med tilknytning til disse hændelser kan fotografierne fremhæve en bestemt tematik, som kan få afgørende konsekvenser for de afbildede personer eller fotografen. Fotografierne kan således pege både frem og tilbage i tid. Wagner anvendte et formelt repetitivt element til at skabe sammenhæng i et begivenhedsforløb på denne måde, og H.M. Brown kategoriserede netop effekten heraf som ”an important structural function”.

Endvidere er fotografiernes måske væsentligste funktion at evaluere Mélies skæbne. De tolv fotografier er alle knyttet til Mélie, da hun enten er fotografen, hvilket er tilfældet otte ud af tolv gange, eller hun er det intenderede motiv. Fotografierne er en forlængelse af Mélies blik og vidner om, hvad der har værdi for hende. De udgør et vidnesbyrd om udfaldet af hendes utraditionelle dannelsesrejse, hvilket ses på motiverne, som forandrer karakter i takt med plottets udvikling. Fra at tage billeder af hende og kæresten Yem foran byggegrunden til deres fremtidige hjem. E.M. Forster tydeliggjorde slægtskabet mellem det musikalske og det litterære ledemotiv ved at analysere Prousts brug af ”easy rhythm” til at styrke samspillet mellem værkets opbygning og selve historien. ”Easy rhythm” definerede Forster som ”repetition plus variation”, fordi en formel størrelses genopdukken kunne afspejle og understøtte handlingens fremadskriden, nøjagtigt ligesom også de tolv fotografier beskriver en udvikling af plottet.

Endelig sikrer fotografierne romanens kunstneriske helhed ved at formidle den forløsende slutning på den overordnede beretning om Mélies forsøg på at sikre sin og næste generations materielle og psykiske overlevelse; for de samler de komponenter i handlingen, der definitivt afgør, om hendes forehavende er lykkedes. Ved således at samle handlingens løse ender udgør fotografierne den struktur,

der understøtter værket's tematik, ligesom også Wagners ledemotiver kan, hvorved de ifølge H.M. Brown fungerer som ”a pillar supporting an architectural structure”.

I det følgende vil en illustration af ovenstående fortælle-tekniske anvendelser af fotografiet søges givet qua en skitsering af handlingens udvikling, som skal muliggøre en kortlægning af protagonistens bevægelse mellem forskellige lokaliteter, mennesker og tilstande.

I kapitel ét lever Mélie et beskyttet liv i den paradisiske idyl hos fostermoderen Rose, som i sin tid fandt Mélie, da denne endnu var spæd, navnløs og forladt af alt og alle, eller som Mélie selv udtrykker det: ”Quand Rose m’a trouvée dans la grotte, j’étais sans rien”<sup>31</sup>. Denne åbenlyse mangel på en entydig og klar oprindelse er en kilde til stadig forundring og usikkerhed for Mélie, romanens fortæller. Rose har allerede formået at hjælpe Mélie med at indkredse hendes identitet på et personligt plan ved at navngive hende, hvorimod myndighedernes accept af hendes eksistens anses for at være uvæsentlig i så henseende: ”elle m’a appelée Mélie, parce qu’elle trouve que Mélie c’est le plus beau nom, avec Rose. Elle ne m’a pas déclarée à la mairie... Elle a toujours dit que ce qui compte, ce n’est pas que je sois déclarée à la mairie de Oat, c’est que je m’appelle Mélie”<sup>32</sup>. Identitet får man i mødet med andre mennesker, som man kan spejle sig i og ikke via ansigtsløs kommunikation med en institution.

Desuden har Rose lært Mélie at læse og skrive, selvom hun kun ejer én eneste bog, ”le livre de légendes”, som hun forærer Mélie. Herved udfylder Rose moderrollen, som forfatteren og psykoanalytikeren Julia Kristeva beskriver den i et radiointerview fra 1988, hvor hun fremhæver det dannelsesmæssige aspekt i forholdet mellem moder og barn som essentielt. Gode mødre forestår barnets indlæring af modersmålet: ”I believe that we should trust mothers and listen to them. We should recognize the ‘civilizing’ role that mothers play, not only in psychoanalysis but in general... Mothers are the ones who pass along the native tongue”<sup>33</sup>. Rose har ikke blot lært Mélie at tale; men hun har også givet hende evnen til at modtage og videreformidle sproget skriftligt. I modsætning til talen er skriften varig og dermed et nyttigt redskab for hukommelsen og for styrkelsen af jeget, hvilket Mélie for alvor forstår at udnytte, da hun først kommer i besiddelse af polaroidkameraet.

Da Rose mærker sin sidste tid komme, tager hun selv hånd om sin død og Mélies fremtid. Hun smadrer de sidste souvenirs i sin lille souvenirbutik og beder Mélie om at forlade hjemmet for at begive sig til en bestemt adresse i byen Oat flere dagesrejser væk til fods. Med disse sidste handlinger kvalificerer Rose sig atter til betegnelsen ”god moder”. Hun udfører en barmhjertighedsgerning ved selv at lukke sin butik, skubbe Mélie ud fra reden og lægge sig til at dø; for barnets fremtid som et selvstændigt subjekt er betinget af adskillelsen fra moderen, fremhæver Kristeva i værket *Sort sol* fra

<sup>31</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 10

<sup>32</sup> Ibid. p. 10

<sup>33</sup> France-Culture broadcast, Julia Kristeva in Person. *Julia Kristeva Interviews*/redigeret af Ross Mitchell Guberman. 1996, p. 10

1987:”Både for mannen og kvinnen er tapet av mor en biologisk og psykisk nødvendighet, det første skritt på veien mot selvstendigjøring. Modernordet er vår livsnødvendighet, et *sine qua non* for vår individualisering”<sup>34</sup>. Bruddet kan for begge parter være forbundet med både ensomhet og glæde; men ved at initiere det og dø, skærer Rose igennem denne dobbelthet og sikrer, at Mélies erobring af verden er uigenkaldelig.

Mélie begraver Rose i grotten, hvor hun selv blev fundet. Derefter skriver hun begges navne sammen på klippevæggen, Roses først; for hun er stammoderen, og sit eget i forlængelse heraf. Et gammelt liv ender, og et nyt kan begynde, hvilket symboliseres ved, at Roses død falder sammen med Mélies 12 års fødselsdag og første menstruation. Samme dag begiver Mélie sig ud i verden, men ikke ”sans rien”. Hun har pakket sin bog og souvenirbutikkens skilt i sin rygsæk. Rose har forsynet hende med færdigheder og en arv, og Mélie er rustet til mødet med det ukendte.

Kapitel to beskriver Mélies rejse til Oat, hvorunder Mélie er meget optaget af flere skelsættende begyndelser og afslutninger. Eksempelvis får hun et lift til Oat af en lastbilchauffør, som hjælper hende af med hendes mødom. Han bekymrer sig ikke om blodet fra hverken mødommen eller menstruationen, som blander sig og pletter betrækket på sæderne i hans nye lastbil. Mélie er selv tilfreds med hændelsen, og da de kører ind i Oat, gør hun status over forløbet fra afrejse til ankomst:”Ici, je ne suis plus à l’Ermitage, mais à Oat. Et maintenant que j’ai eu mes premières règles et que je ne suis plus vierge, je suis une jeune fille”<sup>35</sup>. Mélie har flyttet sig både geografisk og fysisk. Hun er godt i gang med at opdage en større del af verden og sig selv. Kroppens erfaringer udgør en væsentlig del af et menneskes identitet.

I kapitel tre indfinder Mélie sig på den af Rose angivne adresse, hvor husets herre Nem indlogerer hende. Nem bor også i et hus med et souvenirskilt over døren; men ellers har han intet tilfælles med Rose. Nem var Oats bibliotekar; men han trak sig tilbage til huset tolv år tidligere, hvor han ynder at sidde under et træ i gårdhaven, da Mélie lærer ham at kende. Han har brugt de forgangne år på at oversætte nogle bøger fra et gammelt og ukendt alfabet til Oats gamle og velkendte alfabet; men han mener, at han har forfejlet sit mål uden helt at vide, hvor i processen det gik galt:”Il dit qu’il va moins vite que le temps alors qu’il lui faudrait aller plus vite que le temps pour déchiffrer cet alphabet...Il dit qu’il est en train de perdre ses facultés et sa mémoire”<sup>36</sup>. Nem er en trist skæbne, som ikke har nogen fremtid, og fortiden kan han kun dårligt aktualisere, da hans hukommelse er upålidelig. Han er lukket inde i en ren nutid, som han ikke bryder sig om, og han har intet at tilbyde Mélie bortset fra tag over hovedet.

---

<sup>34</sup> Kristeva, *Sort sol: Depression og melankoli*. 1994, p. 40

<sup>35</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 23

<sup>36</sup> Ibid. p. 28

Mélie prøver at finde sig til rette i sine nye omgivelser. Hun opdager et falmet fotografi i gangen, som Nem hævder er af Rose, men hvilken Rose taler den desillusionerede og forvirrede mand om? Er et fotografi altid vellignende og entydigt? Mélie genkender ikke sin fostermøder i kvinde, som forbliver anonym da ingen har gjort sig den umage at forsyne fotografiet med et navn: "Il n'y a rien écrit sur la photo. Nem dit que c'est la photographie de Rose. Mais il n'a jamais vu Rose. Rose vieille ne ressemblait pas du tout à cette photo"<sup>37</sup>. Mélie er ung i et gammelt hus med en gammel mand, og om aftenen læser hun sig selv i søvn, medens hun mindes lastbilchaufføren. I modsætning til kvinden på det guldne foto har Mélie sikret sig, at hun ikke vil glide over i glemslen: "Le chauffeur aura du mal à faire partir le sang sur la housse. Elle restera sûrement un peu tachée. Grâce à la tache, le chauffeur ne m'oubliera pas"<sup>38</sup>. Hvis man efterlader sig tydelige spor på sin vej gennem livet, kan man markere sin individualitet og leve videre i andre menneskers erindring.

I kapitel fire ankommer Mélie også formelt til Oat, idet hun bliver registreret som borger i byen på rådhuset under frøken Marthes årvågne blik. Frøken Marthe regerer næsten enevældigt på rådhuset, fordi Oat, som viser sig også at være navnet på den ø, Mélie befinder sig på, langsomt bliver affolket. Fastlandet lokker; for det er dér, udviklingen tager fart; men frøken Marthe har alligevel store planer for Oat. Hun vil gerne lade bøgerne på Oats bibliotek oversætte til det nye alfabet og flytte samlingen til rådhuset. Mélie er det eneste unge menneske på hele øen, som kender det gamle alfabet, og derfor tager frøken Marthe hende under sine vinger. Hun vil påtage sig at lære Mélie det nye alfabet, så Mélie kan oversætte bøgerne og hjælpe hende med at virkeliggøre visionen. Frøken Marthe har det rette undervisningsmateriale, fordi hun engang ønskede at blive lærer; men skolen på Oat flyttede til fastlandet, og hun opgav. I kraft af ønsket om at introducere Mélie for et nyt skriftsprog træder frøken Marthe i Roses fodspor og indtager pladsen som Mélies stedmoder. I Mélie vil kulturarv, det gamle alfabet, og fremtidsvilkår, det nye alfabet, mødes, og Mélie vil således være i stand til at integrere både fortiden og fremtiden i sin nutid. Rose gav Mélie en stemme, så hun kunne granske sin plads i helheden, og frøken Marthe vil give Mélie en stemme til at artikulere denne helhed. Kvinderne har taget ordet.

Efter etableringen af den nyttige kontakt sender frøken Marthe Mélie hen til en fotograf, så oplysningerne på hendes nye identitetskort kan suppleres med et fotografi. Tekst i sig selv er ikke nok til at identificere en person, ligesom et billede alene også er utilstrækkeligt, som det fremgik af det foregående kapitel. I Mélies tilfælde er teksten også mangelfuld, for hun har intet efternavn; men det problem løser frøken Marthe: "Sur la carte, elle a écrit Mélie et à côté de Mélie un numéro... C'est à la place de mon nom qui est inconnu... Mademoiselle Marthe dit que le numéro c'est la même chose que

---

<sup>37</sup> Ibid. p. 28

<sup>38</sup> Ibid. p. 31

le nom pour la mairie. Mélie, ça ne suffit pas pour m'identifier parce qu'il y a beaucoup de Mélie à Oat, alors que mon numéro est unique, c'est le 3175"<sup>39</sup>. Nok kan et fornavn være fyldestgørende som bærer af et individs identitet på et personligt niveau; men i et samfundsmæssigt og socialt perspektiv er det utilstrækkeligt. Til gengæld kan myndighedernes brug af personnumre virke fremmedgørende; for Mélie forbinder ikke sin særlige karakter med det: "Mélie 3175, c'est un drôle de nom pour dire qui je suis"<sup>40</sup>. Myndighederne behandler oplysninger, som skal kunne formidles entydigt fra én person til en anden. Derfor må de forsimple komplekse fænomener som identitet og tale om dem i et sprog, som er lige tilgængeligt for alle. På den måde kan et tal skulle repræsentere et tænkende og følende subjekt, og Mélie gør et stille oprør mod denne reduktion af individet i kollektivets navn ved at sørge for ikke at få Roses død registreret, som frøken Marthe ellers ønsker det: "Mais moi, je préfère que Rose ne soit pas enregistrée dans le registre des décès de la mairie de Oat. Ça ne l'empêche pas d'être morte"<sup>41</sup>. Bureaucratiet definerer ikke virkeligheden på subjektets præmisser, og Mélie forkaster derfor dets autoritet. Virkeligheden opleves indefra, og sproget skal modsvare bevidsthedens møde med omverdenen for ikke at virke totalitært og repressivt.

Da Mélie forlader rådhuset, går hun ned til havnen, hvor hun stifter bekendtskab med en ung fisker ved navn Yem, som skal blive hendes ægtemand. Ingen af dem har været på fastlandet, ej heller har de lyst til at besøge det. Ydermere er de begge voksne af deres alder, og Yem har hyre på en båd, som hedder la Reine des Fées ligesom ét af sagnene i Mélies bog. Efter således at have slået et vist slægtskab fast, er det væsentligt også at redegøre for forskellene for ikke helt at ligne den Anden og forsvinde som individ og køn: "Je lui ai dit que je suis née dans une grotte. Lui, il est né dans un bateau et moi dans une grotte. Ce n'est pas pareil"<sup>42</sup>. Mélie har mødt sin prins, og da kan historien om hende for alvor tage sin begyndelse.

I kapitel fem besøger Mélie Nems nærmeste nabo, som er en gammel kvinde, der drev et pensionat i Oats storhedstid. Hun hedder også Mélie, og da hovedpersonen Mélie banker på hendes hoveddør, lukker hun glædesstrålende op. I modsætning til Nem er gamle Mélie glad for at få selskab; for hun savner fortidens liv i huset. Hun viser Mélie rundt i sit hjem, som viser sig at gemme på atter et falmet fotografi, som gamle Mélie også hævder er af Rose. Imidlertid er der ingen lighed mellem dette billede og billedet i Nems hus: "Sur un des murs, il y a la photo d'une jeune fille. Mélie me dit que c'est la photo de Rose. Mais cette photo ne ressemble pas à celle qui est dans le couloir de la maison de Nem"<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Ibid. p. 35-36

<sup>40</sup> Ibid. p. 64

<sup>41</sup> Ibid. p. 51

<sup>42</sup> Ibid. p. 39

<sup>43</sup> Ibid. p. 43



Et fotografi forklarer ikke sig selv, hvilket Barthes også konstaterer i *Mythologies*, som består af en række essays, heriblandt tre omhandlende fotografiet, som blev skrevet i perioden 1954-1956. I disse tekster angriber Barthes borgerskabet, som undertrykker og manipulerer individet i dagligdagen via skjulte mekanismer, benævnt myter, som indvirker stærkt på det enkelte menneskes opfattelse af virkeligheden. I essayet *La grande famille des hommes* forholder Barthes sig eksempelvis kritisk til en fotografiudstilling i Paris på grund af dens tema: menneskets grundlæggende fællestræk på tværs af kulturelle forskelle og geografisk afstand m.m. Udstillingen, som rummede hele 503 fotografier fra 68 forskellige lande, kom til Frankrig fra USA, hvor Edward Steichen tog initiativ til at skabe *The Family of Man*, om hvilken han selv sagde følgende: "It was conceived as a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life – as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world"<sup>44</sup>. Alle menneskers liv er uspændt mellem de to yderpoler fødsel og død; men udstillingen udforsker ikke baggrunden for de forskellige vilkår, liv leves under eller på trods af. Følgelig udfordres publikum ikke til at begribe og vurdere årsagssammenhænge i historisk perspektiv, og Barthes fordømmer denne naturalisering af det historiske, som kendetegner myten:

La naissance, la mort? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant: *redire* la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes<sup>45</sup>.

Fotografiet er fordummende, når dets særmærke er den fremsættende modus, som isolerer et fænomen og fastsætter det som et endegyldigt faktum, der ikke kan anfægtes. Når fotografiet blot registrerer, men intet forklarer, fordi det er berøvet sit udspring i en social, kulturel og politisk fortid, er det myten, der taler. Løsrevet fra sin fortid lukker fotografiet sig uundgåeligt i en hermeneutisk cirkel, der kun kan gentage sit visuelle udtryk. Det tilbyder da æstetik, ikke forståelse. Gamle Mélies billede af pigen er et sådant historieløst og tautologisk fotografi; for Mélie kan ikke stole på gamle Mélies evne til at sætte det ind i en meningsfuld sammenhæng, der vil røbe pigens identitet, da veninden lider af begyndende hukommelsestab. Netop derfor minder hun i øvrigt Mélie om sin fostermoder. Begge kvinder har i deres alderdom måttet yde en ekstra indsats for ikke at lade deres respektive personligheder glide dem af hænde. Rose søgte visuel bekræftelse: "Vers la fin, Rose restait des heures devant son petit miroir"<sup>46</sup>, hvorimod gamle Mélie fæster sin lid til auditive input: "Mélie n'arrête pas de répéter mon nom qui est

<sup>44</sup> Steichen, *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*. 1955, p. 4

<sup>45</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome I 1942-1965*. 1993, p. 671

<sup>46</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 42

aussi le sien. Elle le répète peut-être pour se rappeler qu'elle s'appelle Mélie"<sup>47</sup>. I begge tilfælde er fremgangsmåden dog den samme. Kvinderne forsøger at bevare deres unikke karakter ved at støtte sig til repræsentationer af den i form af enten billeder eller ord.

Efter besøget hos gamle Mélie lægger Mélie vejen forbi fotografen, som også har levet et langt liv, om end han ikke er helt så gammel som hverken gamle Mélie eller Nem. Han er oprindelig arkitekt; men han har aldrig udøvet sin profession. Han bryder sig heller ikke om sin bestilling som fotograf, og det er kun for frøken Marthes skyld, at han indvilliger i at fotografere Mélie. Hans karrieremæssige håb for fremtiden er at åbne et museum i Oat, hvor han kan udstille sin samling af gamle fotografiapparater, som marskandiseren har købt for ham på fastlandet. Derefter vil han udnævne frøken Marthe til museumsinspektør, selvom hun er skuffet over de dårlige bekendtskaber, hendes liv er fuldt af. Denne betragtning bliver ikke uddybet; for fotografen tager skyndsomt et billede af Mélie med et moderne polaroidkamera. Da Mélie står med sit første fotografi af sig selv i hånden, konstaterer hun, at der er forskel på et portrætfoto og et spejlbillede; men hun forklarer ikke, hvori forskellen består: "Quelques minutes plus tard, j'avais ma photographie. Je me suis regardée longtemps. Ce n'est pas du tout pareil que quand je me regarde dans le miroir"<sup>48</sup>. Måske forholder det sig sådan, at man ved at se sig selv i et spejl, ser sig selv se sig selv, hvilket er en mild form for personlighedsspaltning, hvor et betragtet-jeg, personen af kød og blod, bliver genstand for et betragter-jegs blik, spejlbilledet. Betragter-jeget spiller så at sige rollen som den Anden, fordi spejlet stirrer igen. På et fotografi ser man blot sig selv fastholdt i et blik, og repræsentationen stjæler ikke funktionen som den Anden fra den levende original. Subjektet forbliver subjekt.

Dette er en tese, som understøttes af Barthes' refleksioner over betragterens mulighed for identifikation med det fotografiske individ. I essayet *Photogénie électorale* fra *Mythologies* diskuterer Barthes franske politikeres brug af fotografiske selvportrætter i deres valgkampagner, som tjener til at flytte fokus fra den opstillede kandidats politik til dennes personlighed og baggrund: "Ce qui passe dans la photographie du candidat, ce ne sont pas ses projets, ce sont ses mobiles, toutes les circonstances familiales, mentales, voire érotiques, tout ce style d'être, dont il est à la fois le produit, l'exemple et l'appât"<sup>49</sup>. Derved formår kandidaten at bejle til vælgeren, som muligvis føler sig smigret, og som en anden Narkissos reagerer ved at spejle sig i fotografiet og blive forblindet. Fotografiet udgør altså det forførelsesmedium, som tillader kandidat og vælger at smelte sammen i en illusorisk og regressiv harmoni: "...la photo est miroir, elle donne à lire du familier, du connu, elle propose à l'électeur sa propre effigie, clarifiée, magnifiée, portée superbement à l'état de type"<sup>50</sup>. Politikere forfører potentielle

<sup>47</sup> Ibid. p. 44

<sup>48</sup> Ibid. p. 47

<sup>49</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome I 1942-1965*. 1993, p. 662

<sup>50</sup> Ibid. p. 662

vælgere via flatterende selvportrætter, som borgerne kan genkende deres egne værdier og fortræffeligheder i. Følgelig udgør fotografiet i det mindste i disse tilfælde ikke en trussel mod subjektets suverænitetsfølelse, men et løfte om at konsolidere og endog forstørre denne.

Fototeoretikeren Régis Durand pointerer, at den fotograferedes blik aldrig låser betragterens i en magtkamp, fordi fotografiets omrids er den naturlige grænse for dets rækkevidde. Altså mødes de to blikke ikke i en duel, og betragteren forbliver enevældig *voyeur*: ”le regard, c’est-à-dire la présence que le réel a déposée dans la photographie, ce qui me regarde sans pour autant me voir”<sup>51</sup>. Til gengæld må betragteren give afkald på at blive sat i eksistens af det fotograferede individ.

Mélie insisterer på at forsyne bagsiden af fotografiet med sit navn og en nøjagtig beskrivelse af tid og sted for dets tilblivelse, selvom teksten ikke vil kunne læses, når fotografiet først bliver klæbt på identitetskortet: ”*Mélie à douze ans, photographiée par le photographe de Oat au 1 rue des Cigognes*”<sup>52</sup>. For Mélie er det afgørende at sikre sig både ikonisk og grafisk, at hendes identitet ikke skal blive forvekslet med en andens. Med ord kan hun tydeliggøre det perceptive budskab og derved bibringe fotografiet den mening, som ikke er én af dets immanente kvaliteter. Således illustrerer hendes brug af billedtekst funktionen ”ancrage”, som Barthes beskriver i essyet *Rhétorique de l’image* fra 1964. Når billedteksten fungerer som ”ancrage”, fastlægger den billedets denotative eller kodeløse meddelelse ved at afklare, hvad meningen i det polysemiske billede er. ”Au niveau du message littéral, la parole répond, d’une façon plus ou moins directe, plus ou moins partielle, à la question: *qu’est-ce que c’est?* Elle aide à identifier purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même”<sup>53</sup>. Teksten forklarer billedet. Den amerikanske forfatter og filminstruktør Susan Sontag fremhæver ligeledes sproget som den formidlende instans mellem mennesker og afbildninger af virkeligheden, idet hun hævder, at ”[o]rd siger faktisk mere end billeder. Billedtekster har virkelig en tendens til at ophæve vore øjnes vidnesbyrd; den ene billedtekst kan for bestandigt indskrænke eller fastslå et billedes betydning”<sup>54</sup>. Fotografiet kan fastholde det, som ikke længere er, ord ordner dokumentet i videnskartoteket.

Ønsket om at formidle sig selv på en ligefrem og utvetydig måde fremgår endvidere af Mélies interesse for også at kunne skrive billedteksten med det nye alfabets bogstaver. Samtidig afspejler intentionen om at bruge både det gamle og det nye alfabet Mélies vilje til at integrere både fortidens og fremtidens virkelighed i sit liv. ”J’ai écrit en petites lettres du mieux que j’ai pu, j’ai écrit en alphabet ancien. Bientôt j’espère que je saurai aussi écrire en alphabet nouveau”<sup>55</sup>. Foreningen af fotografi og sprog hjælper Mélie med at sætte sit eget liv i relief til andres og opdage, hvad der er specifikt ved at

<sup>51</sup> Durand, *Le Regard pensif*. 1990, p. 32

<sup>52</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 47

<sup>53</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome I 1942-1965*. 1993, p. 1421

<sup>54</sup> Sontag, *Fotografi*. 1985, p. 115

<sup>55</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 48

være Mélie, hvilket har været hendes mål lige siden, hun blev fundet "sans rien". Jævnfør kapitel to, hvor Mélie ved ankomsten til Oat opsummerer, hvem hun er, og hvor hun er. Derfor bliver Mélie meget glad, da fotografen forærer hende polaroidkameraet med de resterende elleve billeder på filmen, fordi hun kan fortsætte udforskningen af sin unikke person.

I kapitel seks styrkes båndet mellem Mélie og frøken Marthe. Frøken Marthe synes, at Mélies foto er vellignende; men hun bryder sig ikke om at diskutere sin ungdoms flirten med fotografen og hans fag, som hun kalder "son erreur de jeunesse"<sup>56</sup>. I tråd med denne afstandtagen fra fordums forblindelse af fotografiet fastslår frøken Marthe, at fotografens polaroidkamera er i rette hænder hos den unge Mélie. "Mademoiselle Marthe a dit qu'il a bien fait, le polaroid, c'est de mon âge"<sup>57</sup>. Durand beskriver polaroidkameraet som et teknologisk set meget voksent fænomen, fordi det hurtigt og effektivt frembringer det endelige billede. Dog betyder netop det korte tidsspand mellem trykket på udløseren og fremkaldelsen, at polaroidkameraet skaber en illusion om en uendelig nutid, som hører barndommen til. "Seul le polaroid permet, dans une certaine mesure, ce sentiment à la fois de durée présente et de dépense qui est associé aux jours heureux de l'enfance"<sup>58</sup>. Mélie fokuserer primært på polaroidkameraets voksne aspekt, idet hendes begejstring for apparatet skyldes, at det nemt og problemfrit kan hjælpe hende til at fastholde nutiden, når den er blevet fortid, og derved undgår hun at miste sig selv. Sontag indikerer eksempelvis, at fotografiet er et kreativt medium, som tilbyder identitet via erindring. "Fotografiske afbildninger er bevisfragmenter af en løbende biografi eller historie"<sup>59</sup>. Frøken Mathe lægger derimod udelukkende vægt på polaroidkameraets evne til at trække spor tilbage til barndommens ubekymrede dagdriveri. Imidlertid interesserer hverken fortiden eller nutiden frøken Marthe, som har store forventninger til fremtiden, og derfor er hun mere end villig til at koble polaroidkameraet sammen med Mélie. Hvilke konsekvenser kan det få for et menneske, som på den vis underkender både fortidens og nutidens indflydelse på sin personlighed?

Mélies andet fotografi giver et fingerpeg herom. Frøken Marthe synes at være Mélies forbillede, selvom hun ikke er ufejlbarlig. Hendes planer om at åbne et bibliotek på rådhuset viser sig urealiserbare, fordi borgmesteren vil have alle bøger flyttet til fastlandets bibliotek. Alligevel er hun en ældre og mere erfaren kvindefigur, som indfører Mélie i selskabslivets glæder i Oat. Mélie fotograferer en festklædt frøken Marthe foran danserrestauranten le Continental, og hun beskriver hende minutøst: "Mademoiselle Marthe dans sa robe fourreau de satin noir et son col de fourrure blanche avec la toque assortie, devant le Continental, le jour de mon premier goûter dansant"<sup>60</sup>. Frøken Marthe har tydeligvis gjort sig

---

<sup>56</sup> Ibid. p. 53

<sup>57</sup> Ibid. p. 53

<sup>58</sup> Durand, *La Part de l'ombre*. 1990, p. 139

<sup>59</sup> Sontag, *Fotografi*. 1985, p. 172

<sup>60</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 56

umage med sin påklædning, som er beregnet på at blive set og beundret. Ligesom lastbilchaufføren repræsenterer hun en dør ind til kønslivets fristelser og fælder; men ved frigørelsen af de seksuelle lyster slippes mægtige kræfter løs, som kan føre til fortabelse, hvis de ikke omgås med respekt. Fotografiet antyder, at frøken Marthe vil møde sit endeligt i et letsindigt levned, fordi hun negligerer at lære af sine erfaringer og handle derefter. Hun vil gå sin undergang i møde, fordi hun ikke fastholder sin identitet som en nødvendig grænse mellem sig selv og den Anden. Derfor kan hun ikke varetage sine egne interesser, og i stedet for at gøre det, der virker for hende, gør hun det, der virker for andre. Hun lader sig udnytte.

Det udsvævende liv beskrives nærmere med den lidt naive Mélies øjne. Hun bemærker, at frøken Marthe har mange forskellige dansepartnere, som hun forsvinder sammen med på toiletterne i pauserne: "J'ai remarqué que quand mademoiselle Marthe descend aux toilettes il y a toujours un danseur qui la suit"<sup>61</sup>. Endvidere betror frøken Marthe Mélie, at hun også gæster stedet hverdagsaftener efter midnat, hvor le Continental fungerer som en privat natklub. Hun vil gerne dele sin begejstring for stedet med Mélie, som hun derfor forærer en aflagt, men festlig og vovet rød velourkjole. "Pour l'accompagner au goûter dansant, mademoiselle Marthe m'a donné une robe de velours rouge avec un boléro assorti. C'est une robe qui suit la forme du corps et qui met le corps en valeur. Mademoiselle Marthe dit que c'est sa première tenue de jeune fille"<sup>62</sup>. Således bliver Mélie klædt på til at følge frøken Marthes eksempel og dyrke et råt og brutalt seksualliv på danserrestaurantens toiletter sammen med sit nye bekendtskab, officersseleven Pim.

Møderne med Pim udgør en væsentlig del af Mélies sociale liv. Hun har ingen glæde af den lidet selskabeligt anlagte Nem, som forsvinder mere og mere ind i sig selv. Mélie fotograferer Nem; men det er ganske rammende, at kun halvdelen af ham ses på billedet, fordi han flygter fra kameranlinsen: "7 rue des Charmes, la cour recouverte des fleurs roses de l'arbre et Nem coupé parce qu'il a bougé pendant la photo"<sup>63</sup>. Nem er omtrent lige så ikke-eksisterende i Mélies liv som hendes biologiske fader og den fosterfader, som hun aldrig har haft. Nem kunne have været en faderfigur; men han er tydeligvis en negativ rollemodel. På en udflugt til et forladt hus i nærheden af Oats lagune ser Mélie fra husets vindue Nem ro ud til et skibsvrag i lagunen i sin jolle: "Au milieu de la lagune il y a un grand bateau tout rouillé qui s'enfonce lentement dans l'eau... j'ai aperçu une barque qui s'avance en direction du grand bateau. Il m'a semblé reconnaître Nem... Il continue à vouloir oublier le temps. Sur la lagune, peut-être qu'il l'oublie"<sup>64</sup>. Ligesom vraget i lagunen er også Nem ved at forsvinde. I takt med at han mister sin hukommelse, mister han også sig selv, og lagunen skal illustrere dette forløb. Glemsel er døden.

---

<sup>61</sup> Ibid. p. 58

<sup>62</sup> Ibid. p. 59

<sup>63</sup> Ibid. p. 62

<sup>64</sup> Ibid. p. 63

Kapitel syv beskriver udviklingen af Mélies sociale liv. Hun besøger flittigt Marskandiseren, som gerne vil lokke hende til at sælge Roses gamle butiksskilt. Han viser hende smykker med indlagte sten, som "sont bleues comme la mer et comme les yeux de Yem"<sup>65</sup>; men Mélie lader sig ikke friste, da skiltets affektionsværdi overstiger enhver pengeværdi. Alligevel har marskandiseren ramt et ømt punkt hos Mélie; for hun er tiltrukket af havet og Yem, to tæt forbundne størrelser. Hun går ned på havnen i håb om at møde Yem; men hun bliver så slemt skuffet over at få at vide, at han er taget på en lang rejse uden at tage afsked med hende, at hun lukker ham ude fra sine tanker. Pim forlader hende også for at gøre sin uddannelse færdig; men lige præcis hans afrejse berører hende ikke dybt. Faktisk var deres korte og heftige møder på danserrestaurantens ukomfortable toiletter ved at kede hende, hvilket hun ikke uden humor konstaterer i følgende erkendelse: "A mon avis les toilettes du Continental sont surfaites"<sup>66</sup>. Affæren var i sin sidste fase, hvilket afspejles i Mélies valg af en mere takkelig påklædning. Gamle Mélie forærer hende en hvid kjole, og Mélie foretrækker at bære den hvide og mindre iøjnefaldende kjole i stedet for frøken Marthes udfordrende røde, selvom hun derved påkalder sig frøken Marthes misbilligelse: "Mademoiselle Marthe a trouvé que j'étais démodée dans ma robe de mousseline blanche et que ce n'est pas une robe de mon âge... Je tient tête à mademoiselle Marthe. Ça ne lui plaît pas que j'aie changé de robe et que je préfère la robe de mousseline blanche à la robe de velours rouge"<sup>67</sup>. Valget af den hvide kjole viser, at en spirende selvstændighed og modenhed erstatter behovet for primitiv samhørighed alene baseret på tilfredsstillelse af kønsdriften.

Efter Pims afrejse tilbringer Mélie ikke længere sine søndage på danserrestauranten. Til gengæld aflægger hun hyppigere gamle Mélie visit, og hun tager sig også mere af Nem. Gamle Mélie har til ære for Mélie bragt sit pensionat tilbage i den stand, det havde i sine velmagtsdage, og hun byder på spirituøse drikke og afspiller gamle plader for at skabe en behagelig atmosfære. Desuden har hun vendt et gammelt portrætmaleri af en ung pige om, så forsiden omsider kan beskues. Gamle Mélie hævder, at det forestiller Rose; men Mélie genkender ikke pigen fra det foto i huset, som ifølge veninden også er af Rose. Imidlertid gør maleriet stor virkning: "Le salon n'est plus le même depuis que le tableau a été remis à l'endroit"<sup>68</sup>. Maleriet sætter en tilstedeværelse i verden; men den er ikke klart defineret. Hvem er denne Rose, som omgivelserne konstant gør krav på? Hverken fotografi eller maleri kan afklare spørgsmålet, for begge medier er blot en repræsentation af en original, ikke originalen selv. Uden beskuerens klare erindringer om originalen afdækker hverken fotografiet eller maleriet sit motivs identitet.

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 67

<sup>66</sup> Ibid. p. 71

<sup>67</sup> Ibid. p. 69

<sup>68</sup> Ibid. p. 68

Diskussionen drejer sig altså ikke om, hvilket af medierne, der leverer den mest virkelighedstro gengivelse. Problematikken er snarere, hvordan man som menneske i en verden fuld af andre mennesker med enslydende navne, som i lighed med billedmedierne også er en form for repræsentation af et unikt væsen, skelner disse mennesker fra hinanden og fra én selv. Ironisk nok synes Mélie at sætte sig selv og den Anden i eksistens som individer netop via ikonisk og grafisk gentagelse af vigtige perioder og begivenheder i sit enestående liv. Mélies polaroidbilleder verificerer en eksistens, som teksten på bagsiden afgrænser ved at være det fysiske udtryk for hendes erindring om originalen. Når Mélie ikke selv udfylder pladsen som denne original; men hendes venner gør, indikerer Mélie ved at fotografere dem, at hun anerkender deres eksistens: Jeg reproducerer dig, altså er du (vigtig) for mig.

Gamle Mélie nyder at have gæster, og derfor opfordrer hun Mélie til at tage frøken Marthe med på sine visitter; men frøken Marthe nægter pure at sætte sine ben i huset. Barndomskvarteret hører fortiden til, og fortiden ønsker hun ikke at integrere i sin nutid: "Mais mademoiselle Marthe refuse toutes les invitations de Mélie. Elle a beau avoir grandi dans le quartier des Charmes, elle ne veut plus y revenir. Elle m'a même demandé ce qui m'attire tant chez Mélie"<sup>69</sup>. Også Nem har et kompliceret forhold til tiden, men i modsætning til frøken Marthe vil han helst leve i fortiden, som han uventet mener atter at kunne genkalde sig: "Nem dit que la mémoire lui revient et qu'il est en train d'oublier le temps... On dirait qu'il ne sait plus qui je suis... Il dit qu'il n'est peut-être pas trop tard pour chercher Rose"<sup>70</sup>. Kun gamle Mélie magter at leve med alle tider i en art holistisk virkelighed. Efterhånden som helbredet svigter hende, opgiver hun genopblomstringen af pensionatet. Hun forærer Mélie portrætmaleriet og afhænder sine møbler. For pengene vil hun tilbringe sin sidste tid på hospitalet, hvor de andre patienter kan holde hende med selskab og omvendt. Hun overskærer konsekvent de bånd i fortiden og nutiden, som forhindrer hende i at tage hånd om sin snarlige afsked med livet. Ingen overdreven fremdrift har forhindret hende i at nyde frugten af et langt livs arbejde. Ingen overdreven sentimentalitet skal forhindre hende i at flyde med tiden gennem livets sidste stadier. Angst og savn underminerer ikke hendes selvforvaltning.

Mélie længes efter gamle Mélies selskab; men hun må ikke besøge sin veninde på hospitalet, førend denne har vænnet sig til stedet. I mangel af bedre fotograferer Mélie derfor hospitalsbygningen, og med et kryds markerer hun gamle Mélies stue: "L'hôpital où Mélie a voulu finir ses jours couchée dans son lit devant la baie vitrée face à la mer"<sup>71</sup>. Polaroidbilledet er en erstatning for den ældre veninde, som minder om plejemoderen Rose i kraft af sin omsorg, gavmildhed og evne til at håndtere sin egen død. I sin svanesang *La Chambre claire* fra 1980 illustrerede Barthes netop med Vinterhavefotografiet som

---

<sup>69</sup> Ibid. p. 67

<sup>70</sup> Ibid. p. 73

<sup>71</sup> Ibid. p. 75

eksempel, hvorledes et fotografi er velegnet til at dække over tabet af den savnede virkelighed. Han tager afsæt i mindet om sin nyligt afdøde moder og beskriver, hvorledes han efter lang tids forgæves søgen efter et billede af sin elskede moder, der vil yde hans erindring om hende retfærdighed, omsider genfinder essensen af hendes væsen i Vinterhavefotografiet: ”Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse: juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d’Hiver”<sup>72</sup>. Fotografiet fungerer altid som en fetich, hvilket Durand ikke tøver med at påpege: ”La photographie est fétichiste, bien sûr, car elle *est* fétiche. Et elle est, comme tout fétiche, ce qui vise à suturer le manque, à dénier l’absence insupportable”<sup>73</sup>. Fotografiets illusoriske trøst er bedre end ingen trøst, når melankolien sætter ind.

Livet går dog videre for Mélie, som består sin eksamen i det nye alfabet med udmærkelse. Da frøken Marthe samtidig bliver valgt som borgmester, bliver Mélie forfremmet. I stedet for blot at hjælpe til på folkeregistret, hvor hun udelukkende noterer dødsfald, ikke ægteskaber eller fødsler, skal hun på grund af nedskæringer pludselig varetage hele to funktioner på rådhuset. Heldigvis følger der løn med, og Mélie tjener for første gang selv til livets ophold. Hendes selvstændighed styrkes.

I romanens ottende kapitel mister Mélie flere af sine venner. Hun fylder tretten år; men Nem er tabt for omgivelserne, og gamle Mélie genkender ikke længere Mélie, så fødselsdagen fejres ikke. Frøken Marthe er desillusioneret, fordi hun må erkende, at borgmesterembedet er uden reel indflydelse, da fastlandet har overtaget styringen af Oat. Ydermere trues hendes fristed le Continental med lukning af en konkurrerende danserrestaurant, le Bastringue, så hun accepterer, da hun får tilbudt at bestyre en natklub på fastlandet: ”Elle dit qu’elle ne veut plus vivre une double vie partagée entre la mairie de Oat et le Continental. Les doubles vies, ça finit toujours mal”<sup>74</sup>. Frøken Marthes forkærlighed for at bevæge sig i en ret linje gælder ikke kun tid, men også rum. Hun rejser med lille bagage og uden at se sig tilbage.

Livet er mere end arbejde og pligter, så derfor beslutter Mélie sig for at tilbringe en søndag eftermiddag på le Bastringue i håb om at træffe nye mennesker. Hun tager sin røde kjole på, fordi den bragte hende sammen med Pim. Kjolen fører dog kun til en genopfriskning af et gammelt bekendtskab, da lastbilchaufføren fra Mélies rejse til Oat tager hende ved armen og eskorterer hende ud fra syndens hule. De kører til en afsidesliggende strand i hans lastbil, hvor de atter har sex i førerhuset. Ligesom ved deres første møde har Mélie pudsigt nok menstruation; men det lægger ikke bånd på nogen af dem. Mélie må i øvrigt forsikre sin jaloux elsker om, at hun aldrig mere vil sætte sine ben i danserrestauranten. Senere går de en tur på stranden, og lastbilchaufføren taler om sine fremtidsplaner, som han gerne ser Mélie som en del af. Han står foran et definitivt farvel til Oat, da han har fået arbejde på fastlandet, og

---

<sup>72</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome III 1974-1980*. 1995, p. 1158

<sup>73</sup> Durand, *Le Temps de l’image*. 1995, p. 57

<sup>74</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 79



han prøver at overtale Mélie til at tage med. Mélie forklarer, at hun under ingen omstændigheder vil forlade Oat, da hun føler sig ansvarlig for Nems og gamle Mélies ve og vel. Lastbilchaufføren tager hende det ilde op, at hun afviser hans planer om et fælles liv, og han udtrykker dyb skuffelse over hendes valg. Til gengæld frastøder hans besiddertrang Mélie, og hendes afsky udmønter sig i glæden over ikke at efterlade sig synlige spor efter dette andet og mislykkede stævnemøde.”Il y a une tache de sang frais sur la housse du fauteuil et une tache aussi sur ma robe. Mais le rouge sur le rouge, ça ne se remarque pas. J’ai bien fait de metre ma robe en velours rouge même si elle ne m’a pas porté chance une deuxième fois”<sup>75</sup>.

Sæderne i førerhuset blev plettet med Mélies blod ved det første møde med lastbilchaufføren, og Mélie var tilfreds med denne primitive markering af et territorium. Det etablerede et tilhørsforhold til en på daværende tidspunkt værdifuld person, som indviede hende i en voksen kvindes glæder. Verden blev større og rigere. I det øjeblik lastbilchaufføren vil definere hendes fremtid for hende, virker hans tilstedeværelse begrænsende på hendes livsudfoldelse, og Mélie siger fra. Hun afviser at blive genstand for hans erobring og dominans, som forudsætter feminin passivitet og underkastelse. Med sit nej forkaster hun dermed det traditionelle kønsrollemønster, som vil berøve hende hendes status som subjekt. Ligesom Mélie ikke fotograferer for at objektivisere hverken sig selv eller andre, indgår hun heller ikke menneskelige relationer med dette formål.

Mélie er rastløs i sin søgen efter faste holdepunkter. En aften går hun ned på havnen, hvor hun finder Yems båd sikkert fortøjet. Altså er han tilbage fra sin rejse; men til hendes store ærgrelse dukker han ikke op, selvom hun venter længe på ham. Hun fotograferer da båden som kompensation for Yems fravær:”*la Reine des Fées la nuit sur le port, de retour d’un long voyage à Oat*”<sup>76</sup>. Båden forløser den magi, som romanen indvarslede med bogen, som Mélie arvede efter Rose. I den bog indgår nemlig en legende med samme navn som Yems båd, som har en højest besynderlig handling:”*C’est une légende très mystérieuse. La Reine des Fées a disparu depuis toujours et les fées la recherchent sans l’avoir jamais vue. Rose disait qu’il y a plusieurs versions de cette légende. Dans mon livre, il n’y en a qu’une*”<sup>77</sup>.

Legenden angiver vigtigheden af at følge et kald, selvom det kan virke håbløst. Pointen er, at selve søgeprocessen er værdifuld, ikke kun målet. Søgeprocessen giver mulighed for at gennemgå en moralsk eller spirituel modningsproces, og i sidste ende er det ensbetydende med frelse. Således forholder det sig i hvert fald med det værk, som legenden giver indlysende associationer til på grund af dets titel, *The Faerie Queen*, et romantisk epos med stærkt allegoriske undertoner, som 1500-tallets store

---

<sup>75</sup> Ibid. p. 84

<sup>76</sup> Ibid. p. 87

<sup>77</sup> Ibid. p. 31

engelske poet Edmund Spenser påbegyndte udgivelsen af i 1590. Yem skal illustrere denne ydre og indre rejse mod et værdigt mål via sin båd, der ligesom legendens feer ikke er af denne verden. Dette understreges adskillige gange i følgende udsagn: "...la Reine des Fées est plus forte que la mer et ses récifs"<sup>78</sup>, "[la] Reine des Fées ne peut pas couler parce qu'elle est faite autrement que les autres bateaux"<sup>79</sup> og "...la Reine des Fées n'est pas un bateau de pêche comme les autres"<sup>80</sup>.

Endvidere antydes det også mere end én gang, at Yem tilhører havet. Eksempelvis kom han til verden på en båd: "Il dit qu'il est né dans un bateau qui est reparti il y a longtemps"<sup>81</sup>; men en båd har også udgjort det for hans hjem det meste af hans ungdom: "...Yem a acheté un petit terrain le long du boulevard à côté du port de pêche. Il veut y faire construire sa maison... C'est la première fois que Yem pense à dormir dans une maison et pas sur un bateau. Ce sera une maison face à la mer à quelques mètres seulement de la Reine des Fées"<sup>82</sup>. Méliès polaroid røber, at Yem er forudbestemt til at sejle ud på en farefuld og måske frugtesløs færd. Samtidig leder billedet tankerne hen på de ulykkelige skæbner i Oat, som også har forfulgt forskellige mål i livet, om end de måtte have forfejlet dem, som eksempelvis Nem, fotografen og frøken Marthe.

På vej hjem fra havnen passerer Mélie le Bastringue, som hun også fotograferer. "*Le Bastringue illuminé dans la nuit où je n'irai jamais pour tenir la promesse faite au chauffeur du camion sur la plage aux Mouettes la veille de son départ pour le continent*"<sup>83</sup>. Danserestauranten leder tankerne hen på le Continental, hvor Mélie mødte Pim. Begge forlystelsessteder har til formål at føre kønnene sammen; men det er ikke uden risiko at slippe kønsdriften løs på disse legepladser for voksne. Dette fremgår klart af Méliès betragtninger over, hvordan etablissementets dragende effekt er uimodståelig: "Toutes les fenêtres sont éclairées, il y a des lanternes partout sur la terrasse, et, dominant tout, la grande enseigne au néon vert clignotante: Bastringue, qui attire les marins comme la lumière d'un phare dans la nuit"<sup>84</sup>. At overgive sig til ens libido kan få fatale konsekvenser. Det bringer forlis og død faretruende nær. Alt med måde, synes moralen at være. Hvor fotografiet af Yems fiskefartøj repræsenterer meningsfuld og selvudviklende stræben, signalerer dette andet polaroid det driftsstyrede menneskes potentielle selvdestruktion. Mélie står ved denne skillevej og skal vælge side. Er hun mest hoved eller krop?

Mélie får ikke tid til at overveje sin fremtid; for både Nem og gamle Mélie forsvinder pludselig ud af hendes liv. Nem er sejlet ud på lagunen med sin brudemannequin, og hun gætter på, at hans gamle båd har taget vand ind; for hun ser ham ikke igen. Hans regressiv tilbagetrækning fra verden er således

---

<sup>78</sup> Ibid. p. 101

<sup>79</sup> Ibid. p. 104

<sup>80</sup> Ibid. p. 116

<sup>81</sup> Ibid. p. 39

<sup>82</sup> Ibid. p. 105-106

<sup>83</sup> Ibid. p. 88

<sup>84</sup> Ibid. p. 87

blevet fuldbyrdet i døden. I lagunens dyb er Nem vendt tilbage til Moderen, det våde element, som omsluttede ham som ufødt barn. Gamle Mélie er død i sin hospitalsseng, og da Mélie opdager det, er hun allerede begravet. Mélie kan ikke gøre mere for nogen af dem, og hun forlader sin post på rådhuset uden at registrere deres dødsfald. Bureaukratiet kan alligevel ikke bringe dem tilbage. Antallet af Mélies personlige relationer er blevet stærkt reduceret; men Yems hjemvenden er dog et lyspunkt.

I kapitel ni får Mélie sig en god ven i marskandiseren, som hjælper hende med de faste rammer i tilværelsen i form af en bolig og et fast arbejde. Marskandiseren er fungerende borgmester i Oat, indtil fastlandet får sendt en repræsentant til øen, og han ansætter Mélie som sin kontorassistent. Derfor er det helt naturligt, at Mélie også overtager frøken Marthes lejlighed. Hun hænger gamle Mélies portrætmaleri op i sit nye hjem, og marskandiseren genkender værket. Det er en dårlig kopi af et maleri, som hænger på fastlandets museum. Både maler og model er ukendte, oplyser han, og Mélie stoler på, at han ved besked; for han opholder sig meget på fastlandet i forbindelse med opførelsen af sit nye hus dér. Således tog gamle Mélie fejl, da hun hævdede, at portrættet forestillede Rose. Kvinden på maleriet er identitetsløs.

Så meget desto mere foruroligende er det, at Mélie forveksler sit spejlbillede med den portrætterede. ”Parfois, quand je me regarde dans le miroir, j’ai l’impression que je ressemble au modèle du tableau. C’est une idée que je me fais. Les miroirs sont trompeurs. A force de regarder le tableau de Mélie et de me regarder dans le miroir, je finis par tout confondre”<sup>85</sup>. For Mélie kan andres reproduktioner være forvirrende; men hun insisterer på at være unik blandt disse dobbeltgængere. Hun er mere end blot en visuel flade i et visuelt landskab. Nok har hun en krop; men den er udstyret med en bevidsthed og en egen vilje, der har bibragt hende livsnødvendig viden og erfaring, og koblingen mellem billede og skrift illustrerer på fornemste vis denne sansende og erkendende helhed, som udgør Mélie. Derfor finder Mélie et fast holdepunkt i sit identitetskort: ”Mélie, c’est moi. Il ne faut pas que je l’oublie. Heureusement que j’ai ma carte d’identité avec ma photo collée dessus”<sup>86</sup>. Identitetskortet er en forlængelse af Mélie. Det er en materiel manifestation af hendes aktive studium af sig selv. Ligeledes kan de resterende elleve polaroidbilleder, som Mélie skriver bagpå, anskues som en forlængelse af Mélies aktive kiggen på verden og sin plads i den. I den kreative skabelsesproces er kopien subjektets personlige projektion af virkeligheden, og den kan da understøtte subjektets selvforståelse og behov for at være et afgrænset individ.

Mélie og marskandiseren enes godt både professionelt og privat. Mélie forestår en væsentlig del af den skriftlige kommunikation med fastlandet, medens marskandiseren tager sig af den umiddelbare verbale kontakt. I fritiden soler Mélie sig i marskandiserens omsorgsfulde opmærksomhed, og han

---

<sup>85</sup> Ibid. p. 94

<sup>86</sup> Ibid. p. 94

nyder til gengæld at se hende blomstre op. Den gensidige respekt trives i dette forhold, fordi det giver plads til to selvstændige individer med divergerende synspunkter og behov. Eksempelvis ønsker marskandiseren stadigvæk brændende at bytte et smykkeskrin med indhold med Mélies skilt fra Roses souvenirbutik; men Mélie nægter hårdnakket at skille sig af med det. Skiltet er et håndgribeligt minde om en ubekymret barndom hos Rose, som kan yde hende trøst og opmuntring på hendes rejse gennem livet. Derfor ligger det på hendes natbord sammen med Roses gamle bog, som hun dog ikke føler trang til at læse i længere. Mélie klamrer sig altså ikke til fortiden; men hun nægter heller ikke at vedkende sig den i modsætning til frøken Marthe. Dette fremgår tydeligt af Mélies forklaring på, hvorfor skiltet ikke skal hænge over døren ligesom hidtil i den nye lejlighed. ”Il ne faut pas mélanger l’ancien et le moderne”<sup>87</sup>.

Tiden udgør et kontinuum, og Mélie lever med og i bevidstheden om dette, selvom hendes elastiske tidsopfattelse dårligt strækker sig længere tilbage i tid end til en *passé composé* eller en *imparfait* og længere frem i tid end til en *futur proche*. For at erkende tid må man være i stand til at drage sammenligninger mellem det velkendte og det overraskende, og det kræver et erfaringsgrundlag, på hvis baggrund forandringer kan registreres. Tanker eller mentale billeder og ord er det stof, som dette statiske erfaringsgrundlag er gjort af, og efter Mélies økonomiske brug af tempora at dømme har hun kun en begrænset mængde viden at møde verden med; for hun formår kun til en vis grad at give sin tidsbevidsthed et sprogligt udtryk. De forandringer hun faktisk lægger mærke til, accepterer hun og tilpasser sig. På dette punkt ligner marskandiseren Mélie. Han færdes i Oat og på fastlandet, og han har således også en fod i både en gammel verden og en ny. Altså er de to venner egnede til overlevelse.

Fotografen udgør en grel kontrast til ovenstående dynamiske duo. Han er en slagen mand, fordi frøken Marthe rejste til fastlandet, selvom han tilbød hende at blive direktør for sit museum for gamle fotografiapparater. Han opgiver helt sit projekt, og på marskandiserens opfordring sælger han sin samling til museet på fastlandet. Dårligt nyt om frøken Marthes karriere får ham kun til at synke længere ned i sin fortvivlelse. Natklubben l’Ile Bleue må lukke på grund af konkurrencen fra le Bastringue, og som dens bestyrer er hun naturligvis ansvarlig for fiaskoen. Fotografen beslutter i sin sorg og forbitrelse over hendes nederlag at lade sit hus rive ned. Frøken Marthe er ikke en del af hans liv, men hun har heller ikke formået at skabe sig et godt liv uafhængigt af ham, så han kan ikke engang glæde sig over hendes udvikling på afstand. For fotografen er livet følgelig en skuffelse både fagligt og personligt. Hvor magtfulde mennesker lader monumenter opføre til minde om deres gang å jorden, ønsker fotografen derfor at slette sporene efter sig. Han hyrer to murere til at udføre opgaven, hvorefter han accepterer at flytte ind hos marskandiseren, som har arbejdet aktivt på at give

---

<sup>87</sup> Ibid. p. 96

bygningerne i sit kvarter et løft ved at male deres facade. Ved at tage hånd om fotografen er marskandiseren handlingens mand, som kæmper mod forfaldet på to fronter.

Mélie tager et billede af fotografens hus, førend murerne går i gang med arbejdet.”*1 rue des Cigognes au centre du quartier des Charmes la maison du photographe avant sa démolition*”<sup>88</sup>. Husets snarlige nedrivning giver bange anelser om fotografens egen skæbne. Hans manglende lyst til at skabe noget nyt og lægge planer for fremtiden udgør en trist parallel til Nems hensygnen. Fotografen er næppe egnet til overlevelse.

En sikke vinder i kapløbet om succes er Yem. Mélie taler med hans chef Cob, som røber, at Yem efter deres lange rejse til Ot er en bedre sømand, end han selv er. De har fanget mange fisk, som de har tjent endnu flere penge på. Efter hjemkomsten til Oat fisker Yem alene, da Cob ikke er søstærk længere. Alligevel tjener de fortsat mange penge; for Yem er flittig og modig. Han sejler ud, hvor de andre fiskere må opgive at følge med, og hver aften efter midnat vender han hjem med lasten fuld. Yem har gennemgået en voldsom modningsproces, og han er vendt tilbage til Oat klogere og stærkere end før. Han er værdig til romanens heltinde, Mélie.

I kapitel ti ser fremtiden lovende ud for Mélie. Hun indleder et romantisk forhold til Yem, hvilket markerer starten på en periode præget af stabilitet og tryghed i stedet for pludselige omvæltninger med uklare konsekvenser. Mélie venter på Yem på havnen, og da la Reine des Fées lægger til ved kajen, inviterer han hende ombord. De sidder på hans lille trange køje i kahytten under broen og deler en flaske mousserende vin, medens Yem fortæller om sine lange dage på søen. Mélie lytter ør i hovedet af nye indtryk. Hun har hverken drukket vin eller befundet sig på en båd før, og vigtigheden af nye begyndelser fejres højtideligt med en skål, hvori Mélie spontant ønsker la Reine des Fées et langt og lykkeligt liv. Yem indvier Mélie i eksistensen af den fiskerige sejlrende mellem skærene på nordkysten, som de andre fiskere er uvidende om. Han får Mélie til at love ikke at sige noget herom til Cob, og således besegles deres indbyrdes fortrolighed med en hemmelighed. Vinen ender med at dysse dem i søvn, og de tilbringer en kysk nat sammen i Yems køje. Om morgenen sejler Yem ud, medens Mélie står på kajen og ser ham forsvinde; for han afviser blankt at tage hende eller nogen anden med. Mélie lader sig dog ikke afskrække af hans bryskhed, og hver aften efter midnat venter hun trofast på ham ved kajen. Så overnatter hun i kahytten sammen med Yem, som falder omkuld i en dødlignende søvn, straks han ligger ned. Arbejde kommer før fornøjelser.

På Mélies 15 års fødselsdag bliver de forlovet, og Yem forærer Mélie smykkeskrinet med indhold, som marskandiseren har indvilliget i at sælge til Yem, fordi han ønsker at glæde Mélie på den særlige dag. Blot tre år tidligere faldt hendes fødselsdag sammen med plejemoderen Roses død og hendes egen

---

<sup>88</sup> Ibid. p. 99

første menstruation. Siden da har Mélie skaffet sig venner, fundet et arbejde og mødt manden i sit liv. Med forlovelsen begynder Mélie på et nyt livsafsnit, hvor tosomheden er den centrale drivkraft i hendes liv, hvilket afspejler sig i hendes næste fotografi. Da Yem køber en byggegrund, hvor han vil lade deres nye hjem opføre, overtaler Mélie fotografen til at tage et billede af hende og Yem foran området: ”*Yem et Mélie pendant leurs fiançailles devant l’emplacement de leur future maison devant la mer le premier jour des fondations*”<sup>89</sup>. Fotografiet stadfæster, at Mélie og Yem danner par og mener det seriøst. Det indfanger parrets håbefulde forventninger til hinanden og den fælles fremtid, og som sådan står det i skarp kontrast til Mélies foregående billede af fotografens hjem før nedrivningen. Intet varer ved. Livet består af begyndelser og afslutninger; fotografen står foran afslutninger, Mélie foran begyndelser.

Mélie overnatter ikke længere i sin lejlighed; for hun tilbringer al sin fritid sammen med Yem og sine venner. Alligevel bemærker hun, at gamle Mélies portrætmaleri er ved at falme så meget på grund af sollyset, at hun dårligt kan skelne den afbildede kvindes træk. Det vækker ingen bekymring hos Mélie, som tilsyneladende har overstået problemet med at adskille sin identitet fra omgivende kvindefigurer. Måske indikerer denne forandring, at Mélie omsider er tæt på at have udviklet en helstøbt personlighed. Hun er ved at blive den hele person, hun skal være og ikke blot den Mélie, som var givet i kraft af en genetisk arvemasse. Hun er trådt i karakter og bestemmer selv, hvem hun vil være, og alle muligheder ligger åbne foran hende, ligesom et hvidt lærred potentielt kan blive til et mesterværk. Under alle omstændigheder har Mélie overskud til både at yde og nyde. Hun hjælper fotografen ved at lade ham tegne grundplanen til deres nye hus, om end han kun viser sig i stand til at reproducere skitsen fra sit eget hus. De destruktive kræfter, som fortsat har overtaget i hans liv, er slemt uforenelige med kreative nyskabelser. Eksempelvis beslutter fotografen sig for også at glemme den gade, hvor hans hus engang lå, og derfor får han gadeskiltet fjernet uden at sætte et nyt i dets sted. Bortset fra disse udfald mod den fysiske virkelighed lever fotografen en tilbagetrukket tilværelse på et enkeltværelse hos marskandiseren.

Heldigvis nyder Mélie som før nævnt også livet. Cob vil leve resten af sine dage ved havet, så da Yem køber la Reine des Fées af ham, bruger Cob pengene på at bygge en bungalow på stranden og købe en gammel Buick med kaleche. Den elsker Mélie at køre ture i med Cob ved rattet, medens hun mærker vinden i sit hår. Cob har valgt netop bungalowen som boligform, fordi en bungalow ikke kræver et fundament, hvilket gør rejsningen af bygningen hurtigere. Endelig er et fundament anlagt på sandgrund da også formålsløst. Det er en sorgløs tid for Mélie, som smittes af Cobs begejstring for sine nyhvervelser.

---

<sup>89</sup> Ibid. p. 108

Det bedste er dog søndagene sammen med Yem. Da tager Yem Mélie med på en sejltur på sydkysten, hvorefter de aflægger visit hos Cob, som lader dem låne bagsædet i Buicken til døsigte hyrdetimer. Søndagene opvejer resten af ugens dage, hvor Yem er på havet, fordi samværet genetablerer samhørigheden mellem dem. Mélie udtrykker sin værdsættelse af søndagsidyllen ved at ridse sit og Yems navne ind i kahyttens træ. Hun tager Yem i besiddelse, ligesom hun efter sit første møde med lastbilchaufføren også afmærkede sit territorium ved at efterlade blodpletter på sædet. Det er en romantisk gestus, som pragmatikeren Yem desværre ikke forstår at sætte pris på: ”Yem a dit que j’avais abîmé le bois verni”<sup>90</sup>.

Mélie sætter så stor pris på strandturene hos Cob, at hun sørger for at for at forevige dem. Først tager Mélie et billede af Cob foran hans bungalow: ”*Le bungalow bleu de Cob l’ancien propriétaire de la Reine des Fées, sur la plage aux Mouettes*”<sup>91</sup>. Cob befinder sig på et stadium i sit liv midtvejs mellem fotografen og parret Mélie og Yem. Vel har han ikke et langt liv foran sig ligesom sine unge venner; men i modsætning til fotografen ønsker han ikke at bortøde den smule tid han har til rådighed på frugtesløse angreb mod verden. Han har til hensigt at nyde sit otium, og Mélies og Yems besøg er et velkomment afbræk i systemen med fiskeri fra stranden, ikke en uvedkommende forstyrrelse af fastlagte rutiner. Nøjagtig ligesom Rose og gamle Mélie har han taget stilling til sin egen skæbne. Alligevel rummer billedet et forvarsel om en snarlig ændring af tingenes tilstand. Cobs bungalow, en alt andet end en solid og varig konstruktion, er blå ligesom havet. Det er Yems øjne også, og Yem tilbringer endog en stor del af sin sparsomme fritid på havet. Hvornår må også Cob forlade landjorden og give efter for det våde elements magnetiske tiltrækningskraft?

Dernæst opfordrer Mélie Cob til at fotografere hende og Yem sammen på bagsædet af Buicken; men desværre lykkes det kun Cob at få forenden af bilen med på billedet: ”*L’avant de la Buick et Yem et Mélie invisibles sur la banquette arrière*”<sup>92</sup>. Hvis der er overensstemmelse mellem fotografiets symbolværdi og virkeligheden, så tyder det ufuldstændige motiv på, at Mélies og Yems forhold ikke vil vare ved. Da Mélie ville fotografere Nem siddende under træet i gårdhaven, flyttede Nem på sig, så han kun blev delvis synlig på billedet. Denne mangelfulde optræden på fotografiet viste sig senere at være en forløber for ophøret af hans faktiske eksistens; for Nem forsvandt i lagunen. Vil Mélie og Yem overleve som par?

I ellefte kapitel går Mélies trygge tilværelse langsomt i opløsning; men hun accepterer uden kny, hvad livet bringer hende af nye udfordringer. Størst indflydelse på hendes fremtid får Yems skæbnetro og konsekvenserne heraf. Han er fortvivlet over ikke at fange så mange fisk som hidtil, selvom han

---

<sup>90</sup> Ibid. p. 111

<sup>91</sup> Ibid. p. 111

<sup>92</sup> Ibid. p. 112

endog tager natten til hjælp. Situationen er så slem, at han til Mélies store ærgrelse ikke kan betale murerne for husbyggeriet ved havnefronten, som derfor stilles i bero. Mélie savner en permanent bolig; men da Yem arbejder i døgn drift, har hun først og fremmest brug for et midlertidigt logi, hvor hun kan overnatte. Marskandiseren indkvarterer hende i naboværelset til fotografen, så hun bor centralt og har selskab, hvilket en på én gang skuffet og taknemmelig Mélie affinder sig med. Hun hænger atter gamle Mélies portrætmaleri op, selvom sollyset har afbleget farverne i en sådan grad, at lærredet fremstår hvidt og jomfrueligt. Et billede i polaroidkameraet bliver ofret på denne betydningstomme repræsentation: ”*Le grand tableau blanc de Mélie*”<sup>93</sup>. Et kunstværk in spe er, førend det er noget specifikt. Det forholder sig ikke stort anderledes med mennesker. Spædbarnet Mélie kom til verden uden en arv eller ”sans rien”, og derfor var hun ret beset også en *tabula rasa*. Først ved at udnytte sin frihed trådte hun i karakter som mennesket Mélie. Jean-Paul Sartre udtrykker denne tankegang kort og præcist i sit essay *L’existentialisme est un humanisme* fra 1946, som er en pædagogisk fremstilling af grundtankerne i hovedværket *L’Être et le Néant*: ”...l’existence précède l’essence”<sup>94</sup>. Identitet er i filosofisk forstand en konstruktion. Mélie vælger selv at være den, hun er, og de tolv polaroidfotos dokumenterer hendes livshistorie i ord og billede. De udgør en konkret repræsentation af individet Mélies essens, som vil kunne overdrages til næste generation. Takket være Mélie vil kommende børn da kunne skrive slægtshistoriens fortsættelse og ikke dens prolog.

En søndag over en flaske mousserende vin tager begivenhederne fart. Yem afslører, at han ønsker at opgive fiskeriet. Samtidig frier han til Mélie, og to dage senere bliver de gift. Efter vielsesceremonien fotograferer Yem sin brud, som er ked af ikke at have Yem ved sin side på det uhøjtidelige bryllupsbillede: ”*Mélie photographiée par Yem le jour de leur mariage devant les fondations achevées de leur future maison avec en arrière-plan la Reine des Fées*”<sup>95</sup>. Yems billede viser tilbage til Cobs fotografi af Buicken i det foregående kapitel, hvor Mélie og Yem skulle have været fotograferet på bagsædet, men gled ud af fokus. Hvis deres manglende optræden på celluloiden dengang indikerede et kortvarigt parløb, angiver Mélies ensomme skikkelse nu, at Yem er den af dem, der bliver årsagen til et brud. Med la Reine des Fées spøgende i baggrunden på hans første og eneste fotografi overlades grunden til bruddet ikke megen fantasi.

Bryllupsnatten foregår i kahytten på la Reine des Fées, og som alle nætter tilbragt på båden forløber også denne særlige nat uden dyrkelsen af kødets lyster. Kommunikationen er udelukkende verbal. Yem fortæller Mélie, at han har i sinde at begive sig ud på en rejse, som vil give ham mulighed for at udforske sejlrenden mere indgående end hidtil. Fiskenes forsvinden har bragt ham til den

---

<sup>93</sup> Ibid. p. 117

<sup>94</sup> Sartre, *L’Existentialisme est un humanisme*. 1946, p. 17

<sup>95</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 120



erkendelse, at la Reine des Fées er skabt til netop dette formål. Mélie skal blive hjemme og vente på ham, og om morgenen står hun til de andre fiskeres forbløffelse på kajen i sin brudekjole og følger Yem med øjnene, da han sejler ud. Deres mistro til Yems forehavende blander sig med deres medlidenhed med Mélie. Ifølge dem er sejlrendens eksistens blot en legende; men Mélie er vokset op med legender og støtter sin mand og hans mission. Har man et kald, skal man følge det, uanset hvor det fører én hen. Rejsen er vigtigere end målet.

Efter Yems afrejse opdager Mélie, at hun er gravid, og reddebyggerinstinktet fornægter sig ikke. Hver dag spadserer hun forbi byggegrunden, og hun sætter tilmed et skilt op med påskriften ”privat” samt begges navne for at understrege ejerskabet af det hus, som ikke er stort mere end et hul i jorden. Fortilfælde viser, at når nogen eller noget er værd at besidde, efterlader Mélie sig et synligt spor i personens eller genstandens umiddelbare nærhed som en advarsel til udenforstående om at respektere territoriet. Med en sådan handlemåde inkluderer hun helt selvfølgelig den Anden som den grænse, hendes frie vilje yder modstand mod, og som derved virkeliggør hendes frihed. Ingen modstand, ingen frihed hævder Sartre i *L'Être et le Néant* fra 1943:”...les résistances que la liberté dévoile dans l'existant, loin d'être une danger pour la liberté, ne font que lui permettre de surgir comme liberté. Il ne peut y avoir un pour-soi libre que comme engagé dans un monde résistant”<sup>96</sup>. Mélie har tilpasset sig en verden, hvor det er alle frie viljers kamp mod alle. Derfor er tillid godt, men grænser bedre. Desuden savner hun Yem, og ligesom fotografiet kan fastholde det, som ikke længere er, kan også ord mane en tabt eksistens frem, hævder Lacan.”...le mot est déjà une présence faite d'absence...Et de ce couple modulé de la présence et de l'absence...naît l'univers de sens d'une langue où l'univers des choses viendra se ranger”<sup>97</sup>. Med ord skaber Mélie orden i en verden præget af voksende desintegration.

Også i Mélies og Yems omgangskreds sker der omvæltninger. Cob har ændret syn på sig selv og sin tilværelse efter at have hørt om Yems rejse. Han misunder Yem hans ungdom og hans viden om, hvad la Reine des Fées skal bruges til. Livsglæde er vendt til bitterhed, som rettes mod Mélie, hvis graviditet han ikke viser den mindste interesse for. Mélie tager alligevel til stranden hver søndag; men det er kun for at slappe af på bagsædet i Buicken, ikke for at besøge Cob. Ugerne går, og søndag er Cob mod sædvane pludselig ekstatisk af glæde. En stor hvid yacht med navnet la Reine des Fées ligger forankret ud for hans bungalow, og Cob fortæller begejstret Mélie, at han har ventet hele sit liv på, at den skulle dukke op. Den efterfølgende søndag er både Cob og yacht væk. Cob har fundet en erstatning for Yems båd, som tillader ham ikke at se sit liv som forspildt; men da yachten trods navnesammenfaldet ikke er Yems båd, lever han på en illusion.

---

<sup>96</sup> Sartre, *L'Être et le Néant*. 1946, p. 563

<sup>97</sup> Lacan, *Écrits*. 1966, p. 276

Så nådigt et endeligt får fotografen ikke. Han er knust over frøken Marthes fejlslagne karriere, som han beretter om, da Mélie aflægger ham besøg. Efter l'Île Bleue lukkede, tog hun imod en stilling på le Bastringue, hvis arbejdsopgaver kostede hende helbredet. Fotografen præciserer ikke sammenhængen mellem arbejde og sygdom; men Mélie gør sig ingen falske forestillinger om frøken Marthes bestilling. Da marskandiseren underretter hende om, at frøken Marthe er blevet fundet død på et af danserrestaurantens toiletter, replicerer Mélie tørt: "Ainsi jusqu'à la fin mademoiselle Marthe a fréquenté les toilettes"<sup>98</sup>. For megen intim menneskelig kontakt kan være dødbringende, og i en pervers soning af frøken Marthes skørlevned vælger fotografen en lige så fatal totalafsondring: "Le photographe s'est enrhumé pour toujours dans sa chambre noire. C'est sans espoir pour lui maintenant"<sup>99</sup>. Alt eller intet-holdninger låser et individ i et bestemt handlingsmønster, som kan vise sig uhensigtsmæssigt i et klima med forandringer. Overlevelse er betinget af kompromisløsninger og tolerance.

Marskandiseren demonstrerer disse begreber i praksis ved at bygge bro mellem to verdener. Hans hus på fastlandet er blevet omdannet til et museum, hvis faste udstilling rummer diverse genstande fra Oat, som han selv har opkøbt. Samtidig er han blevet fastlandets officielle repræsentant i Oat med de magtbeføjelser, som deraf følger. I modsætning til frøken Marthe har han intet imod "les double vies", som har bragt ham fremgang: "Il a deux vies et deux maisons"<sup>100</sup>. Marskandiseren er Mélies eneste tilbageværende ven, som ikke har forpasset sine chancer for en indbringende og personligt tilfredsstillende levevej. Succesen er dog i høj grad kommercielt betinget; for med museet sætter han nok præg på verden ved at beskytte fortiden mod glemsel; men det er en amputeret fortid, som er løsrevet fra sit miljø. Marskandiserens fremgang er baseret på kolonistens udbytning af en truet kultur, og via sit embede indfører han fastlandets sejrige kultur i Oat. Mélie har gennemskuet marskandiserens forretningstalent: "Oat est connu des habitants du continent grâce au musée du brocanteur. Tout ce qu'il y avait de valeur autrefois dans les maisons du quartier des Charmes est désormais exposé sur le continent dans le musée du brocanteur"<sup>101</sup>.

Marskandiserens materielle åreladning af Oat møder ikke bifald hos Mélie, som dog ikke byder ham trods ved at opsiges sit job som hans assistent eller flytte ud fra hans hus. Blot holder hun stædigt fast i sit souvenirskilt; for hendes erindring om fortiden er ikke til fals: "L'enseigne, c'est mon seul souvenir de l'Ermitage. Ce n'est pas un souvenir comme les autres puisqu'elle n'a jamais été à vendre"<sup>102</sup>. Hvor marskandiseren sælger ud af Oats kulturelle arv, værner Mélie om sin individuelle arv.

---

<sup>98</sup> Redonnet, *Rose Mélie Rose*. 1987, p. 124

<sup>99</sup> Ibid. p. 126

<sup>100</sup> Ibid. p. 125

<sup>101</sup> Ibid. p. 125

<sup>102</sup> Ibid. p. 15

I romanens sidste kapitel sluttet e livscyklus og en anden påbegyndes. Mélie forlader Oat by for at føde sit barn i sin hjemegn. Hun tilbringer en nat i sit gamle barndomshjem, som på forunderlig vis er forblevet uberørt af tidens tæren: ”Rien n’a changé. L’Ermitage n’a pas changé. Tout est en ordre. J’ai retrouvé mon ancienne chambre. J’ai dormi très longtemps dans mon lit d’un sommeil si profond que j’en avais perdu le souvenir”<sup>103</sup>. Barndommen er et lukket land, som man ikke kan vende tilbage til som voksen, ligesom Adam og Eva ikke kunne vende tilbage til Edens Have efter at have sat deres uskyld over styr. Alligevel får Mélie i et kort tidsrum adgang til dette paradys; men hendes tilstedeværelse forstyrrer heller ikke harmonien. Hun hænger souvenirskiltet tilbage på sin rette plads over hoveddøren; for hun har ikke længere brug for dets betryggende nærhed efter at have fundet vejen hjem. Derefter begiver hun sig til den selv samme grotte i bjerget, som Rose fandt hende i. Dér føder hun en lille pige, som hun navngiver Rose, og som hun passer og plejer i tre dage. På tredjedagen efterlader hun Rose med en arv bestående af ”le livre de légendes” med de tolv polaroidbilleder lagt mellem dens sider, og på bogens forside tilegner Mélie Rose bogen ved at skrive hendes navn med både det gamle og det nye alfabets bogstaver. Desuden overlader Mélie Rose smykkerne fra Yem samt selve polaroidkameraet, så Rose kan yde sit eget bidrag til det særegne familiealbum eller ”museum of circumstance”, som Kristeva selv døbte en stribe personlige fotos, som redaktøren af *Julia Kristeva Interviews* overtalte hende til at lade gengive<sup>104</sup>. Rose er ikke ”sans rien”.

Da Mélie begynder nedstigningen fra grotten, ved hun, at hun er ved at forbløde efter fødslen. Derfor glæder hun sig over at se et par på vej i den modsatte retning, som måske vil tage sig af Rose og genåbne souvenirbutikken. Selv ønsker hun blot at nå tilbage til Oat strand, hvor hun udånder på bagsædet af Buicken med Rose og Yem i sine tanker. En død for et liv. En arv som formildende og formidlende bindeled.

Fotografierne i romanens midterparti skildrer den modningsproces, som teenageren Mélie har måttet gennemgå for at forlade præpuberteten og berede sig på et frugtbart voksenliv. Derfor kan de nok vise helt tilbage til problemstillinger i kapitel ét; men de henviser også til hinanden og til en fremtid, der afgøres før kapitel tolv. Ved at koble særskilte udsnit af handlingens nutid sammen med fortiden og en mulig fremtid skaber fotografierne en kronologisk helhed, som illustrerer den ”important structural function”, som H.M. Brown ser i Wagners anvendelse af ledemotivet, når han anvender det med det formål at bevare en kronologisk sammenhængende dramatisk ledetråd. Fotografiernes gentagelsesprincip udgør desuden et kraftcenter for evalueringen af Mélies bestræbelser på at blive kvinde, som modsvarer Forsters definition på ”easy rhythm” som et fortælleteknisk greb, der

---

<sup>103</sup> Ibid. p. 131

<sup>104</sup> Kristeva, indledning til sektionen *Culture* (p. 137-176). *Julia Kristeva Interviews*/edited by Ross Mitchell Guberman. 1996, ikke-pagineret side

skildrer udviklingen af begivenhedernes gang og de mulige konsekvenser heraf for de implicerede personer.

Endelig lukkes det cykliske plot om Moderens død og datterens usikre overlevelse, som indledes i romanens første kapitel, i romanens sidste kapitel via referencen til de tolv fotografier i "le livre de légendes", som er hovedårsagen til, at Mélie har forbedret næste generations livsvilkår. Rose er allerede i starten af livet en navngiven person med en historie i billeder og ord. Således binder fotografierne fortællingens to tidsmæssigt mest forskudte kontekster sammen ved at understrege den overordnede handlingens forløsende udvikling, hvorved de virker ligesom Wagners ledemotiver, når disse ifølge H.M. Brown samler handlingens løse ender og derved udgør "a pillar supporting an architectural structure". Derfor fungerer fotografiet i *Rose Mélie Rose* som et strukturerende ledemotiv.

### **3 Det tematiske ledemotiv i Jean-Philippe Toussaints *L'Appareil-photo***

#### *3.1 Præsentation af Toussaints forfatterskab*

Belgisk fødte Jean-Philippe Toussaint er en forfatter af få og velvalgte ord. I 1985 fik han som otteogtyvårig sit gennembrud med romanen *La Salle de bain* (ja, "bain" i ental), som blev modtaget vel af både pressen og publikum i Frankrig. Over hundrede og treogtyve sider delagtiggøres læseren i den flegmatiske fortællers kvaler over udsigten til at skulle opgive sit refugium i form af lejlighedens badeværelse til fordel for en plads i verden udenfor. Ét år senere blev succesen fulgt op med udgivelsen af den bare hundrede og elleve sider lange *Monsieur*, der ligesom debutromanen udstiller sin eskapistiske hovedpersons angstfulde omgang med virkeligheden og forkærlighed for meditativ vegeteren på bekostning af målrettet handling. I *L'Appareil-photo* (ja, med bindestreg) fra 1988, som er på hele hundrede og syvogtyve sider, kædes melankolien sammen med den unavngivne jeg-fortællers udflydende identitet, idet kravet om at fremskaffe et simpelt pasfoto kaster fortælleren ud i udmattende undvigemanøvrer, som sporadisk afbrydes af indlagte tænkepauser i små rum. Også i Toussaints efterfølgende romaner, *La Réticence* (1991), *La Télévision* (1997), *Autoportrait (à l'étranger)* (2000) og *Faire l'amour* (2002), oplever de mandlige protagonister kontakten med den befolkede virkelighed som vanskelig og belastende, hvorfor de søger tilflugt i deres eget bevidsthedsunivers. Manglende livsduelighed og isolation går hånd i hånd, men Toussaint beskriver dette forhold overraskende humoristisk.

På den ene side er Toussaints vege romanhelte en parodi på 1800-tallets viljestærke og handlekraftige figurer, som optræder i eksempelvis Stendhals episke værker; for deres manglende engagement i omgivelserne fører til få nævneværdige bedrifter, og disse konstituerer dårligt et egentligt

handlingsforløb med et tydeligt diakront tværsnit. På den anden side ligner de to epokers fiktive helte hinanden derved, at de er forfatterens personlige genspejlinger af deres samtids mennesker på godt og ondt. Hvor Stendhals karakterer er rodfæstede i et samfund præget af voldsom politisk ustabilitet, bevæger Toussaints figurer sig i et parisisk middelklasse miljø, som ikke trues af umiddelbart forestående omvæltninger. Derfor behøver disse figurer heller ikke at kæmpe indædt for deres overlevelse i en tryk og banal hverdag, som levner tid til abstrakt tænkning. I hvert fald indrømmer Toussaint, at han genkender sig selv i sine romanhelte: "A chaque fois les personnages sont assez proches de moi. Il y a une proximité avec moi, même si ce n'est pas du tout autobiographique. Je ne raconte pas des événements qui me sont arrivés. C'est plus proche de ce que peut être l'auto-portrait en peinture. Le peintre se prend pour sujet, mais il traite plus de la peinture que de lui-même"<sup>105</sup>.

I øvrigt interesserer det slet ikke Toussaint at fortælle historier; for romanens form, ikke indhold, er den væsentligste udfordring for ham som forfatter: "J'accorde évidemment une très grande importance à la manière d'écrire puisque, comme il n'y a pas d'histoire, il ne reste que l'écriture"<sup>106</sup>. Netop Toussaints stilistiske fokus er sandsynligvis årsagen til, at de litterære kritikere har fundet det nærliggende at betragte ham som det prestigefyldte *Minuit*-forlags mest prominente fornyer af *le Nouveau Roman*, som er betegnelsen for en uhomogen gruppe forfatteres forsøg på at arbejde med romanens traditionelle fremstillingsform i efterkrigstidens Frankrig og længere frem endnu. Mange af deres værker blev netop udgivet hos *Minuit*. For eksempel udpeges Toussaint blandt andet til at være ophavsmand til en *Nouveau Nouveau Roman*<sup>107</sup>, skrive minimalistisk<sup>108</sup> samt praktisere postmodernismens principper<sup>109</sup>.

Forfatteren afviser ikke selv et vist slægtskab med den forgangne generations litterære bevægelse; men han bryder sig ikke om kun at være kendt som trendy fornyer af romangenren, da han også er involveret i filmproduktion. Hans tre første romaner er alle blevet filmatiseret, og Toussaint skrev selv drejebøgerne til filmene. Ydermere har han co-iscenesat en film for tysk tv. Derfor vækker det ikke forundring, når Toussaint fremhæver Samuel Beckett som sit forbillede, idet Beckettts ud over sine teaterstykker også har en imponerende produktion af nøjsomt fortalte historier i romanform og en film bag sig: "Jamen, for mig er Beckett den største forfatter overhovedet. På samme tid utrolig morsom og

<sup>105</sup> Hanson, Laurent. Interview de Jean-Philippe Toussaint le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo, par Laurent Hanson. *Interview de Jean-Philippe Toussaint, Institut de franco-japonais, janvier 98*. <<http://www.twics.com/berlol/foire/fle98to.htm>>

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> McGarry, The Metaphor of Painting in Toussaint's Novel *L'Appareil-photo*. *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Text into Image: Image into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995*/redigeret af Jeff Morrison and Florian Krobb. 1997, Vol. 20, p. 249

<sup>108</sup> Taminiaux, Images de la dépossession: Jean-Philippe Toussaint et Christian Boltanski. *Dalhousie French Studies*, 1995, Vol. 32, No. Fall, p. 87

<sup>109</sup> Westphal, Le Quadrillage de l'Arène. *Versants*, 1994, Vol. 25, p. 117

utrolig alvorlig. Enkel og stram i stilen. Han har det hele. Han har jo også lavet en film (‘Film’ fra 1964). Oven i købet med Buster Keaton i hovedrollen”<sup>110</sup>. På denne baggrund synes det rimeligt at antage, at læserens udbytte af *L’Appareil-photo* er betinget af evnen til at sammenkæde en bevidst underspillet narrativ struktur med et forsigtigt anslået eksistentielt tema, som serveres med underfundigt vid og stille poesi.

### 3.2 Fotografiet som bærer af romanens begrebsmæssige valens

Handlingsforløbet i *L’Appareil-photo* er så diffust, at det snarere er en skiftende stemning end en egentlig skildring af en udvikling fra start til slut. Undervejs i romanen ændrer stemningen gradvis karakter fra det lattermilde til det urovækkende i takt med jeg-fortællerens voksende utilfredshed med sit konfliktfyldte forhold til en virkelighed i tid og rum. Hans frustrationer røbes løbende via et komplekst og problemfyldt forhold til fotografier fortrinsvis af ham selv, hvis indbyrdes referencer illustrerer det tematiske ledemotivs funktion, som skildres i dette speciales kapitel ét, p. 8-9. Det er disse siders karakteristika af det tematiske ledemotiv, som dette kapitel bygger på i sin analyse af de ”fiktive” fotografier som et eksempel på et sådant.

Klimaks indtræffer først i romanens sidste tredjedel, da han stjæler et fotografiapparat og manisk knipser løs. Denne pludselige aktivitet står i skarp kontrast til hans træghed i almindelighed og hans modvilje mod det fotografiske medium i særdeleshed. At blive fotograferet er passiv, og fortælleren har resolut vægret sig ved at være genstand for denne handling, som vil fastfryse hans identitet i en symbolsk *rigor mortis*. Romanens eponyme fotografiapparat tildeler ham imidlertid rollen som det aktive subjekt, der kontrollerer beskæringen af virkeligheden, og da ser han velvilligt på det utraditionelle selvportræt, som er resultatet af hans uretmæssige udnyttelse af en fremmeds filmrulle. Han er af den overbevisning, at det er lykkedes ham at indfange det flygtige nu i billedet, som kan jage hans indgroede angst for døden bort. Derfor flytter fortælleren i slutningen af romanen sit fokus fra nødvendigheden af at flygte fra døden til ønsket om at gribe livet. Et sådant ”gradual shift of emphasis” var ifølge C.S. Brown betegnende for det tematiske ledemotiv i såvel et musikalsk som et skønlitterært værk, forudsat at det frugtbare møde mellem de to kontrasterende enheder lader et nyt perspektiv opstå som resultatet heraf. Sammenstillingen af fortællerens handlingslammende dødsangst foran kameranlinsen og hans spirende livslyst bagved den afføder netop en ny synsvinkel, som kommer til udtryk i fortællerens tiltrængte erkendelse af rammerne for både fotografiets og tilværelsens beskaffenhed. Han opdager, at man ikke kan indkapsle nuet for evigt på celluloid uden at berøve det livet; for fotografiet er blot

---

<sup>110</sup> Larsen, Nej, nej, sagde han konverserende. *Weekendavisen*, 30.10.87

fortidens vidneudsagn, ikke nutidens. Faktisk kan intet bremse tidens gang; men livet får just sin værdi fra dødens uomtvistelige indtræffen. Altså forudsætter liv og død hinanden, og man kan ikke forholde sig til den ene størrelse uden at inkludere den anden, hvilket fortælleren indtil da har forsøgt.

Denne ny viden er dog ikke ensbetydende med, at fortælleren har forstået meningen med livet eller sin plads i det. For ham er livet absurd. Alligevel gør han et stille oprør mod absurditeten ved at ville leve videre på trods af den. Altså smelter fortællerens dødsangst, livslyst og erkendelse af tilværelsens uhåndgribelighed sammen i en sagtmødig fandenivoldskhed, som romanen igennem er blevet båret frem af referencer til det fotografiske medium. Dødsangsten udmønter sig i forhalingen af den simple handling at fremskaffe et pasfoto til et kørekort; livslysten afspejles i trangen til selv at trykke på udløseren; erkendelsen af tilværelsens flygtighed er baseret på indsigten i fotografiets begrænsninger. Således anslår samspillet mellem disse referencer den eksistentielle tone i *L'Appareil-photo*, som i lighed med Forsters oplevelse af Beethovens 5. symfoni klinger længe efter endt fordybelse i værkets rigdom. Forster benævnte det litterære sidestykke til denne effekt ”difficult rhythm”, som opstår, ifald en romanforfatter formår at skabe en fortælling, hvor de enkelte komponenters indbyrdes forhold ikke blot udgør en begrebsmæssig tilfredsstillende helhed, men også sprænger rammerne for den. Sådan virker forbindelsen af fotografireferencerne i Toussaints roman, som udgør det tematiske ledemotiv. Sammen påpeger de, at verden er stor, og livet større. Det vil for enhver pris leves; det er kun et spørgsmål om at turde.

Det er min hensigt først at skildre, hvorledes fotografitematikken i romanens første to tredjedel er forbundet med jeg-fortællerens dødsangst, som står i skarp kontrast til fotografitematikken senere repræsentation af fortællerens desperate livsappetit efter fundet af det efterladte fotografiapparat. Dernæst beskriver jeg det forløsende sammenstød mellem livsangst og livslyst, som rummer romanens vigtigste udviklingsforløb, idet modsætningsparret fører til fortællerens klare forståelse af fotografiets essens og livets muligheder.

Romanen begynder *in medias res* med jeg-fortællerens forventning om, at hans ellers så rolige tilværelse vil blive truet af to nært forestående begivenheder. Omvæltningerne viser sig dog skuffende lidt fatalistiske eller dramatiske i omfang. For det første har han besluttet sig for at tage kørekort, og for det andet har han modtaget en invitation til en gammel vens bryllup. Kun hans eget valg ligger til grund for handlingens videre udviklingsforløb, medens brylluppet ikke nævnes direkte i resten af romanen. Således sorterer fortælleren ikke kritisk i de oplysninger, han videregiver, og det er læserens opgave selv at skabe mening i informationsstrømmen, hvilket kan virke provokerende.

Indskrivningen på køreskolen forløber ikke helt uproblematisk, fordi vordende elever blandt andet skal medbringe fire pasfotos. Jeg-fortælleren lover at fremskaffe dem; men da han senere på

dagen tilfældigvis kigger ind, har han kun forskellige fotokopier af personlige papirer med. Om aftenen vender han tilbage med de sidste nødvendige dokumenter; men de fire pasfotos mangler stadigvæk, hvilket rejser tvivl om besøgets relevans. Helt grotesk bliver situationen, da fortælleren forsøger at råde bod på forglemmelsen ved at fremvise fotografier fra et gammelt familiealbum for den unge kvinde, som er ansat som køreskolens sekretær. Fotografierne fra hans barndom tilhører privatsfæren, og de er derfor aldeles uegnede som symbolske beviser på fortællerens identitet i det offentlige registrering af virkeligheden. Således forveksler han tilsyneladende familielivets sociale ritus med et bureaukratisk krav om kontrol. Amatørfotografierne er en forbindelse til en svunden fortid med faste rammer og veldefinerede roller, hvorimod pasfotoene ville vise en ung mand, som selv er ansvarlig for sit liv. Pasfotoene er for fortælleren, hvad spejlobjekter er for det lille barn i alderen 6-18 måneder. De vil vise ham, som det afgrænsede individ han er; men han ønsker ikke en konfrontation med denne selvstændighed. På et ubevidst plan foretrækker han symbiosen med moderen, hvilket kan forplumre hans evne og vilje til at skelne mellem et jeg og et dig og et her og et der. Fortælleren har altså nemmere ved at forholde sig til den allerede aktualiserede fortid end den aktuelle nutid, og han ønsker ikke at se sin voksne identitet fastholdt i et foto.

Den usikre etablering af den Anden giver sig også udslag i jeg-fortællerens tendens til at sky direkte øjenkontakt med andre mennesker, der kunne udfordre hans position som egenrådigt subjekt ved at returnere blikket. Eksempelvis kan der være en beskyttende barriere mellem ham og den Anden i form af vinduesglas, som forhindrer en alt for hård friktion mellem deres respektive eksistenser. Da fortælleren dagen efter sine indledende tilmeldingsmanøvrer atter indfinder sig på køreskolen, får udsigten til at spise morgenmad med den unge sekretær, Pascale, ham til at afvise en ny elev i åbningstiden, så de uforstyrret kan lære hinanden at kende. Den nedslæde fyr sjosker modvilligt af, og fortælleren betragter ham forsvinde, uberørt af hans modløshed: "Puis, tandis qu'il s'éloignait, je restai quelques instants derrière la vitre, les mains dans les poches de mon pardessus, à regarder la vue, pensif... Il se retourna pour jeter un coup d'œil dans ma direction et, montant sur sa mobylette, s'éloigna sur la chaussée en pédalant à la suite d'un autobus, c'était sans espoir, allez"<sup>111</sup>. Glasset forhindrer ikke alene fysisk kontakt, men også gensidig følelsesmæssig påvirkning. Bevægelse og energi adskilles af glasset, og derved modvirkes et eksplosivt sammenstød. Kun synet har adgang til begge rum, men altså på uengageret vis.

Også spejle fungerer som buffer mellem jeg-fortælleren og andre personer, og han bruger dem bevidst til diskret at få overblik over en situation. Da fortælleren galant vil eskortere Pascale på en udenbys tur for at bytte en tom gasflaske med en fyldt, møder de hendes fader, som giver dem et lift i

---

<sup>111</sup> Toussaint, *L'Appareil-photo*. 1988, p. 12-13



sin bil. Uheldigvis bryder bilen sammen i øsende regn, og hele selskabet søger ind på en servicestation, hvor de må vente på mekanikeren i baglokalet sammen med tankpasseren. Pladsen er trang, og stemningen er trykket. Fortælleren sonderer terrænet i et lille lommespejl, som han har taget frem for at kunne fordrive ventetiden med en hurtig barbering: ”Dans l’angle supérieur du petit miroir dont je me servais, j’apercevais Pascale qui regardait par la vitre tandis que son père... s’était rapproché du bureau pour faire des commentaires désobligeants sur la partie de mikado... L’homme, quant à lui... paraissait très réticent et ne semblait plus décidé à s’attaquer à la moindre baguette”<sup>112</sup>. Fire mennesker uden specifikke gøremål befinder sig i ét lokale, og ingen af dem har øjenkontakt. De bortvendte blikke vidner om en ikke-angrebsagt, som skal forhindre blodsudgydelser i den spændte atmosfære, og jeg-fortælleren påtager sig rollen som den neutrale observatør. I lighed med vinduet repræsenterer spejlet også en opfordring til at bruge synssansen, og ligesom ægtemanden i Alain Robbe-Grillet’s roman *La Jalousie* udlever han uden betænkning sine *voyeuristiske* tilbøjeligheder.

Fotografen Luc Delahaye realiserede perioden 1995-1997 et usædvanligt projekt, der tydeligt illustrerer individets stærke behov for at forsvare sit personlige rum mod indtrængende blikke, idet han fotograferede sine medpassagerer i metroen i Paris uden deres vidende. Han publicerede resultatet af sin avantgardistiske spionage under titlen *L’Autre* i 1999, og sociologen Jean Baudrillard forfattede de anonyme portrætters overordnede billedtekst, i hvilken han forklarer, hvorledes de tomme blikke på fotografierne vidner om de sociale relationers udhuling i det moderne massesamfund: ”Partout le même retournement, qui traduit la fatigue du sujet, la fatigue d’être soi, la fatigue de s’imposer, et l’exigence secrète et confuse d’être pensé par les autres, pensé par l’objet, pensé par le monde”<sup>113</sup>. Mental fjernhed er en nødvendig overlevelsestrategi i en verden præget af andre menneskers anmassende fysiske nærhed, og det brogede selskab på servicestationen eksemplificerer denne konventionelle ligegyldighed. Uheldigvis forvandler manglen på nærvær samtidig individets identitet til en almen og tom størrelse, og individet har derfor også brug for sine omgivers vurderende blikke for at vide sig anerkendt som en særskilt og unik del af helheden. Denne sidste visuelle bekræftelse synes fortælleren konsekvent at modsætte sig.

Imidlertid bliver mennesket først fuldt bevidst om sin eksistens i det møde med den Anden, hvor et blik møder et andet blik. Ifølge Sartre er det et grundvilkår at se og at blive set, og i *L’Être et le Néant* redegør han for, hvorfor dette interaktive spil er forbundet med komplikationer. Når et subjekt bliver sig bevidst, at det er objekt for et andet subjekts blik, internaliserer det blikket og ser dermed sig selv som objekt. Kun via den passive identifikation med den Andens blik har subjektet denne enestående

---

<sup>112</sup> Ibid. p. 62

<sup>113</sup> Delahaye, *L’Autre*. 1999. Efter Luc Delahayes forord og fotografier følger en tekst af Jean Baudrillard, som breder sig over ikke-paginerede sider. Citatet stammer herfra.

mulighed for at se sig selv udefra og erkende sin væren i sin helhed. Samtidig afføder bevidstheden om at være objekt for den Anden nødvendigvis også anerkendelsen af den Anden som subjekt. Mennesket er ikke alene.

Prisen for denne indsigt er dog høj. At eksistere for den Anden opleves værst af alt som en begrænsning af den frihed, mennesket er dømt til at håndhæve gennem sine valg, fordi det er sig sin eksistens bevist og kan skabe sig selv. Med andre ord er menneskets væren bevidsthed, og derfor er mennesket i stand til at sætte sig ud over en given situations faktiske omstændigheder og kortlægge en ny udvikling. Menneskets væren er altså også frihed eller ”transcendens”, men den Andens blik markerer en fremmed ”transcendens”, som indskrænker det tingsliggjorte subjekts muligheder for at bevæge sig fra det givne mod det mulige: ”Je saisis le regard de l’autre au sein même de mon *acte*, comme solidification et aliénation de mes propres possibilités. Ces possibilités, en effet, que je *suis* et qui sont la condition de ma transcendance...je sens qu’elles se donnent ailleurs à un autre comme devant être transcendées à leur tour par ses propres possibilités. Et l’autre, comme regard, n’est que cela: ma transcendance transcendée”<sup>114</sup>.

Subjektets frihed erstattes med dets fakticitet, og subjektet opdager via den Andens blik, at det ikke kun er i besiddelse af en bevidsthed, men også en krop. Den Anden forhindrer altså subjektet i at vælge sig selv ved at fastholde det i tid og rum som en gemen genstand: ”Le regard d’autrui me confère la spatialité. Se saisir comme regardé c’est se saisir comme spatialisant-spatialisé. Mais le regard d’autrui n’est pas seulement saisi comme spatialisant: il est aussi *temporalisant*. L’apparition du regard d’autrui se manifeste pour moi par une expérience qu’il m’était, par principe, impossible d’acquérir dans la solitude: celle de la simultanéité”<sup>115</sup>. Fremtiden og forventningerne til den kan tilintetgøres af et enkelt udefra kommende blik.

Den Andens blik fastholder subjektet i et her og nu, som forhindrer det i at realisere dets håb og ønsker. Bevægelse og fremdrift bremses som i et fotografi, og denne konfrontation med den Andens frihed er forbundet med en følelse af sårbarhed og frygt. Den Andens blik udleverer subjektet i dets fakticitet ved at fælde dom over det: ”En tant que je suis objet de valeurs qui viennent me qualifier sans que je puisse agir sur cette qualification, ni même la connaître, je suis en esclavage. Du même coup, en tant que je suis l’instrument de possibilités qui ne sont pas mes possibilités...et qui nient ma transcendance pour me constituer un moyen vers des fins que j’ignore, je suis *en danger*”<sup>116</sup>. Kun den Anden er i stand til udelukkende at opfatte et subjekt som objekt; subjektet kan ikke på samme tid frigøre sig fra sin bevidsthed og vurdere sin egen situation. Derfor holder den Anden nøglen til

---

<sup>114</sup> Sartre, *L’Être et le Néant*. 1946, p. 321

<sup>115</sup> Ibid. p. 325

<sup>116</sup> Ibid. p. 326

subjektets selvforståelse, og denne viden er kilden til den Andens magt og til subjektets fremmedgørelse. Ifølge Sartre er den blotte bevidsthed om måske at blive betragtet nok til at sætte den Anden i eksistens og vække ubehag hos subjektet. Ubahaget motiverer da subjektet til at konstituere den Anden som objekt, og således bliver forholdet til den Anden en drabelig kap på symbolsk liv og død.

Toussaints navnløse helt vil kun være subjekt; for han vil se uden selv at blive set. Han lurer på sine omgivelser fra de moderne skydeskår af glas i byggerier og biler, og spejlene er hans øjne i nakken. Han er bestemt heller ikke så dum, at han frivilligt stiller sig op foran kameraets objektiv og på den måde lader sig objektivisere. Sontag beskriver selv faren ved at lade sig fotografere i sartreske termer, idet hun sidestiller katedralens blik, som fratager et medmenneske dets ligeværdige tilstedeværelse i verden:”At fotografere folk er at øve vold mod dem – ved at se dem som de aldrig ser sig selv, ved at have kendskab til dem som de aldrig kan have; det forvandler folk til objekter, der kan ejes rent symbolsk”<sup>117</sup>. Fotografens tryk på udløseren er ikke ulig morderens tryk på aftrækkeren, og fotografiet er beviset på ugeringen.

Ydermere er fortællerens valg af kæreste næppe tilfældigt. Pascales mest fremtrædende karaktertræk er hendes evne til at gå sovende gennem livet, og da det er svært at etablere øjenkontakt med en person, hvis øjenlåg konstant er ved at glide i, udgør hun ikke en trussel for hans status som subjekt. Selv den ene gang de har sex, ser de kun hinanden flygtigt i øjnene et kort øjeblik, begge rullet ind i søvnens trygge drømmeverden og svært uinteresserede i virkelighedens billeder:”...je me réveillai tout endormi dans la pénombre de la chambre, Pascale dans mes bras, dont je caressais doucement les seins sous la veste de pyjama. Elle n’était guère plus réveillée que moi et, dormant encore l’un et l’autre, nous nous unîmes dans le sommeil...Elle se réveilla la première, finalement, ouvrant un œil tout étonné lorsque j’écoulai”<sup>118</sup>. I den fysiske forening er begge parter meget krop, og de blotter dermed deres fakticitet for hinanden. Et blik fra den ene vil da såre nemt kunne fratage den anden vedkommendes position som et frit individ og fortrænge intimiteten til fordel for en distanceret deltagelse. Følgelig undgår fortæller og Pascale så vidt muligt øjenkontakt i et forsøg på at forsvare sig mod visuelle angreb og måske modstå fristelsen til selv at indlede ét. De afviser synet og forskanser sig i deres respektive slumrende bevidstheder, hvorved de begge forbliver subjekter og undgår sadomasochistiske undertoner i deres samvær.

Imidlertid er mennesket både subjekt for-sig og muligt objekt for-andre, og når fortæller og Pascale foregiver kun at være subjekter, luller de sig selv ind i et selvbedrag. De er uredelige:”L’épreuve de ma condition d’homme, objet pour *tous* les autres hommes vivants, jeté dans l’arène sous des

<sup>117</sup> Sontag, *Fotografi*. 1985, p. 22

<sup>118</sup> Toussaint, *L’Appareil-photo*. 1988, p. 85-86

millions de regards et m'échappant à moi-même des millions de fois, je la réalise concrètement à l'occasion du surgissement d'un objet dans *mon univers*, si cet objet m'indique que je suis probablement objet présentement à titre de *ceci différencié* pour une conscience"<sup>119</sup>. Mennesket er både frihed og fakticitet, og uanset om det selv ser som subjekt eller bliver set som objekt, har det brug for den Anden for at realisere sit potentiale og erkende sin ontologiske væren. Friheden manifesterer sig først, når den møder modstand i form af den Andens frihed, og fakticiteten formidles alene gennem den Andens blik. Mennesket får sin identitet i en fælles verden, hvor den Anden fungerer som et spejl; men de to elskende i *L'Appareil-photo* er uvillige til at indgå i en intersubjektiv dialektik. I jeg-fortællerens tilfælde er det anden gang, at synet som grundpille i individets udvikling afvises. Hvor synet i Lacans teorier hjælper det helt lille barn med at kompensere for sine manglende motoriske færdigheder ved at lade det internalisere sit spejlbillede og blive hel, er synet hos Sartre afgørende for menneskets mulighed for at eksistere som objekt for den Anden og derigennem forstå sin væren i dens helhed. Fortælleren nærer mistro til denne indirekte formidling af fylde via billeder, som betales med en vis følelse af fremmedgørelse. Han vil hverken se sig selv på et foto eller i sin elskedes blik. Spørgsmålet er, hvad han sætter i stedet for visuel bekræftelse?

Meningsfuld verbal kommunikation er det i hvert fald ikke. Gentagne gange bryder dialoger sammen, og de implicerede må ty til kropssprog for at sikre budskabets formidling. Sprogets mangelfulde evne til at etablere meningsfulde relationer mellem mennesker fremgår tydeligt af følgende samtale om ølmærker, som jeg-fortælleren engang førte med sin første kørelærer i en frokostpause på en café: "Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg. Il m'arrivait d'évoquer d'autres bières alors, que l'établissement servait à la pression. Il laissait dire... Une danoise, disais-je, la Tuborg. Il le savait, confirmait de la tête qu'il le savait. Je le savais, disait-il. Une danoise, oui, et, soupirant, il buvait une petite gorgée de café"<sup>120</sup>. Dialogens semantiske implosion svækker det menneskelige fællesskab, og individet isoleres, hvilket Beckett på det fornemste illustrerede med det absurde teater i 1950'erne og starten af 1960'erne. Sproget symbolik kan altså ikke nødvendigvis mediere det imaginæres sansninger af omverdenen, og fortælleren er således fanget i en solipsistisk bevidsthed.

Den manglende forbindelse til virkeligheden giver sig helt konkret udslag i jeg-fortælleren ubekymrede liv. Som en anden satellit i kredsløb glider han tilsyneladende ubesværet gennem en tilværelse med ganske få forpligtelser. Hans beskæftigelse røbes på intet tidspunkt; men den tillader ham at arbejde hjemmefra, og han har en del fritid til rådighed. Efter at have ladet sig indskrive på køreskolen hos Pascale tilbringer han for eksempel resten af dagen således: "Je passai la journée chez

<sup>119</sup> Sartre, *L'Être et le Néant*. 1946, p. 340-341

<sup>120</sup> Toussaint, *L'Appareil-photo*. 1988, p. 43-44

moi, ensuite, lus le journal, fis un peu de courrier. En fin d'après-midi, il se trouva que par hasard je repassai devant les bureaux de l'école de conduite"<sup>121</sup>. Han er sandsynligvis selvstændig, da han dog må foretage en forretningsrejse til Milan; men selv på den tur har han rigeligt med tid tilovers:"Je passai là deux journées interminables, si je me souviens bien, où, entre deux rendez-vous, j'occupais mon temps à parcourir la ville à la recherche de journaux anglais et français, que je lisais à peu près intégralement dans divers parcs...A part cela, n'ayant rien de particulier à faire à Milan...je marchais pratiquement toute la journée, allant de place en place avec mes journaux sous le bras"<sup>122</sup>. Jobbet er den eneste faktor, der bibringer fortællerens tilværelse en vis struktur, og læseren har ingen andre ydre holdepunkter at forbinde ham med, som kan angive karakteren af historiens forløb. Han forbliver navn- og ansigtsløs med et uklart socialt tilhørsforhold: en rastløs anti-helt.

Med sin ahistoriske tilgang til tiden som en råvare, der primært tilbyder uforpligtende underholdning i nuet, legemliggør denne anti-helt mellemkrigstidens tyske litteraturkritiker og filosof Walter Benjamins moderne massemand, hvis sanseapparat blev tilpasset den teknologiske udviklings hurtige produktionssystem. Med udgangspunkt i Karl Marx's teorier opridser han i essayet *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* fra 1936, hvorledes kunstens rolle i samfundet har ændret sig i takt med reproduktionsteknikkens fremskridt så som litografiet og senere fotografiet. Den tekniske reproduktion ophæver kunstværkets ægthedskriterium eller "aura", forstået som "tingens historiske vidnesbyrd"<sup>123</sup>, idet det for eksempel ikke giver mening at eftersøge det originale aftryk fra den litografiske sten- eller zinkplade. Det reproducerede kunstværk er efterhånden beregnet til reproduktion, hævder Benjamin, og konsekvensen heraf er, at kunstværket løsrives fra sit fundament i det religiøse rituals tjeneste.

Denne udvikling har ifølge Benjamin mange positive konsekvenser. Når kunstværket ikke længere inkarnerer det varige i form af overleverede traditioner, bliver det også mindre fjernt og lettere tilgængeligt. Den tekniske reproduktion ændrer kunstens sociale funktion, så kunsten funderes i politik ved at spille en demokratiserende rolle og opmuntre folk til aktiv deltagelse i det kulturelle liv. Således konstaterer Benjamin:"Med frigørelsen af de enkelte former for kunstudøvelse fra ritualets skød vokser mulighederne for udstillingen af deres produkter"<sup>124</sup>. Endvidere har opfindelserne inden for den kulturindustrielle teknik præget folkemassernes sanseapparat, så perceptionsformen har forandret sig fra fordybelse i erindringen til adspredelse i nuet. Det vil sige, at sanseperceptionen har tilpasset sig reproduktionens flimrende karakter:"Det enestående og varigheden er lige så snævert vævet sammen i billedet som flygtigheden og gentageligheden er det i reproduktionen. Afskrælningen af det, der omgiver

<sup>121</sup> Ibid. p. 8

<sup>122</sup> Ibid. p. 17

<sup>123</sup> Benjamin, *Kulturkritiske essays*. 1998, p. 134

<sup>124</sup> Ibid. p. 138

genstanden, nedbrydningen af auraen, er signaturen af en perception, hvis 'fornemmelse for det ensartede i verden' er vokset så meget, at den ved hjælp af reproduktionen også udvinder den af det unikke"<sup>125</sup>Resultatet er fødslen af det moderne publikum, som forholder sig kritisk og nydende til kunsten, dog med fare for a nivellere dens mangeartede udtryksformer:"*Fra det mest tilbagestående, f.eks. over for en Picasso, slår det om til det mest progressive, f.eks. over for en Chaplin*"<sup>126</sup>.

Ifølge Benjamin er modernitetens ofre altså bærere af en forfladiget bevidsthedsform, som Toussaints hovedperson også repræsenterer, da han er mere optaget af sin samtids uanede muligheder end af erindringens vraggods. Følgen heraf er en udtalt rodløshed. Romanens jeg-fortæller hviler ikke i nuets udbud af umiddelbare fornøjelser; for han tilbringer størstedelen af opholdet i Milan med at strejfe rundt i byens gader. Med andre ord keder han sig, hvilket er en foruroligende normal sindstilstand for ham.

Den tyske sociolog Georg Simmel forklarer begrebet kedsomhed som en psykisk forsvarsmekanisme, der træder i funktion, når et menneskes æstetiske omgivelser er for overvældende. Således fremhæver Simmel i essayet *Storbyerne og det åndelige liv* fra 1903, hvorledes visuel overstimulering forårsaget af produktionssamfundets voksende urbanisering resulterer i overbelastning af storbymenneskets nervesystem. Ligegyldighed og kedsomhed opstår da som et værn mod markedsøkonomiens omfattende indtrængen i individets arbejds- og privatsfære:"Der findes måske intet sjæleligt fænomen, der så ubetinget er forbeholdt storbyen, som blasertheden...Denne sjælstilstand er den tro subjektive refleks af den fuldt gennemsatte pengeøkonomi; idet pengene måler alle tingenes mangfoldigheder ensartet, udtrykker alle kvalitative forskelle mellem dem gennem kvantitative forskelle, idet pengene med deres neutralitet og indifferens slår sig op til fællesnævner for alle værdier"<sup>127</sup>.

Selvom Simmel tager udgangspunkt i sin egen samtid, er det ikke umuligt at drage paralleller til det univers, Toussaint skildrer i *L'Appareil-photo* næsten et helt århundrede efter Simmels betragtninger. På en udflugt til en forstad til Paris beskriver fortælleren et kombineret industri- og boligområde bygget i hightech, som illustrerer industrialismens fortsatte herredømme:"Tout le quartier du reste, dans son architecture impersonnelle et glaciale, donnait l'impression d'être une maquette démesurée dans laquelle il nous était loisible d'évoluer à notre échelle entre deux alignements d'immeubles"<sup>128</sup>. Den kolde og futuristiske arkitektur lader ikke fortælleren uberørt; for han udviser samme symptomer på

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 136

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 149

<sup>127</sup> Simmel, *Hvordan er samfundet muligt?* 1998, p. 196-197

<sup>128</sup> Toussaint, *L'Appareil-photo*. 1988, p. 65

stress som Simmels storbymenneske, da han spadserer gennem kvarteret ”indifférent et songeur”<sup>129</sup>. Han trækker sig ind i en beskyttende skal, hvor han kan være alene med sine tanker.

I Benjamins tanker om menneskets vilkår i produktionssamfundet indgår også forestillingen om en nødvendig tilbagetrækning fra de fysiske omgivelser til et indre fristed, som bunder i masse menneskets skuffelse over, at virkeligheden ikke modsvare forventningerne til den. Industriens brug af teknik får mennesket til at ønske sig væk fra maskinernes monotoni til en fremtid, hvor rutinemæssig fremmedgørelse ikke eksisterer. Denne undefinerbare længsel kommer til udtryk i en afventende holdning, kedsomhedens essens, som netop muliggør, at noget nyt og interessant kan indtræffe. Således fastslår Benjamin i det store filosofiske projekt *Das Passagen-Werk* (her i engelsk oversættelse), som han arbejdede på indtil sin død i 1940: ”We are bored when we don’t know what we are waiting for. That we do know, or think we know, is nearly always the expression of our superficiality or inattention. Boredom is the threshold to great deeds”<sup>130</sup>. Altså forklarer Benjamin begrebet kedsomhed fænomenologisk som såvel en negativ følge af fremskridtets tiltag som et våben til bekæmpelse af den, og Toussaints jeg-fortæller manifesterer samme paradoksale træk i sin væremåde.

Han er desillusioneret og utilfreds med verden, som han kender den, men i stedet for at gøre en aktiv indsats for at forbedre den vælger han at hengive sig til dagdrømmeri. Det er hans foretrukne tidsfordriv, som han tager op, hver gang muligheden for at isolere sig i et egnet lille rum viser sig. I en sådan miniaturretænk tank rejser han fysisk og psykisk tilbage til Moderen, hvor intet ondt kan røre ham. Med andre ord får en grusom verden ham til at flirte med sin dødsdrift, medens han venter på bedre tider:”

...les moments où la pensée se laisse le plus volontiers couler dans les méandres réguliers de son cours, sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable, les tensions commencent à décroître peu à peu, toutes les tensions accumulées pour se garder des blessures qui menacent – et j’en savais des infimes – , et que, seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d’être<sup>131</sup>.

Sideløbende med eskapismens matte *laissez faire*-holdning udviser fortælleren fog også en demonstrativ passivitet i sin håndtering af virkeligheden i håbet om derved at uskadeliggøre den. Han vælger bevidst Sartres ”mauvaise foi”, idet hans foretrukne strategi til bekæmpelse af tilværelsens ulidelige lethed er at hænge vægtløs i luften uden at træffe noget valg for at sikre sig, at alle muligheder ligger åbne for ham. Således frasiger han sig sin friheds fakticitet med henblik på at vinde over den vanepregede dagligdag

---

<sup>129</sup> Ibid. p. 67

<sup>130</sup> Benjamin, *The Arcades Project*. 1999, p. 105

<sup>131</sup> Toussaint, *L’Appareil-photo*. 1988, p. 94

ved at trække tiden ud, hvilket han afslører allerede i starten af romanen efter at have mødt Pascale, som ikke helt forstår logikken i den fordækte aggressivitet:

Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner<sup>132</sup>.

Jeg-fortælleren er en hypersensitiv rebel, som hellere lever livet i teorien end i praksis, fordi svælget mellem hans diffuse forestilling om en ideel verden uden farer og den faktiske virkelighed er for stort til, at han kan bygge bro over det. Hvis man satser stort, enten vinder eller taber man stort; men fortælleren er ikke risikovillig. Han foretrækker drømmen om at udtrykke "l'élán furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements"<sup>133</sup> frem for opdagelsen af, at verden belønner handling ved at være nøjagtig lige så stor og gavmild, som han har mod til at forestille sig. Den kortsigtede tryghed vinder over den langsigtede investering i et rigt liv, fordi fortælleren helst sætter sin lid til tankens kraft, når han skal mærke, at han eksisterer. På den måde lever han op til filosofen René Descartes' berømte læresætning "Cogito, ergo sum" fra det selvbiografiske værk *Discours de la méthode* fra 1637 samt tekstsamlingen *Principe de la philosophie* fra 1644 eller måske snarere til jansenisten Blaise Pascals idé om ret og god livsførelse i forsvarsværket for kristendommen *Pensées*, som udkom posthumt i 1670 og løbende blev revideret af eftertiden: "...tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre"<sup>134</sup>. I modsætning til disse lærde herrer er fortælleren dog ude af stand til at udvide sin mentale horisont til andet og mere end sin egen sølle eksistens.

Imidlertid kan jeg-fortælleren ikke forholde sig i ro i ret lang tid ad gangen, førend han begynder at vandre hvileløst omkring i det forhåndenværende bymiljø, hvilket fortælleren korte ophold i Milan var et eksempel på. Hans forretningsforbindelse forsyner ham med et kort over byens seværdigheder; men i stedet for at benytte sig af det flakker han formålsløst om på gader og stræder i jagten på det urealiserede og abstrakte paradises manifestation i den konkrete verden. Den franske teoretiker Michèle Hugué forklarer rastløsheden som individets respons på uønskede socio-kulturelle ændringer, hvorfor det da retter sit begær mod et ulokaliserbart andetsteds og strejfer om efter det. Kedsomhed er utilfredshed i bevægelse, både ydre og indre, men med en ukendt destination:

---

<sup>132</sup> Ibid. p. 14

<sup>133</sup> Ibid. p. 50

<sup>134</sup> Pascal, *Pensées*. 1976, p. 86



Il n'y a donc pas une, mais des psychologies de l'ennui dont le trait commun est de trahir comment un sujet peut, face au vide douloureux éprouvé, élaborer ses défenses en fonction d'un idéal qu'il perçoit comme absent, insatisfaisant ou impossible...Ce n'est pas d'une absence de désir dont souffre le sujet qui s'ennuie mais de son indétermination qui le fait errer à la recherche d'un point de fixation<sup>135</sup>.

Fortælleren har ikke held til at bane sig vej ud af elendigheden ved at vende livets ligegyldighed over for hans person mod livet selv. Verden er absurd og uimodtagelig for et skrøbeligt menneskes afmægtige raseri mod den, og fortælleren lider i stille desperation. Han har ikke fundet meningen med livet; men han mangler også den nødvendige forståelse af, at det er menneskets lod selv at (op)finde den i én repetitiv uendelighed, fordi mennesket er defineret ved sin bevidsthed og deraf følgende frie vilje, hvilket Sartre fastslog i *L'Être et le Néant*. Hvis et individ frasiger sig friheden og undlader at udfolde den i praksis i form af konkret og ansvarlig handling på egen og menneskeheds vegne, opfører det sig uetisk, hvilket blot vil forstærke en eventuel eksistentiel angst over at befinde sig i en verden med givne vilkår, som det skal bestemme sig selv i forhold til. I 1938 skrev Sartre romanen *La Nausée*, hvor han netop lader sin hovedperson Antoine Roquentin gennemleve en eksistentiel krise, som udmønter sig i et decideret fysisk ubehag, kvalme, indtil Roquentin ved granskningen af en træstub opdager, at det er hans opgave at skabe sammenhæng i en verden af omstændigheder *a priori*, hvis indbyrdes samspil og forhold til mennesket er aldeles arbitrære:

...j'avais trouvé la clé de l'Existence, la clé de mes Nausées...Un geste, un événement dans le petit monde colorié des hommes n'est jamais absurde que relativement: par rapport aux circonstances qui l'accompagnent...Mais devant cette grosse patte rugueuse, ni l'ignorance ni le savoir n'avaient d'importance: le monde des explications et des raisons n'est pas celui de l'existence<sup>136</sup>.

Roquentin kan udforme sin eksistens i det øjeblik, hvor han bliver bevidst om, at både han og tingene omkring ham er, om end tingene kun har én væren i modsætning til menneskets aktive tilværen, som afgør dets essens. Før dette erkendelsesniveau var hans væren ikke stort anderledes end tingenes, og kvalmen var et tegn på den uudnyttede bevidsthed.

Toussaints vege jeg-fortæller plages i lighed med Roquentin af fysiske gener, som kan ofte og gerne delagtiggør Pascale i. Hun må således lægge ører til beklagelser over gigtagtige smerter i fødderne, da de begiver sig af sted med køreskolens tomme gasflaske i bagagerummet:"...je lui expliquai que j'avais le pied comme engourdi et m'ouvris à elle de ce qui me semblait être une manière de

<sup>135</sup> Huguet, *L'ennui et ses discours*. 1984, p. 215

<sup>136</sup> Sartre, *La Nausée*. 1938, p. 164-165

rhumatismes”<sup>137</sup>. Endvidere må hun vise ham et passende mål af medfølelse, da han ved udsigten til at skulle bære en fyldt gasflaske indvier hende i problemerne med sin kronisk dårlige ryg:”Dans la voiture...je lui expliquai, la nuque cambrée sur le siège, que j’avais un peu mal au bas de la colonne vertébrale, toujours le même petit problème de dos, et...je me fis un plaisir de lui en relater les tenants et les aboutissants. C’est pour ça, dis-je, pour la bouteille de gaz, je la porte tant qu’elle est vide”<sup>138</sup> Endelig må Pascale acceptere, at en aften i byen indledes med fortællerens uopfordrede oplysning om endnu en dårligdom, nemlig hovedpine:”Je lui pris l’épaule, lui touchai la joue tendrement (j’ai un peu mal à la tête, dis-je)”<sup>139</sup>. Det er værd at bemærke, at fortælleren i denne situation synes at vise Pascale opmærksomhed med sine kærtegn; men hans ord tilbagekalder den straks ved at sætte hendes evne til empati på prøve.

I alle ovenstående tilfælde forventes jeg-fortælleren at yde en indsats enten praktisk eller på et mere lystbetonet plan, og han rammes da af alskens skavanker. Han kvier sig ved at tage ansvaret på sig og udføre det påkrævede stykke arbejde, ligesom han vægrede sig ved at skaffe pasfotoene til sin indskrivelse på køreskolen. Han engagerer sig lige akkurat nok i livet til at tjene til livets opretholdelse og få sit behov for nærhed dækket hos en lidet krævende partner; men ellers lader han helst begivenhederne gå deres gang uden at gribe ind for at få indflydelse på udfaldet, hvilket forklarer det dårlige helbred. Fortælleren forbryder sig mod sin skæbne som et bevidst individ ved ikke at anerkende omfanget af sin frihed og mønstre viljen til at administrere den forsvarligt, og hovedpinen signalerer ligesom Roquentins kvalme denne uredelighed. Da fortælleren omsider får føromtalt pasfotos taget, indfanger de præcis dette selvbedrag:”Je n’avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n’est une sorte de lassitude dans la manière d’être là. Assis sur le tabouret de la cabine, je regardais devant moi, simplement, la tête baissée et les yeux sur la défensive – et je souriais à l’objectif, enfin je souriais, c’est comme ça que je souris”<sup>140</sup>. Billederne viser ikke, hvem han virkelig er; de viser, hvad han har gjort sig selv til: legemliggørelsen af resignation. På den måde har han tilnærmet sin menneskelige væren tingenes væren.

Jeg-fortælleren er dog ikke romanens eneste desillusionerede mand; men han vender sin skuffelse over virkeligheden indad, hvor andre i hans omgivelser afreagerer ved med liv og sjæl at gå op i diverse spil, som kun har sig selv som formål. Eksempelvis møder han i en sen nattetime på skibet fra Newhaven til Dieppe en anden medpassager, som i sin ophidselse over et computerkampspil er lige ved at vælte ham omkuld blot for sekunder senere efter spillets afslutning at genvinde sin sindsligevægt:

---

<sup>137</sup> Toussaint, *L’Appareil-photo*. 1988, p. 28

<sup>138</sup> Ibid. p. 54-55

<sup>139</sup> Ibid. p. 72

<sup>140</sup> Ibid. p. 96-97

...l'homme actionnait ses deux manettes avec une frénésie invraisemblable, faisant prendre de l'altitude à son hélicoptère pour soudain...décharger à fond de train une salve de rayons électroniques qui faisaient exploser les bateaux les uns après les autres, jusqu'au moment où, un avion ennemi se présentant..., il recula en me bousculant presque pour tâcher d'opposer une ultime parade à l'obus qui l'abattit en vol. La partie terminée, il se retourna pour me demander du feu, très calmement, et je pus constater combien l'attitude de cet homme était apparemment normale<sup>141</sup>.

Spil udgør en uskyldig parallel til virkelighedens verden, hvor aggressive følelser kan udledes uden fatale konsekvenser for de implicerede. De sublimerede kamphandlinger har ingen egentlig slagkraft, og voldens ødelæggelser udviskes ved *game over* eller et tryk på en knap. Omvendt har al den aktivitet et spil udløser hos sine deltagere heller ingen positiv effekt på den virkelighed, som faktisk skabte behovet for at få afløb for de ophobede frustrationer, og derfor er spillerens foretagsomhed lige så nytteløs som fortællerens passivitet i kampen om en værdig eksistens.

Livet såvel som kameraets objektiv udløser altså jeg-fortællerens forsvarsmekanismer, selvom disse to størrelser tilsyneladende fordrer vidt forskellige demonstrationer af energi af henholdsvis kinetisk og statisk karakter, som er ham lige vederstyggelige. Livet afkræver ham bevægelse, idet han må gennemløbe det geografiske landskab i sin søgen efter et jordisk paradys, medens kameraet foreviger den dødlignende stilstand, som han bliver nødt til at simulere foran linsen for at sikre sig et vellykket resultat. Hvis absolut stilstand kun forefindes i døden, er livets bevægelse rejsen mod den, og fortælleren vælger da at veksle mellem mobilitet og dets modstykke både fysisk og psykisk i et håbløst forsøg på at bryde lineære forløb og derved trække tiden ud og narre døden.

Under et regnfuldt weekendophold i London låser fortælleren eksempelvis Pascale fast i en kompromisløs omfavnelser på et gadehjørne for at skærme hende mod fugten og kulden, og således sammenflettede hopper de energisk på fortovet, som kun tyngdekraften forhindrer dem i at forlade:"... et nous sautillions sur place sur le trottoir, serrés dans les bras l'un de l'autre, frigorifiés et bâillant. Je la serrais de toutes mes forces contre ma poitrine et, l'ayant emmitouflée dans mon manteau, nous sautions de plus en plus haut, jusqu'à nous élever irrésistiblement du sol, figés dans notre étreinte silencieuse"<sup>142</sup>. Mennesket er indskrevet i en kontekst af givne omstændigheder, hvorunder naturlovene ligesom døden henhører, og ingen taktik kan ændre på dette forhold trods fortællerens anstrengelser.

Jeg-fortællerens flugtforsøg fra verdslige begrænsninger manifesterer sig også i en forskydning af hans tilstedeværelse i virkelighedens her og nu til en subjektiv præsens i hans bevidsthed:

...je m'étais attardé pour regarder la pluie tomber dans le faisceau lumineux d'un projecteur, dans cet espace très précis que délimite la lumière, clos et pourtant aussi dénué de frontières matérielles que

---

<sup>141</sup> Ibid. p. 99

<sup>142</sup> Ibid. p. 74

le tremblé ouvert d'un contour de Rothko, et, imaginant la pluie qui tombait à cet endroit du monde, et qui, sous les rafales de vent, passait maintenant dans mon esprit du cône de clarté à la pénombre voisine sans qu'il fût possible de déterminer de limites tangibles entre la lumière et les ténèbres, la pluie me semblait être une image du cours de la pensée, fixe un instant dans la lumière et disparaissant en même temps pour se succéder à elle-même<sup>143</sup>.

Grænserne mellem et materielt der og et mentalt her er ligesom konturerne i den russisk fødte Mark Rothkos abstrakte malerier udviskede, så et sanseindtryk integreres som sindets oplevelse af dets egen virksomhed. Faldende regndråbers flygtighed i en lyskegle ækvivalerer således med tankernes opdukken i bevidstheden. Både dråber og tanker har en kort levetid, førend de fortrænges af deres egne, ligesom nutiden konstant afvikles og bliver til fortid på grund af fremtidens pressen på. Øjeblikket er da værdifuldt, fordi det forener liv og død, bevægelse og stilstand, og fortælleren lever i og for det, ikke med analytisk distance til det: "Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière"<sup>144</sup>. Øjeblikket er intimt knyttet til sanseapparatet, ikke til bevidstheden.

I konfrontationen mellem regnens nutid i lyskeglen og fortællerenes rene eksistens opstår altså et vakuum, som fortælleren intet gør for at fylde ud. Virkeligheden interesserer ham kun i det omfang, den formidler ham med sig selv ved at vise ham det, som tiltrækker hans opmærksomhed, men han afstår fra at analysere sine indtryk, da det reducerer den umiddelbare oplevelse af dem. Han gør sig tværtimod umage med at forblive i nuets bestandige fornyelse ved at holde erindringens fortid og viljens fremtid på afstand. Derved undgår han at opfatte sig selv som et ansvarligt individ, der er engageret i en verden, der langsomt udfolder sig inden for et spekter af konsekvenser og muligheder.

Jeg-fortællerenes trang til at koble stilstand og bevægelse sammen fysisk og psykisk i henholdsvis rum eller tid skaber en illusion om evigt liv, som tillader ham at drive af sted uden en bestemt kurs eller en endelig destination. Dette spil er imidlertid også afspejlet i romanens opbygning, der udelukkende består af fragmenter i varierende længde og ditto mellemrum. Et større fragment som fortællerenes beretning om sin første køretur med Pascale for at hente en fyldt gasflaske (p. 26-32) dvæler ved et begivenhedsforløb i et jævnt og behageligt fortælletempo, medens et lille fragment som romanens første (p. 7) tilbyder et overblik over en tidsperiodes begivenheder, som slet ikke er en del af situationsberetningen og derfor ignorerer både dens tidsforløb og fortælletempo. Mellemrummene har ligeledes stor indflydelse på historiens hastighed, idet deres størrelse er ligefrem proportional med længden på det kronologiske eller geografiske spring fra det ene fragment til det andet. Således fungerer

---

<sup>143</sup> Ibid. p. 93

<sup>144</sup> Ibid. p. 94

et stort mellemrum, som dét der indleder det første fragment om Pascales og fortællerens weekend i London (p. 70), som et pludseligt tryk på speederen, der uventet kaster læseren over Kanalen og adskillige dage eller uger frem i beretningen, medens de små mellemrum på romanens første sider udelukkende fremskynder handlingens udvikling med enkelte timer eller døgn. På den måde er forfatteren herre over fortællingens fremadskriden, hvis afslutning han synes at udsætte i det uendelige.

Ovenstående forklaring gælder også romanens varierende sprogregistre, som spænder fra passager med en stivnet og forældet *passé simple* til brudstykker med mere uformel sprogbrug i parenteser, som oftest udgør fortællerens personlige kommentar til en situation. Især mænd gøres til genstand for eder og spydigheder, hvis de udfordrer hans egne maskulinitet med deres udfarende kraft. For eksempel rettes følgende destruktive ønsketænkning mod en windsurfer, som er Pascales fader behjælpelig med anvisninger til den nærmeste metrostation: "...il se dressa à la verticale sur la planche avant d'attirer lentement sa lourde voile à lui (et de se casser la gueule dans l'eau tandis que nous nous éloignons, en plus il était nul)"<sup>145</sup>. Disse meget personlige indskud fra fortælleren bremser i sig selv den jævnt fremadskridende beretning; men brugen af slang virker som et komisk afbræk i en massiv blok af litterært sprog, som fjerner læseren yderligere fra begivenhedsforløbet og dermed trækker tidspunktet for historiens endegyldige ophør ud. Med de divergerende stilniveauer opnår forfatteren tilsyneladende også kontrol over sit værks liv og død.

Toussaints helt har frem til dette tidspunkt kun gjort sig bemærket ved at udskyde konfrontationen med sin stivnede individualitet i et pasfoto på ubestemt tid, indtil tilfældet præsenterede ham for en oplagt mulighed for at få seancen overstået. Ligeledes har han undgået at blive fastholdt i tid og rum af et andet menneskes blik, som vil registrere resultatet af hans viljes imperfektum, ikke omfanget af dens futurum. Den passive objektivisering foran kameranlinsen eller den Anden er blevet sidestillet med dødens lammende favntag, som skal afpareres; men ironisk nok tiltrækker livet heller ikke jefortælleren. Hvis vilje er lig skæbne, tegner hans uanselig; for opgivende accept af livets tilskikkelser i stedet for aktiv udøvelse af bevidste valg kendetegner hans *modus vivendi*: "...dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant"<sup>146</sup>. Summen af hans bestræbelser er beskeden, og ved at tilsidesætte sin frihed fornægter fortælleren ansvaret for sig selv og de medmennesker, hvis ligeværdige eksistens han dårligt anerkender med et blik. Dette behov for at flygte fra Thanatos ændrer sig til ønsket om at favne Eros, da fortælleren stjæler et fotografiapparat på skibet fra Newhaven til Dieppe.

Det er nat, og derfor lykkes det fortælleren i al ubemærkethed at samle et efterladt fotografiapparat op, som han beholder, da han hverken kan finde dets ejermand eller et tilforladeligt medlem af personalet at returnere det til. Ikke overraskende bliver han altså tyv ved et tilfælde; men

---

<sup>145</sup> Ibid. p. 68

<sup>146</sup> Ibid. p. 50

situationens alvor går først op for ham i det øjeblik, han tror sig opdaget, idet han hører skridt bag sig. De indikerer tilstedeværelsen af et andet menneske, under hvis mulige blik han har degraderet sig selv til en simpel kriminel. Blot risikoen for at være blevet grebet på fersk gerning sætter den Anden i eksistens og afslører for ham selv konsekvensen af hans handling. Da gribes han af panik, hvorved hans sendrægtige opførsel afløses af hektisk aktivitet: "...soudain pris de panique en entendant du bruit derrière moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau"<sup>147</sup>. Han skyder vildt omkring sig ligesom en mafiagangster i et gustent og dunkelt pakhus i en amerikansk B-film; men pointen er, at han for én gangs skyld spiller hovedrollen i sit eget liv i stedet for en beskeden birolle. Handling synliggør.

Lysten til at tage initiativ og få ting til at ske spirer langsomt i jeg-fortælleren efter den berusende adrenalinindsprøjtning på skibet, hvor han havde fingeren på udløseren. Filmrullen beholdt han; men det kompromitterende fotografiapparat skilte han sig af med kort efter flugten fra sin indbildte forfølger, og i mangel af bedre søger han senere at gentage sin livsbekræftende chokoplevelse ved at tegne billedindstillinger på ét af køreskolens vinduer: "...j'allai regarder dehors par la vitre, commençai à dessiner pensivement des rectangles avec mon doigt sur le carreau, des rectangles superposés comme autant de cadrages différents de photos imaginaires, avec tantôt un angle très large qui découpait dans l'espace la perspective des immeubles vis-à-vis, tantôt un cadrage très serré qui isolait une seule voiture, une seule personne"<sup>148</sup>. På skibet overlevede fortælleren en uventet og intens tilstedeværelse i virkelighedens verden, som almindeligvis ikke er genstand for hans fascination; men afgrunden mellem realitet og fantasi blev mindsket herved; for aversionen mod det fotografiske medium er aftaget.

Under en flyrejse beundrer fortælleren himlens æteriske blå nærhed, og trangen til at tage et billede melder sig atter. Hvis han havde haft et fotografiapparat, ville han have indfanget en lille bid af de blå masser, hvis lysende gennemsigtighed han sammenligner med det ideelle selvportræt, der skal afspejle hans ligeledes uhåndgribelige metafysiske væren:

...j'aurais pu prendre quelque photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents, de cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> Ibid. p. 103

<sup>148</sup> Ibid. p. 110

<sup>149</sup> Ibid. p. 112

Denne bløde overgang fra betragtninger over et natursceneri til idéen om et portræt findes forenet i Rothkos klassiske malerier, som med deres implementerede strukturer fra både portræt- og landskabsmaleri gengiver det universelle drama om individets kamp for at finde sin plads i verden på et personligt såvel som et kollektivt plan: "In imaging the intersection of figure and landscape, Rothko effectually found an icon for the interrelation of presence and absence, of microcosm and macrocosm, of subjectivity and objectivity"<sup>150</sup>. Disse visuelle abstraktioner er ligesom fortællerens imaginære blå fotos rektangulære, og ofte sammenlignes de netop med solbeskinnede udsnit af højere luftlag i form af "landscapes, natural or preternatural, replete with light, clouds, and atmosphere"<sup>151</sup>. Fortællerens ønske om et substansløst fotografisk selvportræt modsvarer Rothkos ligeledes ambitiøse intentioner om at gengive alle facetter af menneskets eksistens uden brug af en levende model: "...the artist's real model is an ideal which embraces all of human drama rather than the appearance of a particular individual...in that sense it can be said that all of art is a portrait of an idea"<sup>152</sup>. Rothkos kunst er forankret i Platons idélære, idet han i sit virke stiler efter at udtrykke det evigt sande og skønne, som kendetegner idéernes verden, hvorimod den sansede verdens forgængelige fænomener så som en specifik muse forkastes. Således virkeliggør Rothko med sine retliniede og afbalancerede asymmetriske figurer fortællerens stræben efter et selvportræt uden kroppens genkendelige former, som røber menneskets sande og fuldkomne væsen. Denne storslåede vision af jordens tobenede skabninger afspejler Platons tro på en udødelig sjæl, som har sin bolig i idéernes verden, og længslen tilbage hertil, som både fortælleren og Rothko tilkendegiver i deres kreative udfoldelser, benævnte Platon "eros". I den græske mytologi repræsenterer guden Eros ydermere "den urkraft, der sætter verdens skabelse i gang"<sup>153</sup>, og med sit ønske om at fotografere menneskets sande væren, som hidrører fra et mægtigt og oprindeligt princip som "eros" eller Eros, griber fortælleren ud efter livet selv i dets reneste form.

Han antager, at dette selvportræt faktisk blev til på skibet efter tyveriet af fotografiapparatet, da han forsøgte at ryste sin imaginære forfølger af, medens han knipsede løs. Det sandsynlige udfald heraf er et billede af fortællerens fødder i rasende flugt op eller ned ad trappetrin, og han vil kunne acceptere dette skødesløse selvportræt, fordi mediets stilstand vil fastholde motivets bevægelse i det: "...on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bourgerait plus, ni ma présence ni mon absence"<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. 1989, p. 146

<sup>151</sup> Ibid. p. 32

<sup>152</sup> Ibid. p. 116

<sup>153</sup> Hjortso, *Græske guder og helte*. 1997, p. 86

<sup>154</sup> Toussaint, *L'Appareil-photo*. 1988, p. 113

Således vil det vilkårlige selvportræt udgøre en håndgribelig manifestation af fortællerens forestilling om liv, som virkeligheden tilbyder det i overgangen fra ét øjeblik til det næste.

Da jeg-fortælleren får filmen fremkaldt, må han indse, at ingen af hans potentielle selvportrætter fra skibet er vellykkede. Derimod konfronteres han med det stjålne fotografiapparats formodede ejere, idet han gennemser et dusin billeder, som alle giver ham indblik i det samme unge pars ferieoplevelser. Ved at frarøve dem kameraet og beholde billederne, har han gjort et indhug i deres virkelighed og slettet sporene efter deres eksistens, hvilket ifølge en supplerende kommentar af Baudrillard til ét af den franske kunstner Sophie Calles værker er en sublimeret form for drab. ”If you leave no traces, or if someone takes it upon himself to wipe them out, you are as good as dead”<sup>155</sup>. Retfærdigvis opnår fortælleren ikke et bevis på sin egen eksistens derved; for selv de undereksonerede negativer vidner kun om hans fravær: ”...la pellicule était uniformément sous-exposée, avec ça et là quelques ombres informes comme d’imperceptibles traces de mon absence”<sup>156</sup>. På billedet er han lige så identitetsløs, som den succesfulde tyv nødvendigvis må være; men hans udbytte er ikke så værdifuldt som først antaget. I stedet for at have indfanget og bibeholdt øjeblikkets flygtighed, attesterer billedet blot et uophørligt fravær af her og nu eller rettere aftrykket af det, som har været, hvilket Barthes i *La Chambre claire* netop karakteriserede som fotografiets ”noem”. På Vinterhavefotografiet eksisterer referenten; men det begærede væsen er ikke mere. På den måde aktualiserer Vinterhavefotografiet Barthes’ tab ved på den ene side at gøre moderen nærværende og på den anden side at insistere på tidsforskydningen mellem her og nu og dengang. Fotografiets særmærke eller ”noem” er derfor ”det har været”: ”...dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe: de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n’existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l’essence même, le noème de la Photographie”<sup>157</sup>.

I *L’Image précaire* fremhæver Jean-Marie Schaeffer ligeledes fotografiets særegne evne til at indskrive situationens varighed og ikke sammenhængens tilstødende kontinuitet i sin overflade, hvilket får ethvert motiv til for altid at stå stille, uanset hvor animeret det måtte være: ”...la photographie ne semble pouvoir accepter le flux temporel que comme permanence (nature morte) ou comme saisissement momentané, mouvement gelé”<sup>158</sup>. Stilstanden i fotografiet angiver altså en tilstedeværelse af liv i fotografens fortid, som blot er et fravær heraf i beskuerens nutid. Tidsrummet mellem disse to begivenheder tilfører fotografiet den førnutid, som også konstituerer Barthes’ ”noem”.

På vej hjem fra et besøg hos nogle venner, som muligvis er afsenderne af den bryllupsinvitation, som fortælleren nævner i romanens første fragment, strander han i en landsby et par timers kørsel fra

<sup>155</sup> Calle, *Suite vénitienne*. 1988, p. 78

<sup>156</sup> Toussaint, *L’Appareil-photo*. 1988, p. 116

<sup>157</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome III 1974-1980*. 1995, p. 1163

<sup>158</sup> Schaeffer, *L’Image précaire*. 1987, p. 189



Paris. Planen var en rask gåtur fra værternes hjem til det lille samfunds togstation og derefter med den sidste afgang hjem; men han ankommer ved midnatstid til en øde ventesal og en tom skranke prydet med en udfoldet avis. Medens han venter på avisens ejermand, gennemgår han atter billederne af det fremmede par for at fordrive tiden; men den harmløse beskæftigelse ryster pludselig fortælleren overraskende voldsomt. Snapshottene af manden og kvinden bekræfter en virkelighed, som netop ikke har været for ham, og idet han bliver bevidst om, at andre menneskers liv udfolder sig uafhængigt af ham i et fysisk rum, som ligeledes har sin egen væren, får han selv eksistens. Han begriber omsider, at mennesket er født ind i en verden, som det ikke selv har valgt, og hvis vilkår så som døden er givne og ens for alle, selvom de opleves individuelt. Verden i sig selv er objektiv, men den kan kun erfares subjektivt af det ansvarlige menneske, der bestemmer sig frit i forhold til den via sin bevidsthed. På den måde kan og skal mennesket skabe en mening med livet, som ikke er givet på forhånd, og fortælleren står ansigt til ansigt med denne udfordring, da han betragter amatørfotografierne og overrumples af deres ”*apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène*”<sup>159</sup>, ligesom Roquentin i Sartres *La Nausée* forbløffes over den absurde virkeligheds ”*obscène nudité*”<sup>160</sup>. Frihed forpligter.

Det bliver ofr alvor klart for jeg-fortælleren, at livet ikke styres af en overordnet logik, da han på ét af parrets billeder spotter Pascale i baggrunden: ”*Mais ce qui me troubla encore plus...c’est de regarder de plus près une de ces photos...derrière la femme qui se tenait au premier plan, on devinait les contours du présentoir des douanes, où apparaissait très nettement la silhouette endormie de Pascale*”<sup>161</sup>. Hendes tilstedeværelse på fotoet er tilfældig, ligesom fortællerens opdagelse af hende er det. Livet har således spillet ham et puds ved at lade fotografiapparatets ejere stjæle et brudstykke af hans liv, førend han brød ind i deres, og denne poetiske retfærdighed vidner om menneskets afmagt i en verden, hvor begivenheder kan få relevans længe efter deres tilbliven. Øjeblikkets tilfældigheder kan i høj grad udgøre et menneskes skæbne retrospektivt set.

Da avislæseren vender tilbage, er det kun for at låse ventesalen af og holde fyraften, for det sidste tog til Paris er allerede kørt. Fortælleren vil ikke forstyrre sine venner så sent, så han beslutter sig til at gå langs med hovedvejen til Orléans for at tage et tidligt morgentog hjem derfra. I nattens tætteste mørke bringer hans vandring ham til et vejkryds, som med sine fire forgreninger symbolsk afstikker verdenshjørnerne, og hvis centrum udgøres af en telefonboks. Fortælleren skal selv vælge den rigtige retning, eller han kan ringe efter hjælp én gang, da han har en enkelt mønt i lommen. Han bruger sin livline og ringer til Pascale, som søvndrukkent modtager kabinens telefonnummer og lover at ringe tilbage; men det sker ikke. Tvunget til selv at foretage et valg tøver fortælleren. Ingen kan fortælle ham,

<sup>159</sup> Toussaint, *L'Appareil-photo*. 1988, p. 120

<sup>160</sup> Sartre, *La Nausée*. 1938, p. 163

<sup>161</sup> Toussaint, *L'Appareil-photo*. 1988, p. 120

hvad han bør gøre, og han er nøjagtig så alene med sin angst, som alle mennesker ifølge Sartre er, når de forstår omfanget af deres totale ansvar for deres eksistens.

Da livet således forekommer fortælleren mest uoverskueligt, trækker han sig atter ind i sin defensive meditative tilstand, der beskytter ham mod virkelighedens ydre pres; men da daggryets første svage lys bryder frem, smelter den indre harmoni sammen med landskabet uden for telefonboksen, idet mentale processer karakteriseret som ”formes tremblantes aux contours insaisissables”<sup>162</sup> modsvares af morgensens ”clarté transparente et tremblante”<sup>163</sup>. Livet rummer ikke kun smerte, men også den form for skønhed, som Rothkos malerier eksempelvis afspejler, og fortælleren ønsker at bevare øjeblikket, ligesom man kan præservere en levende sommerfugl ved at fæstne den til et underlag med en nål.”...je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l’instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l’extrémité d’une aiguille dans le corps d’un papillon vivant”<sup>164</sup>. Imidlertid dør sommerfuglen ved denne behandling, ligesom det stivnede nu i fotografiet blot stadfæster det, som har været, hvilket fortælleren alternative selvportrætter med al tydelighed viste.

I *La Chambre claire* understreger Barthes ligeledes, at nuet ikke kan fastholdes. I Vinterhavefotografiet genopstår Barthes’ moder; men samtidig understreges hendes død paradoksalt nok. I sin yderste konsekvens berører fotografiets ”noem” imidlertid også betragterens liv og forgængelighed. Barthes indser, at man ikke kan erkende referentens ”det har været” uden at blive bevidst om sit eget liv i nuet og tage stilling til det:”Je suis le repère de toute photographie, et c’est en cela qu’elle m’induit à m’étonner, en m’adressant la question fondamentale: pourquoi est-ce que je vis *ici et maintenant*? Certes, plus qu’un autre art, la Photographie pose une présence immédiate au monde”<sup>165</sup>. Ethvert fotografi opfordrer på sartresk vis mennesket til at træde i karakter og tage ansvaret for sit eget liv, og tilskyndelsen hertil er så meget mere presserende, eftersom fotografiet også udgør et *memento mori*:”Devant la photo de ma mère enfant, je me dis: elle va mourir: je frémis...*d’une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe”<sup>166</sup>. Idet billedet tages, fastholdes et øjeblik, men tidens gang kan ikke bringes til ophør. Mediet som budskab er i fotografiets tilfælde at berette om referentens fremtidige død, hvorved betragteren konfronteres med visheden om sin egen døds komme. Det dystre budskab understreges yderligere af fotografiets egen forgængelighed:”Je ne puis transformer la Photo qu’en déchet...Attaquée par la lumière, l’humidité,

---

<sup>162</sup> Ibid. p. 125

<sup>163</sup> Ibid. p. 126

<sup>164</sup> Ibid. p. 127

<sup>165</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome III 1974-1980*. 1995, p. 1167

<sup>166</sup> Ibid. p. 1175

elle pâlit, s'exténue, disparaît; il n'y a plus qu'à la jeter"<sup>167</sup>. Livet og døden, nærværet og fraværet forenes i fotografiet; men livet er ikke evigt, ej heller er mindet om det varigt.

Intet varer ved, og fortælleren må indse, at liv og død er en pakkelse, som ligesom scenen på et teater udelukkende udgør rammen om de optrædendes forestilling, medens skuespillerne selv må forestå stykkets opførelse. I romanens sidste fragment trækker fortælleren forsigtigt i sit kostume og træder ind på scenen for at spille sin rolle ved at ville livet på trods af dets absurditet. I sidste instans er han et menneske, og han er i live: "Vivant"<sup>168</sup>. Tæppet kan gå op for første akt i fortællerens nye liv som et bevidst og ansvarligt individ.

Denne roman uden nogen egentlig handling fokuserer nådesløst på hovedpersonens udvaskede modaliteter, som læseren bliver bekendt med, fordi han eller hun konstant tvinges til at være vidne til hovedpersonens indre distancerende kommentar til sin egen situation. Læseren bliver altså tilskuer til et psykisk forløb i en synsvinkelbærende persons bevidsthed, og her står bestemt ikke godt til i begyndelsen af romanen. At blive fotograferet opfattes som en trussel mod fortællerens identitet og hele eksistens, fordi han sætter lighedstegn mellem stilstanden i fotografiet og tingsliggørelse. Fotografiet er ligesom hos Barthes i *La Chambre claire* et *memento mori*, og fortælleren flygter fra døden ved at flygte fra kameranlinen. Hans dødsfrygt mindskes dog, da det stjalne fotografiapparat i romanens sidste tredjedel forleder ham til at tro, at han har taget det perfekte selvportræt, som vil fastholde ham i bevægelse og legemliggøre hans opfattelse af evigt liv. En hidtil passiv-aggressiv adfærd i form af diverse undvigemanøvrer for at undgå kameraets afslørende sandhed om menneskets forgængelighed afløses da af fortællerens barnlige begejstring for mediet, som giver sig udslag i hans imaginære snapshots. I stedet for at koncentrere sin energi om flugten fra døden bruger han den på mødet med livet, og på sin vis er fotografiet altså i begge tilfælde midlet til virkeliggørelse af den valgte prioritering. Koblingen mellem fortællerens negative og positive opfattelse af fotografiet mod historiens slutning fungerer som en pendant til C.S. Browns "gradual shift of emphasis", hvor et begrebsmæssigt modsætningspar tjener til at fremhæve en teksts problemstilling, hvilket kendetegner det tematiske ledemotiv. I dette tilfælde bærer fotografiet det samspil mellem dødsangst og livslyst, som gerne skulle give fortælleren mulighed for en øget forståelse af både det fotografiske medium og den menneskelige eksistens' grundlæggende karakteristika.

Fortællerne må eksempelvis indse, at fotografiet ikke er en genvej til evigt liv. Det løsrevne øjeblik på celluloid fastholder blot en allerede realiseret nutid, og dermed konfronteres fortælleren igen med døden som et uomgængeligt grundvilkår. Han erkender da sin egen eksistens' flygtighed, hvilket hjælper ham til at få mod på at udnytte de resterende ubrugte øjeblikke i sit liv til fulde, selvom han er

---

<sup>167</sup> Ibid. p. 1174

<sup>168</sup> Toussaint, *L'Appareil-photo*. 1988, p. 127

ude af træning hermed. Virkelighedens her og nu sejrer således over fotografiets illusoriske her og nu, og læseren efterlades med tilskyndelsen til at ransage sin egen tilværelse for livsløgne, der forhindrer mennesket bagved i at træde i karakter. Fotografiet guider altså læseren gennem fortællerens udvikling fra selvbedragerisk forblindelse af døden til ensidig fascination af livet og siden til hans forsigtige optimisme i forbindelse med skabelsen af en meningsfuld fremtid valg for valg, og kombinationen af disse elementer tegner den overordnede eksistentielle dannelseshistorie, som ikke bare er fortællerens, men sandsynligvis også læserens. Det er derfor denne helhed, som sætter sig spor i publikums hukommelse, og Forster beskrev præcis det litterære tematiske ledemotiv som den ”difficult rhythm”, der opstår, når et værks budskab frigør sig fra sin form. Derfor fungerer krydsreferencerne mellem de værdiladede fotografier i *L'Appareil-photo* som et tematisk ledemotiv.

#### **4 Det herodotiske ledemotiv i Hervé Guiberts *L'Image f an tô me***

##### *4.1 Præsentation af Guiberts forfatterskab*

Hervé Guibert var i sin korte levetid en produktiv provokatør og en sandhedssøgende ildsjæl, som døde på samme måde, som han levede: kompromisløst og tro mod sig selv. Efter en længere periode med AIDS i udbrud tog han dagen før sin 36 års fødselsdag en overdosis hjertemedicin, som fjorten dage senere, den 27. december 1991, omsider gjorde en ende på hans lidelser. Romanerne *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) og *Le Protocole compassionnel* (1991) udgør sammen med den posthume udgivelse *L'Homme au chapeau rouge* (1992) en selvbiografisk trilogi, hvis første og andet bind netop skildrer sygdomsforløbet hudløst ærligt uden at lægge skjul på forfatterens homoseksualitet og frigjorte livsstil, og det er primært på baggrund af disse selvudleverende tekster, Guibert i dag er kendt af en bred læserskare i Frankrig og tilmed har nydt opmærksomhed så langt væk fra hjemlandet som i USA.

Guiberts forfatterskab er dog ikke kun centreret om AIDS og det seropositive individs overvældende møde med den institutionaliserede omsorg og det dertil knyttede medicinalprog. Genremæssigt spænder han fra dagbogsbekendelser og essaysamlinger til romaner og noveller, som alle blander fakta og fiktion, og emnerne kredser ligeledes om alt lige fra vigtigheden af nære venskaber, det være sig i eller uden for familien, til konsekvenserne af kunstens forankring i sin skabers begærlige, men forgængelige krop. Således væver Guibert ofte seksualitet og død sammen i sine værker ved helt konkret at tage udgangspunkt i sig selv, hvilket får en anmelder til at sammenligne ham med *Essais'* humanistiske afsender: ”Comme Montaigne, il était lui-même la matière de son livre...une certaine homogénéité se dégage de tous ses livres qui sont l'histoire de son corps dans tous ses émois: aux prises avec l'amour, aux prises avec la douleur (est-ce la même chose?) et vers la fin de sa vie, aux prises avec

la mort<sup>169</sup>. Forfatteren Guibert må forholde sig til mennesket Guibert for at kunne skrive, og dette skizofrene samspil mellem to stemmer forenet i den samme person ser en anden journalist tydelige spor efter i forfatterskabet foruden de førnævnte tematikker: "...l'œuvre de Guibert...ne traite – et ce, depuis le début – que de la sexualité, de la mort, du corps, du regard, et du rapport de l'autobiographie à la fiction"<sup>170</sup>. Uanset hvilken genre Guibert boltrer sig i, kan størstedelen af hans tekster karakteriseres som narcissistiske, fordi de udgør det medium, som tillader ham at udtrykke sin mening og udforske sin individualitet, og derfor ender de som oftest med at formidle Guibert til læseren. Det gælder i høj grad også Guiberts udgivelser af egne fotografier i *Le seul visage* (1984), som viser portrætter af nogle af hans tætteste relationer, hvis blikke han må spejle sig i for at vide, hvordan han ser ud fysisk og psykisk, og vennen Hans Georg Bergers fotografier i *Dialogue d'Images* (1992) og *Lettres d'Égypte* (1995) rummer udelukkende billedserier med Guibert som gennemgående model.

Guiberts essaysamling *L'Image fantôme* fra 1981 forener de ovenstående tre titlers funktion, idet dette imaginære fotoalbum både inkluderer familiebilleder og selvportrætter, som skal føre til det perfekte og altudsigende billede af forfatteren selv, idet han egenrådigt har sammensat albummet. På den måde undgår Guibert vidners generende bidrag, som kunne overskride hans blufærdighedsgrænse, hvilket antyder en sårbarhed, som virker atypisk for en så ligefrem og ukonventionel kunstner som ham selv. Læseren bliver altså præsenteret for en selvscenesat Guibert, som ved sin udtalte mangel på diskretion retter vellystne og morbide anslag mod autoriteter og det etablerede borgerskab samtidig med, at han i det sidste essay overbyder Roland Barthes i opfindsomhed og finesse, hvad angår en rammende beskrivelse af fotografiets essens. Et element af risiko og fare synes dermed at opildne denne specielle forfatter, som da også forklarer sin oprigtighed som en forbryderisk kærlighedserklæring til livet i alle dets facetter: "Le fait que j'étaie ma vie ne justifie pas forcément que j'accapare la vie des autres. Je le fais. Voilà tout. C'est une sorte de crime. Toujours amoureux"<sup>171</sup>. Spørgsmålet er, om læseren er lige så vidtfavnende?

#### 4.2 Fotografiet som vidnesbyrd om manden og forfatteren Guiberts livssyn

Dette kapitel har til formål at undersøge den potentielle tilstedeværelse af et herodotisk ledemotiv i Hervé Guiberts essaysamling *L'Image fantôme* i henhold til definitionen på denne type ledemotiv i dette speciales kapitel ét, p. 9-10. Det er disse siders indkredsning af det herodotiske ledemotivs udtryk, som

<sup>169</sup> Boulé, Jean Pierre. Une note sur la vie et l'œuvre d'Hervé Guibert. *Mots Pluriels* Vol. 1, No. 3 1997. <<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP397jpb.html>>

<sup>170</sup> Brault, Hervé Guibert, ou le corps du délit. *Stanford French and Italian Studies. Regards sur la France des années 1980: le roman*/redigeret af Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage et Pierre Verdaguer. 1994, Vol. 80, p. 67

<sup>171</sup> Éribon og Guibert, Hervé Guibert et son double. *Le Nouvel Observateur*, 1991, Vol. 18-24 juillet, p. 75

er baggrunden for dette kapitels undersøgelse af Guiberts imaginære fotos som et sådant. Hypotesen er, at Guiberts livssyn vil være afspejlet i en række gennemgående emner i et udsnit af hans forfatterskab, og at disse vil være knyttet til det fotografiske medium. Hvis emnerne er at genfinde i tilknytning til de ”fiktive” fotografier i *L'Image fantôme*, antages det som tilfredsstillende bevis for det herodotiske ledemotivs manifestation i dette værk.

Eftersom indkredsningen af Guiberts livsopfattelse er en forudsætning for opsporingen af det herodotiske ledemotiv i *L'Image fantôme*, er alt skønlitterært materiale frasorteret, så undersøgelsen udelukkende bygger på læsning af interviews med Guibert samt hans selvbiografiske materiale i ord, *Mes parents* (1986), og i billeder, *Le seul visage*, da disse kilder må formodes at udgøre et solidt udgangspunkt for en spirende fortrolighed med mennesket bag forfatteren. Imidlertid er Guibert ikke altid en pålidelig fortæller, idet han eksempelvis ynder at inkorporere adskillige jeg-fortællere i den samme tekst, som alle gør krav på at formidle sandheden. Hvem skal man da tro? For at være sikker på at være modtager af Guiberts egen uforbeholdne mening har jeg derfor yderligere medtaget et par udpræget skarpt ræsonnerende prosatekster i form af udgivelsen af Guiberts samlede artikler om fotografiet for *Le Monde* i perioden 1977-1985, *La photo, inéluctablement* (1999), og *Dialogue d'Images*. Fælles for de ovennævnte værker er, at de alle omhandler Guiberts betragtninger over det fotografiske mediums særtræk. Valget af en selvbiografisk billedcollage samt denne målrettede reflekteringen over fotografiet i de kritisk evaluerende publikationer antyder i særdeleshed, at fotografiet er en integreret del af Guiberts liv såvel som levned, og derfor er det en oplagt bærer af Guiberts værdier.

Undersøgelsens første trin består i at kortlægge og analysere de temaer, som er forbundet med fotografiet i det udvalgte materiale. Undersøgelsens andet trin er herudfra at deducere Guiberts holdning til tilværelsen. Hvert tema vil blive forfulgt på tværs af kilderne og analyseret færdigt, førend det samme tema i *L'Image fantôme* herefter vil blive indkredset og gjort til genstand for en tilsvarende granskning. Er resultatet af den parallelle nærlæsning allerede på dette stadium to homogene fortolkninger af Guiberts livsanskuelse, anskueliggør det eksistensen af et herodotisk ledemotiv i *L'Image fantôme*; men den endelige sammenfatning af disse delkonklusioner afgør sagen. Før alle disse opgaver skal løses, er det dog nødvendigt at tage til genmæle mod Barthes' og idéhistorikeren Michel Foucaults udfald mod den del af litteraturkritikken, som ynder at genfinde forfatteren til et værk i teksten, da det netop er denne undersøgelses overordnede ærinde. Som det herodotiske ledemotiv er defineret, er det næppe muligt ikke at søge efter mennesket bag teksten, da dette ledemotivs forekomst er betinget af den eventuelle eksistens af dette givne menneskes lokaliserbare livsfilosofi i selve teksten. Udtrykt på en lidt forenklet måde sætter det herodotiske ledemotiv lighedstegn mellem eksempelvis mennesket Guibert og forfatteren Guibert; men for Barthes og Foucault indgår ingen af disse personer

i forholdet mellem tekst og læser. Det er ikke min opgave hverken at billige eller fordømme deres holdning i dette speciale; men den kontrasterer med dette kapitels læsning af Guibert, og derfor bringer jeg emnet på bane.

I 1968 offentliggjorde Barthes essayet *La Mort de l'auteur*, i hvilket han angriber impulsen til at reducere det litterære værk til forfatterens stemme, som opstod med renæssancens dyrkelse af individet. Forfatteren er ikke garant for en ultimativ mening; for ethvert spor af værkets oprindelse inklusive forfatteren selv forsvinder i skriften, som kun tilbyder de meddelelser, læseren kan lokalisere i sproget. Forfatteren er blot sprogets medium: "...c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, 'performe', et non 'moi'"<sup>172</sup>. Forfatteren er død, og skriften lever, forudsat læseren er i stand til at samle dens mangfoldige meddelelser til en helhed. Dermed bliver læseren medproducent.

Idéhistorikeren Michel Foucault fremkommer med lignende synspunkter i essayet *Qu'est-ce qu'un auteur?*, som ligeledes er fra 1960'erne, idet han også bekender sig til modernismens forestilling om, at et litterært værk er en selvstændig konstruktion, som ikke skal analyseres i lyset af dets ophavsmands historiske, biografiske eller psykologiske forhold. I skriften kan forfatteren således opgive selvet."Dans l'écriture, il n'y a pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage, il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître"<sup>173</sup>. En teksts mulige udlægning overlades derfor til læseren, som må finde de interne henvisninger og forbindelser, der giver teksten mening. Kreativiteten ligger atter i konsumeringen.

Barthes' og Foucaults totale afvisning af en forbindelse mellem værk og forfatter synes at anfægte det ganske herodotiske ledemotiv som begreb, men eksempelvis er *Mes parents* immervæk den beretning om en drengs opvækst, som Guibert har valgt at præsentere som sin egen, og derfor har værket stor informativ værdi både form- og indholdsmæssigt. Tekstens struktur og subjektets plads i den vil røbe Guiberts syn på sit liv, medens emner berørt i løbet af fortællingen vil vise, dels hvad det er, der fylder så meget i Guiberts bevidsthed, at han har fundet det værd at skrive om, dels hvordan disse interesseområder er organiseret. Fortællingens konstruktion vil derfor skitseres løst i det følgende, hvorefter værkets afspejling af forfatterens indre sættes i fokus.

Guiberts ønske om på én gang at udtrykke sig så ærligt og så frit som muligt er fremstillingens drivkraft, og spændingen mellem disse to tendenser giver sig udslag i en omformning af den traditionelle selvbiografi, så læseren dårligt kan skelne mellem sandt og falsk. *Mes parents'* polyfone

<sup>172</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome II 1966-1973*. 1994, p. 492

<sup>173</sup> Foucault, *Dits et écrits I 1954-1969*. 1994, p. 793

kompleksitet er et eksempel på den tvetydighed, som opstår i mødet mellem en ligefrem og en legende formidling af kendsgerninger. En tekst fra jeg-fortællerens ungdom er inkorporeret i den sidste del af selvbiografien (p. 109-115), og den bliver efterfulgt af endnu et eksternt tekstfragment (p. 115-119), og begge har de hver sin 3.-persons fortæller. Endelig afsluttes mosaikken med et uddrag fra jeg-fortællerens dagbog (p. 120-169). Overlapper de mange fortællere hinanden? Udgør bare én af dem forfatterens *alter ego*? Hvilken? Vigtigere endnu, hvorfor opererer Guibert i det hele taget med så mange fortællere?

Også selvbiografiens indledning (p. 11-18) svækker med sit genrebetonede dramatiske indhold og sine formelle karakteristika læserens tro på en sandfærdig beretning, idet jeg-fortællerens to tanter, navngivet Suzanne og Louise ligesom den virkelige Guiberts tanter, kommer til orde for at informere den intetanende jeg-fortæller om den usandsynlige baggrund for hans forældres giftermål. Tilsyneladende blev moderen gravid med sognepræsten; men skandalen blev undgået ved at gifte hende bort til en ung mand, fortællerens faderfigur, som moderen skulle have betalt sin taknemmelighedsgæld til i kontanter ved at true sin familie med at afsløre dens uretmæssige erhvervelser af rigdomme i fortiden, hvis ikke den tildelte ham et klækkeligt beløb. Jeg-fortælleren kan ikke få historien til at stemme overens med de oplysninger, han har til rådighed fra sine forældre; men han kan heller ikke give sin egne version af historien, da han ikke var født på det tidspunkt. Derfor fortrænges han fra sin egen fortællings centrum, og læseren trækkes over i tanternes fiktion, nærmere betegnet kriminalromanens nervepirrende oprulning af hemmeligheder og løgne.

Kun *Mes parents'* midterparti opfylder den klassiske selvbiografis krav om en kronologisk stringent opremsning af virkelige begivenheder og jegets del i dem, medens indledningen og slutningen altså underminerer dette kohærente selvs udsagn. Ved denne sammenblanding af mennesket og fakta på den ene side og kunstneren og fiktionen på den anden side opnår Guibert via sproget friheden til at eksperimentere med sig selv som henholdsvis subjekt og objekt i skriften. Ordene er de elementer på byggepladsen, som han i egenskab af værkfører sætter sammen til en holdbar konstruktion af en vedtaget fortid, medens vindues- og døråbningers skrøbelige overgange mellem det velkendte og det uvisse åbner vej for fantasifulde ekskursioner, hvilket de mange fortællere er et eksempel på. Enhver har sin egen begyndelse og afslutning, og midtersektionens velintegrerede subjekt påstår at kende sit rejseforløb, medens de mange stemmer i denne beretnings yderområder er fraspaltede fragmenter af subjektet, som ligesom objekter kan anbringes strategisk med det formål at fremkalde en bestemt virkning, som i dette tilfælde er at skabe tvivl om subjektets magt over sandheden. Forfatteren foretrækker det åbne og dynamiske, ikke det afsluttede og statiske.



Dette arbejde med at skabe et helt selv i en tekst ud fra kendsgerninger og gisninger er netop kendetegnende for den genre, som *Mes parents* tilhører: "Autofiction" suggests a less grandiloquent genre than that of autobiography, and implicitly recognizes that textual self-construction is not a matter of simple documentation, but engages with the realm of the imagination"<sup>174</sup>. *Mes parents* er et produkt af Guiberts oplevelse og forståelse af sin egen barn- og ungdom tilsat fiktionens mulighed for at overskride og omformulere den kortlagte identitet. Med Foucaults ord oversætter det et menneskes erfaringer til kunstens sprog: "J'aime ces formes de travail qui ne s'avancent pas comme une œuvre, mais qui s'ouvrent parce qu'elles sont des expériences: Magritte, Bob Wilson, *Au-dessous du volcan*, *La Mort de Maria Malibran*, et, bien sûr, H.G."<sup>175</sup>.

Ingen erfaring uden krop til at registrere den og ingen tekst uden en forestillingsevne til at omsætte den. Guibert er i besiddelse af begge dele, og han deler disse kvaliteter med fortælleren, hvis begær er det første gennemgående tema, som fotografiet afslører. Det retter sig mod tre objekter: portrætbilleder, moderen og fortælleren selv.

Fortællerens fascination af afbildede personer spænder fra passiv beundring af det koncentrerede destillat af magtfuld maskulinitet, den aggressive erobrer i form af Napoleon Bonaparte, til dristige tilnærmelser til to fotografier af den dekadente og vampyrlignende engelske skuespiller Terence Stamp. Bonapartes flamboyante positur skræmmer simpelthen fortælleren. "...juvénile et portant la torche d'un étendard qui l'enveloppe et le fouette comme une casaque, je n'ose pas encore l'embrasser"<sup>176</sup>. Til gengæld kan han ikke modstå den gådefulde og mystiske fremmede i form af Stamp, som ligeledes lokker med en invitation til en pirrende flirt med døden: "Sa peau est jaune poudreuse, une araignée se dessine dans l'ombre qui décuple ses sourcils"<sup>177</sup>. Bonaparte indgyder ærefrygt, hvorimod Stamp med sit makabre ydre fremstår som den fortabte udstødte, som fortælleren har magt til at frelse med sine kærtegn. "...je place les deux photos magiques sous le verre de mon bureau et je les tache avec mon haleine"<sup>178</sup>.

Mange følelser bliver investeret i billederne af Stamp, som i en periode indgår fast i den 12-årige fortællers natlige fantasier, men de afgiver løftet om en tilfredsstillelse, som de ikke indfrier, for de træder i stedet for den elskede genstand, hvilket er fotografiets altoverskyggende kvalitet ifølge Barthes' analyse af Vinterhavefotografiet i *La Chambre claire*. Derfor lader den bittersøde affære med Stamp fortælleren opleve en frustrerende blanding af nydelse og lidelse. "Ce sont les plus belles nuits d'amour

<sup>174</sup> Davis og Fallaize, *French Fiction in the Midderrand Years*. 2000, p. 106

<sup>175</sup> Foucault, *Dits et écrits IV 1980-1988*. 1994, p. 244

<sup>176</sup> Guibert, *Mes parents*. 1986, p. 57

<sup>177</sup> Ibid. p. 67

<sup>178</sup> Ibid. p. 68

que j'aie jamais passées, et en même temps elles me font mal"<sup>179</sup>. Fotografiet lader sig villigt fylde med et hvilket som helst betydningsindhold; for det kan ikke selv generere svar på beskuerens fortolkninger. Derfor fungerer det som en fetich, der kan afsløre håb og savn i beskuerens liv. Fotografierne af Stamp byder sig ligegyldigt til, og fortælleren læser et bud på en mulig romantisk partner i Stamps figur; men fortælleren er forholdets eneste giver og modtager, og det lukkede kredsløb må nødvendigvis trætte ham.

Da fortælleren er blevet en ung mand, forelsker han sig i et billede af moderen, som han endnu ikke har taget, men han træffer de nødvendige forberedelser til idéens realisering. De indbefatter først og fremmest, at moderen befries fra rollen som præsenteret hustru, idet fortælleren ændrer hendes frisure og påklædning, så hun fremstår yngre, og derefter sender han faderen bort. Dette sidste træk understreger seancens ødipale karakter, som moderens tavse samtykke bekræfter. Moder og søn er to elskende forenet af en overjordisk kærlighed, som i fortælleren erindring bader rummet i lys: "Elle est assise dans la lumière, je tourne autour d'elle et c'est un moment d'amour et de plénitude, qui arrête le temps, comme si nous valsions ensemble dans ce grand salon inondé de clarté"<sup>180</sup>. I *La Chambre claire* fremhæver Barthes netop lysstrålerne fra den fotograferedes krop som en garant for fotografiets direkte formidling af referenten, og denne rene transmission af et øjeblik fra én tid til en anden var årsagen til fotografiets "noem" "det har været". I modsætning til eksempelvis malerkunstens motiv har fotografiets referent virkelig eksisteret, og fotografiet er ikke blot en fortolkning af denne referent, men et fysisk aftryk, hævder Barthes med reference til forfatteren Susan Sontags *La Photographie* fra 1979:

On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie... Je dis: non, ce sont les chimistes. Car le noème 'Ça a été' n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont partis des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici<sup>181</sup>.

Dermed flyttes motivets tilstedeværelse fra den metaforiske sfære til den håndgribelige, og fortælleren ønsker et sådant uomgængeligt bevis på den gensidige kærlighed mellem ham og moderen.

Idyllen afbrydes først, da faderen vender tilbage fra sin symbolske rejse til det hinsidige, men ingen anger kaster de to syndere ud i selvdestruktive bodshandlinger som hængning og øjenudrivning, hvilket myten ellers foreskriver. Alligevel hævner skæbnen det incestuøse mellemspil, for moder og søn snydes for et minde om eftermiddagens samvær, da filmen ved fremkaldelsen viser sig blank.

---

<sup>179</sup> Ibid. p. 67-68

<sup>180</sup> Ibid. p. 106

<sup>181</sup> Barthes, *Œuvres Complètes Tome III 1974-1980*. 1995, p. 1165-1166

Tomrummet efterlader fortælleren med ”la pesanteur impuissante du regret”<sup>182</sup>, som allerede hjemsøgte ham i *L’Image fantôme*, hvor den samme episode beskrives. I stedet for et virkeligt fotografi fungerer den gentagne anråbelse af det manglende fotografi som erindringens muse.

Guibert ynder også selv at posere for et bredt udsnit af sin omgangskreds, indtil han er godt oppe i pubertetsalderen, da sygdom komplicerer kroppens udvikling fra barn til voksen yderligere, så hans sorgfrie narcissisme vendes til selvhad. I et interview udtaler han således: ”...j’ai eu parfois un certain plaisir à me faire photographier, je dirais à partir de 14 ans, par mon père, par des amants, par des photographes d’agence, jusqu’au moment où j’ai été malade, où je n’ai plus supporté de me voir, me voir c’était vraiment difficile...”<sup>183</sup>. Den pludselige oplevelse af fysisk utilstrækkelighed forklares i *Mes parents*, idet sygdommen viser sig at være et medfødt handicap, som pålægger fortælleren at leve med en misdannelse af brystkassen. ”Je suis torse nu, en maillot, perché sur le ballon. Et à ce moment un garçon arrive et me dit que je ne suis pas comme lui: je ne l’avais pas encore remarqué. J’ai un creux dans la poitrine alors que les autres garçons ont la poitrine plate ou un peu renflée. Je ne me souviens plus des mots du garçon mais ils ont coupé ma vie en deux”<sup>184</sup>. Teenagere er generelt yderst sårbare, når det gælder kritiske kommentarer vedrørende deres fysiognomi, så derfor er det ikke overraskende, at fortælleren reagerer voldsomt på sin jævnaldrende kammerats bemærkning, som stempler ham som anderledes og udenfor. Den andens blik fremmedgør ham over for sig selv, hvilket kun kan have alvorlige konsekvenser for hans videre personlige og kunstneriske vækst, idet han primært har udtrykt sig med det eneste, der virkelig tilhører ham, nemlig sin fysisk håndgribelige krop.

Den voksne Guibert har da heller ikke overvundet sit problematiske forhold til kroppen, som har udartet sig til en ekstrem blufærdighed, der forhindrer ham i at vise sig nogen for flertallet af sine skiftende seksualpartnere. ”...je ne sais pas combien de fois j’ai baisé dans ma vie, peut-être, plus d’une centaine de fois, ou plusieurs centaines de fois, je ne saurais pas dire, mais, peut-être je me suis déshabillé au maximum cinq fois. Je suis très très pudique. J’ai peur”<sup>185</sup>. Hans frygt for afvisning er en hæmning, hvis indvirkning på graden af mødernes intimitet sandsynligvis er omvendt proportional med relationernes hyppighed.

I skriften alene viser den voksne kunstner overbærenhed med kroppen og alle dens defekter, som tidens nedbrydning af vævet kun forværrer; men da er tolerancens genstand blot en metaforisk krop, som eksempelvis hverken lugter eller udskiller sekreter:

---

<sup>182</sup> Guibert, *Mes parents*. 1986, p. 106

<sup>183</sup> Donner og Guibert, Pour répondre aux quelques questions qui se posent... *La Règle du jeu*, 1992. Vol. 3, No. 7, p. 144-145

<sup>184</sup> Guibert, *Mes parents*. 1986, p. 51-52

<sup>185</sup> Donner og Guibert, Pour répondre aux quelques questions qui se posent... *La Règle du jeu*, 1992. Vol. 3, No. 7, p. 146

J'ai été frappé par l'introduction des *Essais* de Montaigne qui disait: 'J'ai voulu me peindre nu', ça a fait tilt, je me suis dit que c'était quelque chose que je pourrais mettre en exergue à tout ce que j'ai fait, enfin de beaucoup de choses que j'ai écrites. J'ai eu l'impression, par la force des choses, d'être mon propre personnage, mais d'être aussi un corps mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des rapports, j'ai aussi l'impression que c'est l'histoire d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps difforme, et j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps<sup>186</sup>.

I det virkelige liv oplever Guibert ikke friheden til at være den, han er; men litteraturen giver ham spillerum til når som helst at være den, han ønsker. Den materielle krop udfordrer ham til at se formernes begrænsninger i øjnene; men den fysiske verden med dens normer og ensformige og uophørlige krav om tilpasning forbliver ufuldstændig i forhold til hans visioner, så han dyrker det flygtige og uforudsigelige i sine tekster, som en nødvendig modvægt. Selv sprogets villighed til at klassificere og rubricere opleves som en generende og uvedkommende restriktion: "...je pourrais parler du narcissisme, de la perversité, mais pour moi ce ne sont pas des mots de mon monde, c'est comme le mot homosexualité, pour moi c'est un mot qui n'a jamais eu vraiment un rapport avec moi, bizarrement, alors qu'il en a évidemment un, mais je ne vois pas les choses comme ça, ce n'est pas la façon dont je vis, c'est pas la façon dont je me sens"<sup>187</sup>. Guibert foretrækker mulighedernes rige farvepalet frem for kendsgerningernes sort-hvide skala.

Trangen til at overskride begrænsningerne forbundet med at være menneske afspejler sig også i Guiberts fotografiske arbejde, idet han fortrinsvis fotograferer sine levende motiver løsrevet fra deres vante miljø, hvilket berøver dem deres historie og tillader ham frit at fantasere om deres liv, som var de romanfigurer. I det korte forord til sin selvbiografiske fotoserie i *Le seul visage* erklærer han således: "Le corps aimé m'est accessible partout, et dans la quotidienneté parisienne, mais ce n'est qu'éloigné, contrasté, seul avec moi sur une terre étrangère que j'ai envie de le photographier; libéré de l'habitude, égaré dans des consonances incompréhensibles, il devient le personnage d'un journal de voyage"<sup>188</sup>.

Kroppen, sin egen såvel som andres, er det område, hvorfra Guibert henter både frustration og inspiration. Dualiteten mellem den dødelige krop, hans dyriske side, og den kunstnerisk konstruerede krop, hans guddommelige side, tegner et billede af en kompleks person, som i sit virke udtrykker ønsket om at blive accepteret og elsket for sine fabuleringers skyld. Når han spejler sig i et fotografi eller et litterært værk, praktiserer han blot en art mental narcissisme i håb om at få et svar på, hvor på rejsen mellem de to modpoler han befinder sig. Eksempelvis udtaler han følgende i forordet til Bergers portrætserie af ham selv i *Dialogue d'Images*: "Ce qu'on dénigre comme narcissisme n'est-il pas le

<sup>186</sup> Ibid. p. 145

<sup>187</sup> Ibid. p. 157

<sup>188</sup> Guibert, *Le seul visage*. 1984, p. 5

moins des intérêts qu'on doit se porter, pour accompagner son âme dans ses transformations?"<sup>189</sup>. Altså viser Guibert sig at være et religiøst menneske i den forstand, at han har et vertikalt perspektiv på tilværelsen, som lader ham udforske de korresponderende begreber til himmel og helvede på jorden; men profetierne er helt hans egne.

Begæret præsenteres også som et fremherskende tema i *L'Image fantôme*, fordi jeg-fortælleren allerede i det første fragment bekender, at essayene er blevet til i et forsøg på at skabe det ultimative selvportræt, som vil klæde ham af både fysisk og psykisk, og han tilskriver fotografiet rollen som det sandhedssigende spejl, der betinger projektets realisering: "Il y avait, dans un de mes Bibi Fricotin, une invention fabuleuse qui me faisait rêver, et qui me faisait très peur en même temps: les lunettes à lire la pensée. Depuis, j'ai trouvé dans des réclames plus ou moins salaces l'existence de lunettes qui transpercent les vêtements, qui déshabillent. Et j'ai imaginé que la photographie pouvait conjuguer ces deux pouvoirs, j'ai eu la tentation d'un autoportrait..."<sup>190</sup>. Med denne indledende erklæring om hensigt og metode kan det forekomme pudsigt, at bogen ikke er fyldt med fotografier af jeg-fortælleren; men at den udelukkende rummer hans beskrivelser af både virkelige og imaginære billeder med ham selv som sporadisk motiv eller fotograf. Pointen er, at fotografiet nok indfanger sit objekts essens; men som fetich afdækker det subjektets skjulte og uopfyldte behov, hvad enten subjektet er fotografen eller beskueren. Altså udgør *L'Image fantôme* alligevel et afslørende portræt af den ivrigt kommenterende jeg-fortæller og hans begærs natur.

Litteraturkritikeren Michel Beaujour skelner i sit værk *Miroirs d'encre* mellem den traditionelle selvbiografis formelle struktur og selvportrættets mere uberegnelige retorik, som han har analyseret i en række tekster fra renæssancen og frem til vor tid. Selvbiografiens ligefremme fremlægning af et kronologisk begivenhedsforløb er af sekundær betydning i selvportrættet, hvis narrative sammenhæng er baseret på associative indskud, som danner et net af beslægtede tematikker: "L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement 'thématique'"<sup>191</sup>. *L'Image fantôme* består netop af tilsyneladende vilkårlige tekstblokke, som dog har et bestemt fokus. Eksempelvis efterfølges det første fragment af syv andre, som alle fremhæver begærets tætte forbindelse med fotografiets evne til symbolsk at tage sit motiv i besiddelse, hvorimod afsky og ligegyldighed kun avler uvilje mod at tage eller beholde et billede af det forhadte emne.

---

<sup>189</sup> Berger og Guibert, *Dialogue d'Images*. 1992, p. 8

<sup>190</sup> Guibert, *L'Image fantôme*. 1981, p. 9

<sup>191</sup> Beaujour, *Miroirs d'encre*. 1980, p. 8

At frembringe et selvportræt er ikke kun en bevidst og kontrolleret proces, som munder ud i rendyrket narcissisme. Det skrivende subjekt er også styret af det, som rører sig i underbevidstheden, og resultatet af mødet mellem det sammensatte selv og den åbne tekst er et polyfont islæt, som også findes i *L'Image fantôme*, idet direkte tale mellem jeg-fortælleren og et anonymt "tu" eller "vous" gengives i flere fragmenter. Altså er selvportrættet jeg-fortælleren forsøger på med ord at fremkalde og fastholde det, som er skjult, så han kan kortlægge sin identitet: "La formule opératoire de l'autoportrait est donc: 'Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*'"<sup>192</sup>. Jeg skriver, altså er jeg. Den problematik gjorde sig også gældende i *Mes parents*, hvis jeg-fortæller trak mange tråde til virkelighedens Guibert og dennes baggrund, og de samme forbindelser knyttes i den fem år ældre tekst *L'Image fantôme*, hvis selvportræt derfor udgør en lige så ærlig fremstilling af forfatteren og mennesket Guibert som *Mes parents'* kreative selvbiografi. Hvem var han da i 1981?

Han var den modige redaktør af sit eget vildtvoksende liv, idet han for første gang klippede og beskar dets oplevelser og begivenheder for at sammenfatte dem til en række udsigelige beretninger, som atter kunne forgrene sig i læserens bevidsthed ved mødet med dennes erfaringer. Den succesfulde transport af information forudsætter afsenderens evne til at skabe på et grundlag af reduktion og modtagerens evne til at forstå via begrebmæssig ekspansion. Derfor er en given teksts mening snarere forankret i processer end i produktet, og dermed afgøres budskabets kompleksitet ikke af budskabets længde. Med andre ord er den materielle form mindre interessant end de heraf afledte flygtige tankeforbindelsers frugtbare sammenstød, og sådan forholder det sig også personligt for jeg-fortælleren i *L'Image fantôme*. Ligesom Guiberts *alter ego* i *Mes parents* foretrækker han den mentale himmelflugt frem for virkelighedens fysiske fremtræden, for forestillingsevnen viser film i technicolor, som langt overskygger verdens ofte gråtonede soliditet, der kun kan skuffe eventyrerens jagt på regnbuer.

Således opridser jeg-fortælleren i *L'Image fantôme* adskillige situationer, hvor hans begærlige blik har været rettet mod fotografiske udsnit af fænomenernes verden med frustration og udeblivende tilfredsstillelse til følge. Eksempelvis foranlediges pubertetens første forelskelse i en mand af fotografier af den tidligere omtalte skuespiller Terence Stamp, "l'image du diable"<sup>193</sup>, hvis portrætter han i en senere alder dog ikke forstår at værdsætte: "Toujours trop grandes ou trop petites pour être exposées. Trop regardées aussi, regardées jusqu'à en être invisible, énervantes"<sup>194</sup>.

Fotografiet tilbyder en kortvarig virkelighedsflugt, fordi det med sin todimensionale overfladiskhed intet forklarer; men netop den forfladigede fremstilling af virkeligheden påtvinger beskueren en kunstig synsmåde, så blikket konstant rikochetterer ved mødet med billedindstillingens

---

<sup>192</sup> Ibid. p. 9

<sup>193</sup> Guibert, *L'Image fantôme*. 1981, p. 19

<sup>194</sup> Ibid. p. 20

grænser og mister kontrollen over scenen. Derved brister illusionen, og beskueren sendes tilbage til sit udgangspunkt. Ethvert fotografi lukker sig om sig selv, uanset hvilke forberedelser man måtte træffe for at modvirke dets centripetale dynamik, hævder Durand: "On peut bien tenter d'aligner les photos en séries, les relier par des textes, les entourer de tout un matériau discursif ou fantasmagorique. Mais on ne change rien à leur caractère essentiellement *implosif*, au fait qu'elles sont vouées à s'effondrer sur elles-mêmes"<sup>195</sup>. I kærlighed er intet så grusomt som at nøjes med det næstbedste; men fotografiet er blot en fetich, som aldrig kan udfylde førstepladsen, hvilket jeg-fortælleren træt har erfaret efter at have gennemløbet ovenstående proces adskillige gange i sin intense dyrkelse af idolet Stamp.

Fortælleren konverterer sin ungdoms passive beundring af mediernes helte til aktiv portrættering af sin tidlige barndoms mest magtfulde skikkelse, da han i en alder af atten år låner sin faders fotografiapparat for at tage det billede af sin moder, som vil udtrykke hans kærlighed til hende præcist og loyalt. Faderen, den nærmeste rival, sendes bort, og jeg-fortælleren fotograferer sin moder "au summum de sa beauté"<sup>196</sup>; men teknikken svigter, og billedet eksisterer derfor kun i hans erindring. Det er dermed ikke fortælleren forundt at eje et modstykke til Barthes' Vinterhavefotografi i *La Chambre claire*, som netop forenede Barthes' subjektive forestilling om moderen med filmens neutrale registrering af hendes tilbagekastede lysbølger, hvorved hendes "aura" blev bevaret og fik substans: "L'air...est comme le supplément intraitable de l'identité...Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même: enfin il coïncide"<sup>197</sup>. Vinterhavefotografiet synes mere end blot analogt, fordi det modsvarer Barthes' forestilling om et sandt billede af moderen: Barthes' mentale billede lægger sig hen over det materielle. I vekselvirkningen mellem Vinterhavefotografiet og Barthes' emotionelle tilstand udviskes altså grænserne mellem subjekt og objekt, og herved opstår affekten, som er garant for oplevelsen af ægthed i oplevelsen af billedet.

Guibert skrev faktisk en halvdårlig anmeldelse af *La Chambre claire* i *Le Monde* i 1980, hvori han proklamerede: "...*La Chambre claire* n'apportera sans doute pas grand chose aux photographes"<sup>198</sup>. I 1981 udkom så hans egen *L'Image fantôme*, som altså genoptager tematikken fra Barthes' sidste værk om fotografiet som et muligt materielt levn. Spørgsmålet er, hvordan Guibert vil formå at leve op til sin kritik og overgå Barthes' bidrag til debatten om fotografiets ontologiske status.

Den voksne jeg-fortæller midt i tyverne har allerede fået et problematisk forhold til det hidtil så værdsatte fotografiske medium, fordi det påpeger det forfald, som kroppen uvægerligt vokser ind i med tiden. "J'ai vingt-quatre ans, mais aux yeux des gens que j'aime mon image passée m'est déjà presque

---

<sup>195</sup> Durand, *Le Regard pensif*. 1990, p. 48

<sup>196</sup> Guibert, *L'Image fantôme*. 1981, p. 14

<sup>197</sup> Barthes, *Œuvres Complètes. Tome III 1974-1980*. 1995, p. 1184

<sup>198</sup> Guibert, *La photo, inéluctablement*. 1999, p. 194

douloureuse, intolérable, je suis enclin à la cacher, j'ai peur qu'ils aiment l'image et qu'ils s'y arrêtent"<sup>199</sup>. Fortælleren opfatter den aldrende krop som en modstander, der skal besejres og ikke som en ven, der skal tags vare på og næres. Derfor eliminerer han den symbolsk ved ikke at indlemme den i sin fotosamling, som udelukkende rummer historien om en ung og fotogen Peter Pan-skikkelse, han selv finder tiltrækkende:"J'avais regroupé...la somme de toutes les photos que je possédais de moi, depuis mon enfance, et que je n'avais pas déchirées...La collection, d'ailleurs, s'était stoppé depuis peu, dès le sentiment du vieillissement. Et plus qu'un moyen, une extension de ma propre séduction, je regardais cet enfant et ce jeune homme comme une personne que j'avais envie de séduire"<sup>200</sup>. Fotografiet i det kontrollerede selvportræts tjeneste skaber en falsk erindring om fortiden, som gør det konkrete og nære abstrakt og fjernt, og derfor kan fortælleren forelske sig i sit eget billede.

Denne aktivt opretholdte uvilje mod kroppen giver jeg-fortælleren en illusorisk fornemmelse af herredømme over tidens gang, som er den egentlige fjende og årsag til hans selvhad. Således læser han i billedernes kronologi den uundgåelige slutning på selv den unge og tiltrækkende krops historie, da han arrangerer det selektive udvalg i et album:"...j'attachai les photos avec des coins, dans ce qui me semblait être leur chronologie. Avec cette impression de m'adonner à une occupation malsaine et funèbre, j'étais attentif aux transformations de mon visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort"<sup>201</sup>.

Ethvert fotografi er et *memento mori*, hvilket Barthes allerede konstaterede i *La Chambre claire*, da han fremhævede "det har været" som dets "noem". Fortælleren er dog ikke indstillet på at se sin egen dødelighed i øjnene; for han udraderer hele albummet, som om han derved sikrer sig evigt liv hinsides materiens begrænsninger:"Je n'ai plus chez moi aucune photo de moi, cela m'horripile chez les autres"<sup>202</sup>. Mennesket er underkastet forgængelighedens lov; men fortælleren ønsker at erstatte dette grundvilkår med en guddommelig rettighed i form af evig ungdom. Levede han i oldtidens Grækenland, ville han risikere gudernes straf for ikke at kende sin plads i verden som almindelig dødelig; men på sin egen tid chokerer han blot sine omgivelser ved den resolute amputation af sin personlige billedkrønike. Sontag påpeger, at selv i den civiliserede verden i dag overlever en lille rest overtro eller ærefrygt for fotografiet, fordi det udgør en direkte forlængelse af referenten. At ødelægge eller bortkaste fotografier er derfor "en skånselsløs forkastelsesdom"<sup>203</sup>.

Et røntgenfotografi af fortælleren's hulbrystede torso, som blev taget, da han var sytten år gammel, er det eneste noget usædvanlige selvportræt, som tolereres i hjemmet. Det frembyder den

---

<sup>199</sup> Guibert, *L'Image fantôme*. 1981, p. 30

<sup>200</sup> Ibid. p. 66

<sup>201</sup> Ibid. p. 67

<sup>202</sup> Ibid. p. 68

<sup>203</sup> Sontag, *Fotografi*. 1977, p. 167



hidtil ærligste og mest afslørende gengivelse af hans krop, der dog forbliver utilgængelig og beskyttet for det utrænede øje:”La lumière passe au travers de cet enchevêtrement bleuté de lignes osseuses et de flous d’organes comme au travers d’un vitrail, mais surtout en affichant...à la vue de tous...cette radiographie, je placarde l’image la plus intime de moi-même, bien plus qu’un nu, celle qui renferme l’énigme, et qu’un étudiant en médecine pourrait facilement déchiffrer”<sup>204</sup>. Det sande og det skønne er ikke nødvendigvis sammenfaldende i røntgenbilledet; men den transparente krop mere end opfylder jeg-fortællerens ønske om et udtømmende visuelt portræt, som han tilkendegav i det første fragment, og derfor accepterer han det.

Røntgenfotografiet gør dog ikke rede for de forandringer, kroppen undergår, fordi den eksisterer i tid og rum, og således er skildringen af fortællerens fysiognomi endnu mangelfuld. Jeg-fortælleren falder uforvarende over løsningen på det problem, da en ven sender ham et postkort med ét af Rembrandts selvportrætter. Han fascineres i den grad af den afbildede kunstner, at han samler yderligere fire postkort, som alle viser Rembrandt i forskellige aldre og udgaver. Den mimetiske genskabelse af verden tilbyder det diakrone tværsnit af den forgængelige krop, som videnskabens synkron aftryk negligerede, og fortælleren identificerer sig med tilføjelsen, som fuldender det fysiske selvportræt:”mais j’aimais...le jeune homme fougueux plein d’arrogance, l’homme jeune qui s’ébouffait pour faire l’idiot, puis l’homme mûr un peu angoissé, puis l’homme vieux qui choisit de se parer de pendeloques de viande, puis le vieillard qui se fond dans une ombre de cercueil en s’accrochant à l’outil de sa création...Mes propres autoportraits, je les aurais voulus ainsi”<sup>205</sup>.

Igen fremstår sandheden snarere lagdelt og kompliceret end decideret skøn, når fortælleren på trods af reproduktionernes allerede spinkle tilnærmelse til virkeligheden ser en fyldstgørende repræsentation af sin egen krops gradvise nedbrydning i Rembrandts stedfortrædende og lidet identiske skikkelse. Imidlertid er det vel netop kunstens rolle at formidle sådanne fortolkningsmodeller af en erfaring, som giver én mulighed for indlevelse og imaginær realisering af et begivenhedsforløb. Med andre ord etablerer kunsten en forbindelse mellem forestillingsevnen og virkeligheden, og det er i denne overlappning, sandheden befinder sig for Guibert, og han vil den for enhver pris.

I det indledende fragment ytrede jeg-fortælleren håb om, at fotografiet vil lade ham sammenstykke et mentalt selvportræt, som røber hans mest private tanker. For at få kendskab til grundridsene i dette selvportræt vil fortællerens yndlingsfotos derfor blive undersøgt i det følgende med henblik på at afdække hans begærs anatomi og derved bringe sym- og antipatier op til overfladen. Alle fortællerens fotografiske favoritter fremstiller menneskekroppe i vidt forskellige sammenhænge; men de

---

<sup>204</sup> Guibert, *L’Image fantôme*. 1981, p. 68

<sup>205</sup> Ibid. p. 65

kan inddeles i to forskellige hovedgrupper, som begge har et underliggende politisk sigte, men med henholdsvis individet og samfundet som modtager.

Den første gruppe billeder opmuntrer fortælleren til mangfoldige læsninger af motivet, som da løsriver sig fra billedrammen og får selvstændigt liv. Fotografiet skal stimulere hans fantasi, ikke lægge den i spændetroje. Derfor værdsætter han eksempelvis det erotiske fotografi, som til forskel fra det pornografiske ikke gør sig til herre over hans tanker.”Le corps de la photo érotique est un corps manipulable, on peut le prendre par la main, et le mener vers la pornographie, vers sa propre pornographie...Le corps de la photo pornographique est un corps bloqué, hyperréaliste, gonflé et saturé”<sup>206</sup>.

Tony Ray-Jones’ fotografi af engelske kostskoledrenge formår ligeledes at inspirere ham til frit at digte en plausibel kontekst, og derfor sætter han også pris på det. Fotografiet skal tilpasse sig hans indre virkelighed og ikke låse ham fast i sin gengivelse af den ydre:”Sur ces têtes dignes et juvéniles il me semblait que je pouvais monter un roman: je ne me laissais pas d’imaginer des épisodes, et de les prendre comme acteurs”<sup>207</sup>.

Fortællerens begær er altså egenrådigt og rebelsk; for det tiltrækkes af visuelle genveje til forestillinger om, hvordan verden eventuelt kunne se ud i stedet for at reagere på entydige registreringer af den allerede eksisterende struktur. Budskabet er, at individets visioner er vigtigere end samfundets konservatisme, som han indirekte angriber via fotografierne i den anden hovedgruppe.

I den katolske kirkes øjne udgør ægteskabet et sakramente, hvis formål er ”at få børn og skabe en velfungerende familie”<sup>208</sup>. I Frankrig har den børnerige familie således i flere århundrede formelt udgjort den reproducerende enhed, som har garanteret arbejdsstyrkens opretholdelse og landets sikkerhed. Denne stabiliserende faktor har med tiden undergået betydelige forandringer i takt med, at kirken har måttet se sin indflydelse svækket til fordel for den verdslige stats implementering af sine demokratiserende værdier. Den stærke og frugtbare krop er dog lige så værdifuld for dette moderne samfund, som den var for det foregående, og dens seksualitet er derfor et politisk anliggende, hævder Foucault. Det er i fællesskabets interesse at støtte heteroseksuelle forbindelser og at marginalisere golde afvigelser herfra:”Il est compréhensible...que la sexualité dite normale, c’est-à-dire reproductrice de la force de travail – avec tout ce que cela suppose de refus des autres sexualités et aussi d’assujettissement de la femme -, veuille se montrer normative”<sup>209</sup>.

På den baggrund kan fortællerens forkærlighed for et billede af den russisk fødte fotograf George Hoyningen-Huene virke provokerende, da dets fremstilling af to halvnøgne kroppe af ubestemmeligt

<sup>206</sup> Ibid. p. 103

<sup>207</sup> Ibid. p. 121

<sup>208</sup> Boll-Johansen, *De franske*. 1992, p. 92

<sup>209</sup> Foucault, *Dits et écrits II 1970-1975*. 1994, p. 537

køn vil pirre både mandlige og kvindelige beskueres begær og samtidig sætte spørgsmålstegn ved dette begærs legitimitet. Fotografiet antyder altså eksistensen af en udbredt latent homoseksualitet, som ville ændre samfundets opbygning, hvis ikke politikerne valgte at bekrige den for at bevare velfærden på et velkendt niveau:

...j'aimais une photo d'Hoyningen-Huene, très élégante, très construite, de deux corps de dos, en maillots de bain sur un plongeur. J'aimais leurs épaules découvertes, mais surtout j'aimais qu'on ne puisse pas définir le sexe des personnages. J'avais un trouble identique, devant cette photo, à celui que j'ai devant une fille croisée dans la rue qui ressemble à s'y méprendre à un garçon, ou devant un garçon qui ressemble totalement à une fille, ce sautillerment, devant ces revirements successifs entre les sexes: dois-je désirer, ou non, est-ce bien la peine de délimiter ainsi mon désir?<sup>210</sup>

Det ensrettede begær er unaturligt, og i fragmentet *L'Image cancéreuse* forsvarer fortælleren også ethvert menneskes frihed til at ignorere samfundets regulerende restriktioner og søge lykken dér, hvor kønsdriften måtte lede det hen. Han forelsker sig således selv i et fotografi af en androgyn ung mand, og denne tvekønnede krops vidtfavnende tiltrækningskraft er så attråværdig, at han forsøger at tilegne sig den ved at bære billedet mod sin egen hud, hvorved han helt bogstaveligt overfører referenten til sig selv."Dans une glace, je vérifiais si elle avait adhéré à ma peau, comme un tatouage ou une décalcomanie. Chaque pigment chimique du papier avait trouvé sa place dans un des pores de ma peau. Et la même image se recomposait exactement, à l'envers"<sup>211</sup>. Forløbet konkretiserer på mageløs vis Barthes' forestilling om fotografiet som et fysisk spor efter referenten samtidig med, at det illustrerer fortællerens personlige kamp for at frigøre sin krop fra traditionens alt for stramme greb. Fortælleren vælger til enhver tid oprøret, hvis alternativet er from loyalitet over for autoriteter, som indskrænker individets valgmuligheder.

En sammenligning af læsningen af den selektive delmængde af Guiberts forfatterskab med gennemgangen af *L'Image fantôme* indikerer flere lighedspunkter end forskelle. *Mes parents* og *L'Image fantôme* afsøger begge Guiberts identitet i både form og indhold, og generelt tager denne selvansagelse sit udgangspunkt i kroppen og dens tiltrækning eller frastødning af fotografiske motiver. De to værkers fortællere må hver især gennemleve en forelskelse i det samme idol, Terence Stamp, skuffes over et mislykket portræt af moderen og føle sig fremmedgjort for deres egen krop; men de overvinder dette mishag ved på forskellig vis at forvandle det fysiske legeme til et kunstnerisk produkt, som sprænger virkelighedens sørgeligt snævre rammer. Den ene fortæller tolererer kroppen i skriften, som da antager skikkelse af en romanfigur i lighed med de mennesker, han portrætterer i sit fotografiske virke. Den

---

<sup>210</sup> Guibert, *L'Image fantôme*. 1981, p. 122

<sup>211</sup> Ibid. p. 169

anden fortæller identificerer sig nok med sit eget røntgenbillede; men ellers accepterer og formidler han sig selv til sig selv via sit forhold til portrætter af andre menneskers kroppe, som lader ham forfølge sine visioner om, hvem han kunne være i en frisindet idealstat. Guiberts *alter egoer* ønsker begge at forlade Platons hule for at finde de klare idéer bag billederne.

Kroppens oplagrede sanseindtryk udgør det materiale, som Guiberts forestillingsevne evaluerer og forarbejder til kreative udtryksformer så som billedcollager eller litteratur om potentielle livsforløb i et utopisk univers. Omdrejningspunktet er i begge tilfælde fotografier, måske fordi de synes at spejle kroppens viden og lokke den frem i bevidstheden, som kan oversætte fortidens erfaringer til nutidens forventninger; men Guiberts værker inkluderer få eller slet ingen af disse forløsende fotografier. Faktisk afsløres kroppens tidligere oplevelser overvejende via imaginære eller ikke-eksisterende fotografier, da både *Mes parents* og *L'Image fantôme* udelukkende består af tekst. Hvorfor erstatter teksten, en fetich, ofte fotografiet, en anden fetich? *Le seul visage* og *Dialogue d'Images* inkluderer nok tryk af virkelige fotografier; men disse indgår ikke i en klar dialog med de forord, som ellers kunne placere dem i en meningsgivende sammenhæng, hvilket yderligere anskueliggør, at Guibert anser forholdet mellem billede og tekst for at være yderst problematisk. Denne uforlidelighed mellem overflade og dybde, som det manglende eller løsrevne fotografi har antydnet, udgør undersøgelsens andet tema.

Med ord kan man fremkalde og fastholde det, som er borte, hvilket er den udvej, Guibert lader fortælleren i *Mes parents* ty til, da denne konstaterer, at fotoportrættet af moderen ikke bliver en realitet: "...ma mère s'est rhabillée, et nous savons de toute façon que nous ne pourrions jamais rejouer cet épisode, qu'il a déjà pris la pesanteur impuissante du regret. Et que cette image fantôme se tend désormais vers autre chose que l'image: vers le récit"<sup>212</sup>. At skrive et sceneri frem adskiller sig dog væsentligt fra fotografiapparatets mekanisk-kemiske tilvejebringelse af et billede. I lighed med Charles Baudelaires advarsler i essayet *Le Public moderne et la Photographie* om det virkelighedstro fotografis undergravning af de skønne kunstners virkelighedsnære fortolkninger af verden, opponerer Guibert også mod teknologiens sterile kopiering af omgivelserne.

I ovenstående essay fastslår Baudelaire, som i anledning af den parisiske salonudstilling i 1859 var blevet udsendt af *Revue Française*, at fotografiet er et rent materielt fremskridt, der ligefrem udgør en trussel mod den skabende kunstners virke<sup>213</sup>. I lighed med Barthes anerkender Baudelaire nemlig også fotografiets enestående evne til minutiøst at gengive ydre fænomener; men han insisterede på, at kunstneren skulle skue indad for at finde sine motiver: "De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'était une gloire d

<sup>212</sup> Guibert, *Mes parents*. 1986, p. 106

<sup>213</sup> Baudelaire, *Œuvres Complètes. Tome I Curiosités Esthétiques*. 1923, p. 270

‘exprimer ce qu’on rêvait’<sup>214</sup>. Fotografiet er sandt, men uskønt; for det er ikke et sindbillede på en indre verden. Mekanikken kan nok indfange virkeligheden; men den kan ikke erstatte menneskets kreativitet, som producere kunst ved at føre penslen. Fotografen derimod forlader sig på mekanik i selve udførelsen af sit værk, som kun kan præges før eller efter trykket på udløseren.

Guibert hævder ligeledes, at hvad fotografiet opnår i analog overensstemmelse, mister det i visualisering af fotografens mentale og følelsesmæssige forhold til motivet. Fotografiet overgår den naturalistiske fremstilling af verden på altomfattende bekostning af den ekspressive ditto:

La photographie, parce qu’elle est immédiate, facile, incontestable, aura peut-être un jour totalement remplacé la peinture et l’écriture...Le danger est que cet aplat inodore, justement, et univoque, soit seul à rendre compte de la réalité, que la technique se substitue au sentiment. Pour le créateur, la photographie est une tentation dangereuse: s’il brandit l’appareil photo entre lui et la réalité, toute sa sensation et sa possibilité d’extension sont ravalées, voilées, ‘inutilisées’ par cette transcription mécanique de la vue<sup>215</sup>.

Før trykket på afløseren er fotografiet et mentalt billede, som udspringer af et menneskes ønske om at bevare nuet i eftertiden; men sporet efter denne subjektive oprindelse er udslettet i det fremkaldte fotografi. Den affektive dimension bortskæres, så motivet løsrives fra konteksten og blot eksisterer i billedrømmens reducerede og forfladigede virkelighed, hvilket Schaeffer eksempelvis udtrykker således:”La photographie..., dans ses meilleurs moments, ouvre l’horizon d’un réel enfin ‘profane’, qui se contente d’être ce pour quoi il se donne, sans promesse d’un ailleurs qui serait plus fondamental: elle est un art ‘laïc’”<sup>216</sup>. Tabet af den originale sindsbevægelse gør ifølge Guibert fotografiet til en blodfattig substitut for erindringen om det første imaginære billede, og derfor karakteriserer han det som henholdsvis ”un patrimoine fantôme”, ”un patrimoine mirage” og ”un souvenir de souvenir”<sup>217</sup>. Kun i skriften finder man et pålideligt værn mod glemelsen; for en tekst kan genskabe den sammenhæng, motivet hører hjemme i ved at forklare et forløb, hvorimod fotografiet kun kan redegøre for et øjeblik. Man må så at sige opfinde virkeligheden:”Il faut de l’imagination pour voir la réalité”<sup>218</sup>. Ved at beskrive seancen med moderen har Guibert altså alligevel sikret sig et fyldestgørende portræt af hende, som i højere grad end fotografiet vil gengive hans forestilling om hende loyalt og præcist. Grafikkens skrifttegn kan også indfange en persons ”aura”.

*L’Image fantôme* henleder allerede opmærksomheden på skismaet mellem fotografi og tekst i sin titel og form, eftersom essaysamlingen om fotografiets ontologi ikke inkluderer nogen virkelige fotos,

---

<sup>214</sup> Ibid. p. 272

<sup>215</sup> Guibert, *La photo, inéluctablement*. 1999, p. 148

<sup>216</sup> Schaeffer, *L’Image précaire*. 1987, p. 212

<sup>217</sup> Guibert, *La photo, inéluctablement*. 1999, p. 234

<sup>218</sup> Ibid. p. 29

kun sprogligt nuancerede beskrivelser af ”images fantômes”, ”images qui ne sont pas sorties”, ”images latentes” eller ”images intimes au point d’être invisibles”<sup>219</sup>. Det modsætningsfyldte forhold mellem billede og litterær udfoldelse fremhæves endvidere i værkets andet fragment, som angiver det fejlslagne portræt af moderen som årsagen til de resterende fragmenters tilblivelse. ”Donc ce texte n’aura pas d’illustration, qu’une amorce de pellicule vierge. Et le texte n’aurait pas été si l’image avait été prise... Car ce texte est le désespoir de l’image, et pire qu’une image floue ou voilée: une image fantôme...”<sup>220</sup>.

Da teknologien svigter, skriver fortælleren det mentale dias af moderen frem for på den vis alligevel at besidde et stykke af fortiden i nutiden, og *L’Image fantôme* er resultatet af denne foresatte praksis. Igen skal fortællinger om fotografier dække over tabet af dem, og dette er tilsyneladende en fornuftig fremgangsmåde. I hvert fald forklarer forfatteren Mary Price i *The Photograph: A Strange Confined Place*, at viden om og forståelse af det fotografiske medium opnås ved studier af såvel ægte som opdigtede fotografier, om end det største udbytte heraf grangiveligt vil hidrøre fra den sidstnævnte gruppe: ”...descriptions of even invented photographs may adumbrate a richness of use that can extend the possibilities of interpreting actual photographs”<sup>221</sup>. Ved at beskrive ikke-eksisterende fotografier konfronteres Guiberts subjektive synsvinkel ikke med linsens objektive, og hans fantasi begrænses derfor ikke af ubekvemme billedindstillinger. Ligesom renæssancemennesket insisterer han altså på at være altings målestok, hvorved han forbedrer sine chancer for at udlede værdifulde betragtninger over fotografiets beskaffenhed.

Det kemisk fremkaldte fotografi truer denne ophøjede position, fordi det er mere loyalt over for virkelighedens ydre landskab end over for fotografens indre. Det konverterer en oplevelse til et fladt aftryk uden tilknytning til den oprindelige emotionelle kontekst, hvor ønsket om en visuel dokumentation af en given sindsbevægelses karakter og genstand opstod. Det påtvinger altså sin beskuer et kunstigt minde, som kun kan bekæmpes i skriftens rekonstruktion af det løsrevne øjebliks placering i den originale sammenhæng, hvilket fortælleren konstaterer efter den ufrugtbare fotoseance med moderen: ”Si je l’avais photographiée immédiatement, et si la photo s’était révélée ’bonne’ (c’est-à-dire assez fidèle au souvenir de l’émotion), elle m’appartiendrait, mais l’acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l’émotion, car la photographie est une pratique mélancolique”<sup>222</sup>. Tanker og følelser lagrer sig i hukommelsen; men kun i skriften får de varighed og form. Fotografiet derimod modsvarer ikke erindringens dybt personlige forestillinger om motivet, og derfor udgør det et ringe værn mod glemslen.

---

<sup>219</sup> Guibert, *L’Image fantôme*. 1981, p. 124

<sup>220</sup> Ibid. p. 17-18

<sup>221</sup> Price, *The Photograph: A Strange Confined Place*. 1994, p. 2

<sup>222</sup> Guibert, *L’Image fantôme*. 1981, p. 24

Den amerikanske fotograf Duane Michals fremsætter lignende synspunkter i et interview fra 1984, hvor han understreger, at fotografiet ikke reflekterer de menneskelige relationer mellem fotograf og motiv, som derfor må kommunikeres via litterær virksomhed: "A photograph of my parents or my father doesn't tell me for a second what I thought of my father, which for me is much more important than what the man looked like. So I then had to evolve into writing. Not that the writing actually describes what you're looking at, but to actually talk about what you can't see"<sup>223</sup>. Fotografiet appellerer til den æstetiske sans med sine former og skygger; men kun sproget kan give indsigt og forståelse; for det afspejler sindets absorbering af omgivelserne. På tryk formidler sproget psykens billeder i en art "graphic subjectivity"<sup>224</sup>, som i lighed med Guibert lader Michals udfylde rollen som renæssancemenneske.

I sjældne tilfælde i Guiberts univers kan fotografiet tilsyneladende fungere som et effektivt hjælpemiddel i erindringens tjeneste, fordi det er en tavs visuel flade, som er kompatibel med sindets tyste forestillingsverden og bundfældede minder. Fototeoretikeren Philippe Dubois forklarer forbindelsen således: "Memory is either visual, or it is not memory. This visual practice of memory, however, occurs in the mind. Everything happens there; we might sum it up as '*interior image writing*'. This is where the art of memory and photography meet as mental mnemonics"<sup>225</sup>. Fotografiet ægger skuelysten, som dominerer barnets basale sansninger helt tilbage i den imaginære orden, førend det har lært sproget. Fotografiets tavshed kan derfor spontant fremprovokere svage mindelser om livets tidligste erfaringer eller senere oplevelser, som gentager disse, hvilket fortælleren erkender, da han gransker sin families amatørfotografier:

Pourtant, ces photos ont un autre pouvoir de réminiscence assez indicible. Certaines photo peut m'apporter immédiatement un souvenir de chaleur: j'ai l'impression que mon corps est doucement brûlé, que le sable est trop chaud sous mes pieds, qu'un peu d'ombre, que les ombres de la photo en l'occurrence peuvent m'apaiser. La photo de l'âne à bascule...me donne le souvenir d'une sensation de léger vertige, de vertige pour rire: me remet à une dimension, et à tout un réseau de sensations qui en découlent, que je ne peux plus avoir, car je ne mesure plus un mètre dix...<sup>226</sup>

De uklare erindringsglimt er netop "assez indicible", fordi de har rod i det før-sproglige, hvis struktur fotografiet efterligner så godt, at det ikke endegyldigt fastslår disse glimts betydning. Derfor fungerer fotografiet ikke helt ligesom Proust madeleinekage, der åbnede døren til et rigt facetteret og udsigeligt billede af fortiden. Dubois konstaterer, at fotografiet forbliver et gådefuldt medium, fordi det forsøger

---

<sup>223</sup> Michals, *Photographs/Sequences/Texts 1958-1984*. 1984. Efter fotografier af Duane Michals i dette værk følger et interview med ham, *A Meeting with Duane Michals*, som breder sig over ikke-paginerede sider. Citatet stammer herfra.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Dubois, *Photography Mise-en-Film. Fugitive Images*/redigeret af Patrice Petro. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 157

<sup>226</sup> Guibert, *L'Image fantôme*. 1981, p. 38

at synliggøre det ubevidstes billeder, hvorved det blot fordobler sidstnævntes semantiske sorte huller.”We are left with the opaque presence of the photo, which stubbornly, obsessively, and silently resists to the end. ...the photograph says nothing. It is the trace of something that fails to resurface in consciousness, remaining in the order of a certain unconscious of the image, outside speech”<sup>227</sup>. Fotografiet er et lidet nyttigt våben mod hukommelsens udviskede områder; for det vækker ikke konkrete og detaljerede minder, som kan udtrykkes i sproget, kun udefinerbare fornemmelser, og det man ikke kan sætte ord på, kan man ikke erkende. Døren mellem det ubevidste og det bevidste forbliver således lukket.

De to sideløbende gennemgange af Guiberts selvbiografiske materiale samt hans kritiske produktion om fotografiet og af *L'Image fantôme* fører til samstemmende refleksioner over den problematiske vekselvirkning mellem fotografi og tekst. Fortællerne i henholdsvis *Mes parents* og *L'Image fantôme* oplever begge, at kun med ord kan forestillingen om en given genstand eller person gengives tilfredsstillende, da relationens emotionelle kontekst og karakter ignoreres af fotografiet. Derfor fungerer litterær foretagsomhed som et bedre værn mod glemsel end visuel reproduktion af et fortidigt nu. Mekanikkens objektive aftryk af virkeligheden kontrasterer med skriftens subjektive aftryk af sindet, som Guibert synes at foretrække, idet ingen af de førnævnte værker indeholder virkelige fotografier. Dog er disse repræsenteret andetsteds i Guiberts forfatterskab i eksempelvis *Le seul visage* eller *Dialogue d'Images*, men oftest med særdeles kortfattede billedtekster, som ikke røber meget om motivet eller fotografens forhold til det. Altså opererer Guibert med både fotografier og tekst; men han holder de to størrelser adskilt. Hvis virkelige fotografier blev inkorporeret i en fortløbende beretning, ville teksten udsige billedernes betydning, hvorved forestillingsevnen ville blive ladet uden stof at formgive. Sammen reducerer tekst og fotografi verden til tingenes fremtræden; hver for sig åbner de døren til de bagvedliggende abstraktioner, som Guibert efterstræber.

Begæret og det vanskelige samspil mellem fotografi og tekst er de temaer, som er forbundet med fotografiet i det udvalgte materiale, som afspejler manden Guibert, og *L'Image fantôme*, som afdækker forfatteren Guibert, og de er blevet analyseret med henblik på at kortlægge begge personlighedens holdning til tilværelsen. Disse nærlæsningers to delkonklusioner har enstemmigt peget på en frihedselskende tilgang til livet, som fortællerne får enslignende afløb for i kunsten og fantasiens rige. Manden Guibert og forfatteren Guibert er altså én og samme, hvilket bekræfter eksistensen af et herodotisk ledemotiv i *L'Image fantôme*.

## Konklusion

---

<sup>227</sup> Dubois, *Photography Mise-en-Film. Fugitive Images*/redigeret af Patrice Petro. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 160



Hensigten med dette speciale var at undersøge tre forskellige forfatters brug af ”fiktive” fotografier som litterære ledemotiver. Ledemotivet var oprindeligt et musikalsk begreb; men gennemgangen af *Rose Mélie Rose* og *L'Appareil-photo* indikerer, at det lader sig overføre til litteraturen, hvor det kan lede til indsigt i et værks form og indhold, forudsat det gøres til genstand for tekstanalysens fokus. I Redonnets tekst understøtter det strukturerende ledemotiv handlingens eviggyldige skildring af et livs væsentligste faser og overgange ved regelmæssigt at synliggøre disse for endelig ved hovedpersonens død at antyde næste generations gentagelse af livsmønstret. Det tematiske ledemotiv i Toussaints tekst er direkte årsag til hovedpersonens gennemlevelse af en universel eksistentiel krise, fordi det konfronterer ham med livets begrænsninger såvel som muligheder, der i al væsentlighed er lig ethvert menneskes, hvorved tekstens begrebsindhold løftes op og væk fra sin formelle kontekst for at leve videre i læserens bevidsthed. Det herodotiske ledemotiv stammer allerede fra en tekst; men undersøgelsen af dets forekomst i *L'Image fantôme* indikerer, at det lader sig flytte fra én teksttype, den historiske, til en anden, den selvbiografiske fiktion, hvorved det afslører i hvor stor en udstrækning, en forfatter tilpasser sin produktion sine egne visioner og derved får afløb for ophobede frustrationer over en skuffende virkelighed.

I alle tilfældene afspejler ledemotivet den viden og indsigt, forfatterne har ønsket at dele med deres læsere. Via de ”fiktive” fotografiers funktion som litterære ledemotiver tilbyder forfatterne deres syn på menneskets fysiske og metafysiske virkelighed ud fra henholdsvis et psykoanalytisk, et eksistentielistisk og et kreativt-kunstnerisk perspektiv. Redonnets heltinde illustrerer individets kamp for at opnå en fornuftig balance mellem opfyldelsen af egne behov, lystprincippet, og indfrielsen af omverdenens krav, realitetsprincippet, og hun vinder i nogen grad denne kamp ved først at skabe sig et liv med arbejde og venner og dernæst reproducere arten, om end hun betaler med sit liv. Fotografiet afbilder dette forløb. Toussaints anti-helt nægter at forholde sig ansvarligt til en verden med andre medmennesker og givne realiteter, og derved praktiserer han i lighed med Roquentin i *La Nausée* ”la mauvaise fois”; for ethvert individ er ifølge Sartre forpligtet til at udnytte sin frihed og træde i karakter. Toussaints hovedperson indser dette, og denne nye forståelse giver han mulighed for bevidst at skabe sig et meningsfyldt liv. Fotografiet afstedkommer denne erkendelse. Guiberts skrivekunst er produktet af hans forestillingsevne, som hverken anerkender kroppens, fotografiets eller samfundets begrænsninger som endelige. I *L'Image fantôme* udforsker han således det mulige, som skjuler sig bag det givne ved at skrive de nuancerede billeder af sig selv og sine omgivelser frem, som det faktuelle fotografiske medium ikke ville kunne gengive tilfredsstillende. Fotografiet kommunikerer hans kritiske blik.

Ledemotivet i de tre titler manifesterer sig som hyppigt optrædende fotografier; men det kunne også have været båret af andre objekter, personer eller begreber. For at forstå dets specifikke iklædning er Barthes' studier over fotografiet blevet inkluderet, og de har bidraget til belysningen af hvert af værkernes begrebsverden. Specielt hans tilkendegivelse af fotografiets rolle som en fetich eller et *memento mori* samt hans definition af "auraen", fotografiets sandfærdige gengivelse af et menneskeligt motiv, har forklaret de forskellige fortælleres fascination af eller aversion mod det fotografiske medium og deraf følgende tankegang og handlemåde. Redonnets heltinde savner eksempelvis sin aldrende veninde så meget, at hun fotograferer den hospitalsbygning, hvor veninden er indlagt, fordi hun ikke må besøge hende. Hun søger da trøst i fotografiet som fetich, der kan gøre det fraværende nærværende. Toussaints anti-helt illustrerer til fulde fotografiet som et *memento mori*, da han tilbringer størstedelen af sin tid med at flygte fra døden ved at sky fotografiets fastfrysning af hans væsen i et øjeblik. Guibert lader sig med al tydelighed inspirere af Barthes, som genfinder sin moder i Vinterhavefotografiet, da han ligeledes ønsker et fotografi af sin moder, der vil gengive hendes "aura" ved at vise hende, som kun han ser hende.

Resultater fra nyere tids fototeoretiske forskning supplerer og nuancerer Barthes' fremlagte problematikker, så hans arbejde ikke frembyder den eneste indgangsvinkel til teksterne. Barthes' og disse andre teoretikers opfattelse af de overordnede konsekvenser af fotografiets udbredelse for det selvstændige individ viser, hvorledes synlighed og blottelse for eget og andres blik er et grundvilkår i det moderne samfund, hvor fotografiet ofte udbygger blikket til et permanent krav om på den ene side at kunne fastslå sin og andres identitet objektivt og på den anden side frit at kunne skabe den. Sammen dækker de tre teksters fortællere netop denne modernitetens erfaring.

For eksempel udnytter Mélie med polaroidkameraet fotografiets analoge kvalitet til at dokumentere sin indre og ydre rejse mod et materielt og følelsesmæssigt tilfredsstillende voksenliv; men alene udvælgelsesprocessen gør billedserien meget personlig, idet den udelukkende viser personer og situationer, der har været med til at forme hende. Det er dog den deskriptive tekst, som Mélie tilføjer på alle fotografiernes bagside, som definitivt sætter hendes præg på serien. Sontag påpegede, at med ord kan man fastlægge et billedes betydning for altid, og Mélie sørger for, at det er hendes udlægning af billederne, eftertiden vil huske og acceptere. Foreningen af billede og tekst udgør et helt specielt eftermæle, der fremstiller personen Mélie ikke bare som en fotogen krop, men også som det tænkende individ, hun er. Identitet er et spørgsmål om valg, og hendes fotografier indfanger disse. Sammen afslører de konstruktionen Mélie, og teksten godkender lige præcis den unikke udgave.

Da Toussaints anti-helt først har overvundet sin frygt for døden og for fotografiets immanente *memento mori*, ønsker han sig et fotografiske selvportræt; men det må ikke fremstille ham på

konventionel vis som en fysiognomisk og socialt definerbar størrelse. Han bekender, at et fotografi af en æterisk blå himmel vil virkeliggøre hans forestilling om et sådant portræt. Dette portræt vil altid være vellignende; for romanens fortæller angiver i virkeligheden den eneste mulige gengivelse af menneskets åndelige dimension, som fotografiet kan tilvejebringe, da sjælen netop ikke har nogen form. Himlen er en udmærket metafor for menneskets guddommelige egenskaber, hvis man som fortælleren tror på disses eksistens. Nok er dette ideelle selvportræt så frit tænkt, at det er alle menneskers selvportræt; men ved at begære denne type eksistensbevis tilstår fortælleren et dybtliggende og meget personligt behov for at være en unik del af en større helhed. Selvportrættet vil kunne bevidne, at han så sig selv som en lille brik i et større spirituelt puslespil, når han ikke mere er. Baudrillard fremhævede netop individets uundgåelige trang til at efterlade sig spor, så det kan leve videre i sine medmenneskers bevidsthed. Det fotografiske selvportræt kan udgøre et sådant spor, hvis analoge kvalitet objektivt vil fastslå hans utraditionelle ønske om et på én gang universelt og særpræget eftermæle.

Guibert ønsker at vide, hvem han egentlig er, hvilket afspejles i hans udgivelser af egne fotografier af familie og venner i *Le seul visage*, som formidler hans blik på det udsnit af verden, som normalt spejler ham. Ved at se på omgangskredsen kan han danne sig et overblik over de personlige karakteristika, som vækker hans sympati og beundring. Vennen Hans Georg Bergers portrætserie af Guibert i *Dialogue d'Images* og *Lettres d'Égypte* tilbyder derimod vennens og verdens tilbagerettede blik på Guibert, som dårligt kan tilbagevise fotografiernes stadfæstelse af en virkelighed, som har været. I *L'Image fantôme* formulerer Guibert imidlertid sit blik på verden og på sig selv på én gang, og da Guibert ikke inkluderer tryk af faktiske fotografier, har han frit spil til at præsentere sit subjektive perspektiv på tilværelsen og sin plads i den. Schaeffer påpegede netop, at fotografiet aldrig kan tilbyde mere end en visuel flade, som ikke er døren ind til en mere ægte eller ophøjet virkelighed. Hvad man ser, er det man får. I skriften kan Guibert til gengæld antage en hvilken som helst skikkelse, han ønsker, hvilket giver ham mulighed for at eksperimentere med sin identitet. I sidste instans er skellet mellem sandt og falsk ikke bygget til at holde en original kunstner inde, som i sit virke må overskride det værende for at afsøge det, som kunne være. Det er *L'Image fantôme* et bevis på.

Den bagvedliggende teori om både ledemotivet og fotografiets særlige tematik er blevet fremlagt med loyal og kritisk reference til faglitteratur, så disse begrebers præcision bygger på saglig, klar og forhåbentlig pædagogisk argumentation, der lader læseren drage sine egne slutninger.

Gennemgangen af *Rose Mélie Rose*, *L'Appareil-photo* og *L'Image fantôme* har anskueliggjort, at ledemotivet udgør et godt udgangspunkt for den kritiske nærlæsning af en tekst, idet det belyser selv meget forskelligartede teksters konstruktion og budskab. Det kunne derfor med fordel opspores i andre epokers klassiske værker og måske derved udvide definitionen og forståelsen af disses ellers grundigt

kortlagte principper eller blot vise nye veje til dem. Samtidig kan ledemotivet altså også åbne et moderne og mindre kendt værk, hvis form og indhold ikke i samme grad har været genstand for sin sam- og eftertids analyser og fortolkninger.

## **Bibliografi**

### Monografier:

Barthes, Roland. *Œuvres Complètes. Tome I 1942-1965*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

Barthes, Roland. *Œuvres Complètes. Tome II 1966-1973*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

Barthes, Roland. *Œuvres Complètes. Tome III 1974-1980*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

- Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes. Tome I Curiosités Esthétiques*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1923.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Benjamin, Walter. *Kulturkritiske essays*. København: Samlerens Bogklub, 1998.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Berger, Hans Georg; Guibert, Hervé. *Dialogue d'Images*. Bordeaux: William Blake and Co, 1992.
- Boll-Johansen, Hans. *De franske*. København: Gyldendal, 1992.
- Brown, Calvin S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1948.
- Brown, Edward Killoran. *Rhythm in the Novel*. London: Bison Book, 1978.
- Brown, Hilda Meldrum. *Leitmotiv and Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Brunse, Niels. Litterær oversættelse, p. 79-92. *Oversættelseshåndbogen*/redigeret af Viggo Hjørnager Pedersen og Niels Krogh-Hansen. København: Munksgaard, 1994.
- Calle, Sophie. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Chave, Anna C. *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. New Haven, London: Yale University Press, 1989.
- Davis, Colin; Fallaize, Elizabeth. *French Fiction in the Mitterrand Years*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Delahaye, Luc. *L'Autre*. London: Phaidon Press, 1999.
- Dubois, Philippe. Photography *Mise-en-Film*, p. 152-172. *Fugitive Images*/redigeret af Patrice Petro. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Durand, Régis. *La Part de l'ombre*. Paris: La Différence, 1990.
- Durand, Régis. *Le Regard Pensif*. Paris: La Différence, 1990.
- Durand, Régis. *Le Temps de l'image*. Paris: La Différence, 1995.
- Fallaize, Elizabeth. *French Women's Writing: Recent Fiction*. London: Macmillan Press, 1993.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold and Co, 1953.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits I 1954-1969*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits II 1970-1975*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

- Foucault, Michel. *Dits et écrits IV 1980-1988*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- France-Culture broadcast. Julia Kristeva in Person, p. 3-11. *Julia Kristeva Interviews*/redigeret af Ross Mitchell Guberman. New York: Columbia University Press, 1996.
- Guibert, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris: Éditions de Minuit, 1981.
- Guibert, Hervé. *Le seul visage*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- Gubert, Hervé. *Mes parents*. Paris: Éditions Gallimard, 1986.
- Guibert, Hervé. *La photo, inéluctablement*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.
- Hjortso, Leo. *De græske historikere*. København: Berlingske Forlag, 1975.
- Hjortso, Leo. *Græske guder og belte*. København K: Politikens Forlag, 1997.
- Huguet, Michèle. *L'ennui et ses discours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Kristeva, Julia. *Sort sol: Depression og melankoli*. Frederiksberg: Det lille forlag, 1994.
- Kristeva, Julia. Indledning til sektionen *Culture* (p. 137-176), ikke-paginerede sider. *Julia Kristeva Interviews*/redigeret af Ross Mitchell Guberman. New York: Columbia University Press, 1996.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Michal, Duane. *Photographs/Sequences/Texts 1958-1984*. Oxford: Museum of Modern Art, 1984.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris: Garnier-Flammarion, 1996.
- Price, Mary. *The Photograph: A Strange Confined Space*. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.
- Redonnet, Marie. *Rose Mélie Rose*. Paris: Éditions de Minuit, 1987.
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris: Éditions Gallimard, 1938.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris: Librairie Gallimard, 1946.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Éditions Nagel, 1946.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'Image précaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Simmel, Georg. *Hvordan er samfundet muligt?* København: Gyldendal, 1998.
- Sontag, Susan. *Fotografi*. København: Fremad, 1985.

Steichen, Edward. *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*. Published for the Museum of Modern Art, New York, by the Maco Magazine Corporation, 480 Lexington Avenue, New York, 1955.

Toussaint, Jean-Philippe. *L'Appareil-photo*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.

#### Tidsskrift- og avisartikler:

Brault, Pascale-Anne. Hervé Guibert, ou le corps du délit. *Stanford French and Italian Studies. Regards sur la France des Années 1980: le roman*/redigeret af Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage og Pierre Verdaguer. Stanford: The Department of French and Italian, Stanford University, 1994, Vol. 80, p. 67-74.

Darrieussecq, Marie. Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire. *La Revue des Lettres Modernes. Écritures Contemporaines 1: Mémoires du récit*/redigeret af Dominique Viart. Paris: Lettres Modernes Minard, 1998, No. 1349-1355, p. 177-194.

Donner, Christophe; Guibert, Hervé. Pour répondre aux quelques questions qui se posent... *La Règle du jeu*, 1992, Vol. 3, No. 7, p. 135-157.

Eribon, Didier; Guibert, Hervé. Hervé Guibert et son double. *Le Nouvel Observateur*, 1991, 18-24 juli, p. 73-75.

Fallaize, Elizabeth. Filling in the Blank Canvas. *Forum for Modern Language Studies*, 1992, Vol. 28, No. 4, p. 320-334.

Haugaard, Lis. Om hvid skrift og litteratur i andre farver. *Litteraturmagasinet Standart*, 1989, Vol. 3, No. 5, p. 21.

Larsen, Jan Kornum. Nej, nej, sagde han konverserende. *Weekendavisen*, 1987-10-30.

McGarry, Pascale. The Metaphor of Painting in Toussaint's Novel *L'Appareil-photo*. *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Text into Image: Image into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of*

*Ireland) in September 1995*/redigeret af Jeff Morrison og Florian Krobb. Amsterdam: Rodopi, 1997, Vol. 20, p. 249-255.

Taminiaux, Pierre. Images de la dépossession: Jean-Philippe Toussaint et Christian Boltanski. *Dalhousie French Studies*, 1995, Vol. 32, No. Fall, p. 87-100.

Went-Daoust, Yvette. Écrire le conte de fées. *Néophilologus*, 1993, Vol. 77, No. 3, p. 387-394.

Westphal, Bertrand. Le Quadrillage de l'Arène. *Versants*, 1994, Vol. 25, p. 117-130.

#### Websider:

Boulé, Jean-Pierre. Une note sur la vie et l'œuvre d'Hervé Guibert. Sidste opdateringsdato er ikke angivet.

<<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP397jpb.html>>

Hanson, Laurent. Interview de Jean-Philippe Toussaint le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo. Januar 1998.

<[http://www.twics.com/\\_berlol/foire/fle98to.html](http://www.twics.com/_berlol/foire/fle98to.html)>