

LO SGUARDO DI THÉRÈSE RIVIÈRE AL MUSÉE DE L'HOMME DI PARIGI. LE “TECNICHE DEL CORPO” PER IL CAPOVOLGIMENTO DEL PARADIGMA COLONIALE (1928-1946)

The article describes the work of ethnographer Thérèse Rivière (1901-1970) at the Musée d'Ethnographie du Trocadéro, later Musée de l'Homme, in Paris. Analysing the scholar's contribution, in particular the method she adopted during her fieldwork in Algeria among the Amazigh populations and its subsequent impact on the museum, the essay brings to light not only a half-forgotten profile, but also a relevant page in the history of the Musée de l'Homme. The analysis develops around the themes of gender, distance/proximity to the object of study, and adherence or non-adherence to a normativity imposed from above in the strongly hierarchical structure of the museum. What emerges is the figure of an ethnographer who entrusts relationships and imaginative power with the ability to understand and represent a culture. The collection of photographs, the letters, and the album of the 'dessins indigènes' show how her practice was not at odds with an unobjectionable scientific rigour. The long years in a psychiatric hospital, however, also suggest a reflection on the boundaries between truth and fiction, the relationship between sight and mental health, the impact of war and much more to be explored.

Nel 2005, le carte di Thérèse Rivière (1901-1970), conservatrice del Musée d'Ethnographie du Trocadéro di Parigi, vengono donate al Musée du quai Branly¹. Attraverso la loro inventariazione emerge la figura di una ricercatrice rigorosissima nella raccolta e descrizione dei materiali, e al tempo stesso capace di un'immediata empatia e con le culture che studia in Algeria e in quella che all'epoca viene chiamata “Afrique blanche” (fig. 1).

Thérèse Rivière è la sorella minore di Georges Henri, assunto dal direttore Paul Rivet come suo braccio destro dopo la fortunata mostra *Les arts anciens de l'Amérique* al Musée des Arts Décoratifs (1928), che lo aveva promosso sul campo *enfant-prodige* della museologia².

Dalle missioni di Thérèse Rivière in Algeria (1934-37; 1946-47) e Marocco (1937; 1939) proviene una ricca collezione di oggetti, fotografie, registrazioni sonore e video; pochi articoli e una sola mostra, quella dedicata a *L'Aurès* al Musée de l'Homme fra il 1943 e il 1946. La sua attività di studio e pubblicazione viene bruscamente interrotta: dopo alcuni episodi di ricoveri in ospedali psichiatrici già negli anni Venti, vi resta continuamente dal 1947 fino alla morte³.

Al di là della mera rilevazione quantitativa, tuttavia, il contributo della studiosa appare oggi più che mai come un caleidoscopio di intuizioni capace di interpellare la museologia contemporanea sotto diversi riguardi, facendola esplodere in

mille frammenti che parlano di meccaniche del potere, critica all'istituzione (il manicomio, il museo, l'università...), sguardi coloniali, spazio per la difformità, e tanto altro ancora.

La sua attività di progettista della fototeca e poi di fotografa, e le intuizioni contenute nella documentazione dal campo (sia nella metodologia della raccolta che negli esiti), fanno di lei una figura-chiave per meglio comprendere le dinamiche di rappresentazione in una stagione densa di contraddizioni, in cui l'etnografia prova a definire il proprio profilo collocandosi entro le dinamiche coloniali, ma interrogandosi su come non esserne asservita⁴.

Il ricchissimo corpus delle fotografie scattate con la Leica, delle note di campo, degli album di disegni realizzati dagli Amazigh (l'*Album des dessins indigènes*) e degli oggetti che hanno arricchito la collezione del Musée de l'Homme e del Muséum National d'Histoire Naturelle⁵ testimoniano di un metodo di ricerca che privilegia la prossimità sul distanziamento, l'apprendimento in prima persona delle “tecniche del corpo” sul loro studio esogeno, l'immersione nelle dinamiche culturali, sociali, politiche sull'osservazione distaccata, a costo di mettere a repentaglio la propria stessa salute⁶.

Questo articolo analizza lo sguardo di Thérèse Rivière lungo la sua formazione, prima in museo e poi sul campo, e la sua trasposizione nella mostra del 1943-1946: sguardo lontanissimo

da qualunque sensibilità surrealista, esotizzante o distanziante. Facendo questo, vuole approfondire in particolare la frizione fra il metodo della ricerca di campo e la “forma” della mostra, letta sullo sfondo delle pratiche allestitriche del Musée de l'Homme fra gli anni Trenta e Quaranta. Vuole altresì suggerire come lo slittamento del codice narrativo – dall’“osservazione partecipante” definita da Bronisław Malinowski⁷ all'approccio museografico modernista di derivazione soprattutto statunitense⁸ – abbia tradotto il linguaggio di T. Rivière e opacizzato la vitalità del suo metodo di ricerca: i piccoli gesti di trasgressione a questo codice valgono come un'indicazione di metodo più che mai attuale. Infine, il contributo vuole evidenziare il portato politico e resistenziale della mostra, realizzata in piena occupazione tedesca.

La vicenda di tale mostra è qui proposta come caso di studio dalle rifrazioni potenzialmente molto vaste sul piano della storia della cultura visiva nella stagione coloniale; delle possibilità di avvicinamento, distanziamento, rappresentazione dell’“altro” nell'epoca del nazifascismo; dell'uso dell'impaginato architettonico modernista come *ductus* che silenzia o, all'opposto, veicola l'incandescenza del contenuto; delle possibilità di fotografia e *time-based media* rispetto all'esposizione dei materiali etnografici (fig. 2).



pagina 19

Fig. 1 Thérèse Rivière al Musée de l'Homme, 1938 (PAMQB, Photothèque, PF0011017; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 2 Thérèse Rivière (a sinistra) con due colleghe al Musée de l'Homme, 1938 (PAMQB, Photothèque, PF0011345; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

¹ Sulle vicende della donazione da parte dell'antropologo Jacques Faublée, curatore delle collezioni malgascse del museo, cfr. S. FRIoux-SALGAS, C. PELTIER-CAROFF, *Le don Guérin-Faublée et la collection Thérèse Rivière*, 2008, online sul sito del museo: <https://www.berose.fr/article1795.html?lang=fr> (consultato il 2 maggio 2023).

² Cfr. É. VAUDRY, *Les arts précolombiens. Transferts et métamorphoses de l'Amérique Latine à la France, 1875-1945*, Rennes 2019, pp. 42 ss. Su Rivet, si veda C. LAURIÈRE, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris 2008.

³ Due precedenti episodi di ospedalizzazione in strutture psichiatriche risalgono al 1920 e al 1940. Cfr. M. COQUET, *L'Aurès de Thérèse Rivière et Germaine Tillion. Être ethnologue dans l'Algérie des années 1930*, Lormont 2019, p. 54, traduzione dell'autore (d'ora in avanti, tutte le traduzioni dal francese sono curate dall'autore).

⁴ Il testo di riferimento è J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino 2010.

⁵ Rivière porta 857 oggetti con le relative schede descrittive, 3500 fotografie, 800 m. di pellicola, un erbario, 45 registrazioni di canti; ben minore la raccolta di Tillion: cfr. FRIoux-SALGAS, PELTIER-CAROFF, *Le don Guérin-Faublée...* cit., p. 2, e M. COQUET, *Du musée au terrain: Thérèse Rivière, ethnologue et photographe*, in Georges Henri Rivière. *Voir, c'est comprendre*, catalogue d'exposition (Marseille, 14 Novembre 2018-4 Mars 2019), édition G. Viatte, M.C. Calafat, Marseille 2018, pp. 88-95.

⁶ La prima pubblicazione dedicata al lavoro di Thérèse Rivière è: F. COLONNA, *Aurès-Algérie 1935-1936. Photographies de Thérèse Rivière*, Paris 1987; importante l'articolo di J. FAUBLEE, *A propos de Thérèse Rivière (1901-1970) et de ses missions dans l'Aurès*, "Études et Documents Berbères", 1988, 4, pp. 94-102, e la biografia romanizzata, ma molto documentata, del nipote di Jacques Faublée, F. FAUBLEE, *Thérèse Rivière, l'ethnologue oubliée du Musée de l'Homme: prose*, Paris 2013. Nel 2004 esce l'articolo di F. GROGNET, M. DE LA-TAILLADÉ, *Des montagnes de l'Aurès à la colline de Chaillot, l'itinéraire de Thérèse Rivière*, "Outre-Mers", 92, 344-345, 2004, pp. 141-156. Fondamentali i contributi di M. COQUET, in particolare: *L'album des dessins indigènes. Thérèse Rivière chez les Ath Abderrahman Kebeche de l'Aurès (Algérie)*, "Gradhiva", 9, 2009, pp. 188-203; Id., *Un destin contrarié. La mission Rivière-Tillion dans l'Aurès (1935-1936)*, "Les Carnets de Bérose", 6, 2014: <https://www.berose.fr/article1679.html?lang=fr> (consultato il 2 maggio 2023) e soprattutto Id., *L'Aurès...* cit. Si veda anche C. PHÉLINE, *Aurès, 1935. Photographies de Thérèse Rivière et Germaine Tillion*, catalogue d'exposition (Montpellier, Pavillon Populaire, 7 février-15 avril 2018), Vanves 2018.

⁷ In particolare nel fondamentale B. MALINOWSKI, *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino 2011 (ed. orig. 1922; la prima traduzione in francese è presso Gallimard, Parigi 1963).

⁸ I modelli di Georges Henri Rivière sono vari e internazionali: vanno dai musei sovietici a quelli inglesi, passando per la Germania, l'Olanda e la Scandinavia: gli Stati Uniti restano tuttavia la fonte di ispirazione più ricorrente. A.L. CONKLIN, *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris 2015, pp. 157-85.

⁹ Fra il 1935 e il 1939 il museo cura il ciclo *Voyages et explorations* su Radio Parigi P.T.T., M. LEMAIRE, *Le monde mis en ondes. Les radio-conférences du Musée d'ethnographie du Trocadéro et du Musée de l'Homme (1935-1939)*, in *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, édition A. Delpuech, C. Laurière, C. Peltier-Caroff, Paris 2017, pp. 777-829. Thérèse Rivière realizza due trasmissioni: *Un mariage dans l'Aurès* il 26 aprile 1937, e *Quelques traits des mœurs chaouiâs dans l'Aurès* il 29 agosto 1938 (dedicata alla storia di Aïcha). Paris, Archives du Musée du quai Branly, *Archives privées: fonds Thérèse Rivière*, (d'ora in avanti PAMQB, FTR), Activités d'Enseignement et Recherche, Communications Ecrites et Orales, DA001072/49595.

¹⁰ R. Magritte, *La trahison des images*, 1929, Los Angeles County Museum of Art.

¹¹ J. CLIFFORD, *On Ethnographic Surrealism*, "Comparative Studies in Society and History", 23, 1981, 4, pp. 539-564;



“Questa è una storia vera”. Accorciare la distanza, corrispondere lo sguardo

Un intervento alla radio, nel 1938, fornisce una traccia concreta del metodo di Thérèse Rivière, del suo approccio al “campo” e del tipo di narrazione che ne emerge⁹. L'etnografa racconta la storia di Aïcha, una giovane *chaouiâ* andata in sposa a un arabo che le aveva tenuto nascosto di essere già sposato, e di come Rivière stessa l'avesse difesa, mediando fra codici non scritti, convenzioni e diritti irrinunciabili.

L'inizio è folgorante: “Ceci est une histoire vraie”: questa è una storia vera. Il suo sguardo, il suo coinvolgimento in prima persona lo certificano. La medesima formula si ripete alla fine del racconto. Ma perché Rivière ha bisogno di questo sigillo di verità? Da chi, da che cosa si sta difendendo? L'immagine perturbante della pipa di Magritte e del dubbio che l'accompagna – *ceci n'est pas une pipe*¹⁰ – sta in filigrana non solo dietro la narrazione di Thérèse Rivière, ma dietro tutta quanta la cultura da cui il Musée de l'Homme scaturisce, sollecitando un'interrogazione

profonda sul confine fra scienza e letteratura, fra verità e sue possibili narrazioni.

Il surrealismo è lo sfondo contro cui viene forgiato un alfabeto museale che, scientifico nei metodi progressivamente definiti e normati della ricerca, non dimentica l'importanza dell'immaginazione. La mitopoiesi dell'ancestrale, dell'inviolato, in definitiva del ‘primitivo’ che aveva nutrito, fra mille contraddizioni, la cultura delle avanguardie, riecheggia spesso nel palinsesto comunicativo di cui G.H. Rivière è instancabile promotore¹¹. L'anno prima della missione in Algeria si è conclusa la Dakar-Gibuti (1931-1933), accompagnata da strumenti di comunicazione e *fundraising* del tutto inediti, fra cui il “gala di boxe” svoltosi al Cirque d'Hiver il 15 aprile 1931. Su richiesta degli organizzatori, il pugile Al Brown, afrodiscendente, che si batte contro il francese Roger Simendé (bianco), rinuncia al compenso per onorare i suoi “antenati africani”. Così Georges Henri Rivière: “La cosa più meravigliosa è che ha partecipato gratuitamente. Gli avevo detto, infatti: «Si tratta della cultura dei vo-



Fig. 3 Musée d'ethnographie du Trocadéro, Paris. Allestimento della sala 'Afrique blanche', gennaio 1933 (foto Studio Chevojon; PAMQB, Photothèque, PP0001179; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

stri antenati, sarebbe splendido se decideste di rinunciare al compenso». [...] Marcel Griaule ha presentato Al Brown, sul ring, fra quattro guardiani del museo in uniforme: «Quest'uomo sta per combattere in nome della cultura africana». Al Brown ha risposto in inglese. È stato un momento grandioso¹².

Nel 1933, G.H. Rivière si fa ritrarre di fianco a Joséphine Baker in occasione della mostra che presenta il bottino della missione Dakar-Gibuti: l'attrice agita delle maracas sullo sfondo di una vetrina del museo¹³. Baker, nella Parigi degli anni '30, sta a rappresentare metonimicamente l'Africa tout-court: un'unica cultura nera, appiattita dentro la cornice di pochi riferimenti – il jazz, la *Révue nègre* – che dall'Africa subsahariana arriva a Parigi passando per il Missouri, sua terra natale. Il tropo del diorama aleggia sulla fotografia. Rivière così la commenta: “Questo sono io che la allestisco nella vetrina. Che bel seno!”¹⁴.

Thérèse Rivière si trova dunque proiettata sulla scena museale più effervescente del momento, negli anni in cui Rivet e suo fratello Georges Henri promuovono una vera e propria rivoluzione grazie alla moltiplicazione muscolare delle missioni dettata anche dalle logiche coloniali, alla definizione di linee-guida per la catalogazione degli oggetti, alla promozione della Société des Amis du Musée d'Ethnographie, alla pubblicazione del *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, alla nuova biblioteca ispirata a modelli statunitensi (1931), e così via¹⁵.

Quando la studiosa parte per l'Aurès, ha accumulato una breve ma densa esperienza di studio e di lavoro al museo. Assunta nel '28 come segretaria del fratello, nel '31 viene promossa al ruolo di assistente¹⁶. All'epoca non ha una formazione specifica: diplomata in disegno industriale, ha lavorato alla Michelin e in altre ditte. Senso pratico e intraprendenza non le fanno difetto: in poco tempo assume l'organizzazione della fototeca, una delle prime in ambito museale a livello internazionale¹⁷, e mette a punto un innovativo sistema di descrizione che moltiplica le schede descrittive (per tema, data, materiale e dipartimento), facilitando la ricerca¹⁸.

Nel 1930 frequenta il corso di Preistoria all'École du Louvre e l'École pratique des Hautes Etudes; l'anno successivo si diploma all'Institut d'Ethnologie: il concetto di “tecniche del corpo” proposto dal suo professore Marcel Mauss sarà centrale nella sua pratica etnografica. Diplomata nel '33 all'École du Louvre, lo stesso anno viene nominata da Rivet conservatrice del dipartimento Afrique blanche et Levant¹⁹ (fig. 3), probabilmente in segno di apprezzamento del lavoro svolto in occasione della mostra *Le Sahara*, che nel 1934 segna un enorme successo, anche grazie alla serata di danze tuareg all'Hôtel Georges V e al fotogenico duello in costume sulla terrazza del museo organizzati da Georges Henri²⁰. Ancora nel '33 viene selezionata dalla Society of African Languages and Cultures, co-diretta da Henri Labouret e Diedrich Westermann, per

S. PRICE, J. JAMIN, *Entretien avec Michel Leiris*, “Gradhiva”, 4, 1988, pp. 29-56; V. DEBAENE, *Les surréalistes et le musée d'ethnographie*, “Labyrinthe”, 12, 2002, pp. 71-94; I. WALKER, *Phantom Africa: Photography between Surrealism and Ethnography*, “Cahiers d'Études Africaines”, 37, 147, 1997, pp. 635-655. Il più generale tema di fondo è ovviamente la lettura estetizzante dell'*art nègre*, rigettata da Rivière e dal suo *entourage* nella rivista “Documents” e in numerose altre occasioni: cfr. G.H. RIVIÈRE, *Musées des beaux-arts ou musée d'ethnographie*, “Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts”, 13, 1931, pp. 278-282.

¹² In B. DUPAIGNE, *Histoire du Musée de l'Homme. De la naissance à la maturité (1880-1972)*, Paris 2017, p. 136.

¹³ Si veda C. PELTIER-CAROFF, *Revue de Vitrites*, in *Les années folles...* cit., pp. 132-139. Sul ruolo del museo nel panorama francese e internazionale si vedano anche *Le Musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, édition C. Blanckaert, Paris 2015.

¹⁴ P. DEMNET, “La vie”, 22-28 maggio 1980, p. 36, citato da PELTIER-CAROFF, *Revue de Vitrites...* cit., p. 132.

¹⁵ CONKLIN, *Exposer l'humanité...* cit., pp. 186-215.

¹⁶ Dapprima pagata dal fratello attingendo al proprio stipendio (C. LAURIÈRE, *L'épreuve du feu des futurs maîtres de l'ethnologie*, in *Les années folles...* cit., pp. 405-447: 426), viene poi formalmente pagata dal Muséum National d'Histoire Naturelle, grazie all'intervento di Rivet.

¹⁷ FAUBLÉE, *Thérèse Rivière...* cit., in particolare p. 95. Si veda anche A. MAUJARIN, *La photographie multiple. Collections et circulation des images au Trocadéro*, in *Les années folles...* cit., pp. 700-729. La fototeca nasce ufficialmente nel giugno '29, come da cronologia pubblicata in *Les années folles...* cit., p. 903.

¹⁸ GROGNET, DE LATAILLADE, *Des montagnes...* cit., pp. 143-144.

¹⁹ Lo staff del Dipartimento si limita alla sola Rivière, mentre l'“Afrique noire” vede l'impegno di quattro conservatori: Marcel Griaule, Michel Leiris, Deborah Lifchitz e Denise Paulme: COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 17. Nel 1934 il museo inaugura quattro gallerie, seguendo la scansione geografica che gli è propria: Afrique blanche et Levant, Pré-histoire américaine, Populations artiques et Madagascar. Unica eccezione all'organizzazione per civiltà e territori è la Salle du Trésor, che raggruppa oggetti di diverse provenienze ed epoche, allestita con la collaborazione di Jacques Lipchitz. Cfr. C. LAURIÈRE, C. PELTIER-CAROFF, *Un petit royaume de l'art primitif. La salle du Trésor (juin 1932)*, in *Les années folles...* cit., pp. 186-191.

²⁰ I documenti sono parchi di informazioni a riguardo; il nome di T. Rivière non figura nel catalogo. Cfr. A. LOYAU, *Sahara, 1934. L'exposition d'une union sacrée coloniale européenne?*, in *Les années folles...* cit., pp. 736-775. Il ballo, “*Une soirée au Hoggar*”, si svolge il 17 marzo 1934. La prima parte della serata accoglie una sfilata di moda con abiti dell'“*Afrique blanche*” indossati da alcune *socialité* parigine e dal personale femminile del museo. Seguono danze tuareg (con costumi della collezione del museo) e alcuni interventi musicali. Alcuni giorni prima, Rivière aveva organizzato una prova sul tetto del museo, cui aveva invitato la stampa e cui aveva partecipato, vestito da tuareg, anche André Leroi-Gourhan. Cfr. C. LAURIÈRE, *Le banquier et mécène du musée. La SAMET*, in *Les années folles...* cit., pp. 141-201.



²¹ Nel maggio 1934, presentando il progetto, Labouret afferma che la missione “ha lo scopo di apportare un contributo efficace ai metodi della colonizzazione; infatti la conoscenza di usanze, credenze, leggi e tecniche delle terre indigene rende possibile una collaborazione più feconda e più umana, e conduce così a uno sfruttamento più razionale delle risorse naturali. [...] Accessoriamente, ci riproponiamo di costituire una collezione di oggetti sistematicamente raccolti con fotografie, disegni, film”. In COLONNA, *Aurès-Algérie...* cit., p. 130. Per una lettura critica dell’approccio della missione alla questione coloniale, COQUET, *L’Aurès...* cit., pp. 67-92.

²² Nella vastissima letteratura, si vedano almeno G. TILLION, *Il était une fois l’ethnographie*, Paris 2000; EAD., *Fragments de vie*, édition T. Todorov, Paris 2009; EAD., *Alla ricerca del vero e del giusto*, a cura di T. Todorov, Milano 2016. Sul corpus di fotografie scattate in Algeria, G. TILLION in collaborazione con N. WOOD, *L’Algérie auresienne*, Paris 2001. Su Tillion: *Le siècle de Germaine Tillion*, édition T. Todorov, Paris 2007; J. LACOUTURE, *Le témoignage est un combat. Une biographie de Germaine Tillion*, Paris 2000; ID., *Attraversare il male: conversazione con Germaine Tillion*, Milano 2016.

²³ In quegli anni le altre missioni femminili sono quelle di Jeanne Cuisinier e Véra Sokoloff in Malesia (1932) e di Denise Paulme e Deborah Lifchiz nella missione Sudan-Sahara (che si trattengono in Mal, mentre gli altri membri della missione fanno ritorno a Parigi nel 1935, seguite nel 1937 da Germaine Dieterlen e Solange de Ganay). Si veda M. LEMAIRE, *La chambre à soi de l’ethnologue. Une écriture féminine en anthropologie dans l’Entre-deux-guerres*, “L’Homme”, 200, 2011, pp. 83-112. Una fotografia su “L’Echo d’Alger” del 22 dicembre 1934 mostra le due giovani sorridenti; l’articolo che l’accompagna descrive il loro arrivo in una terra sconosciuta, tutta da studiare: *M. Ile Rivière et M. Ile Tillion. Chargés d’une mission ethnographique dans l’Aurès, nous disent...*

²⁴ M. GROSSI, C. RIAL, *Germaine Tillion: là où il-y-a le danger, on vous trouvera toujours*, citato in COQUET, *L’Aurès...* cit., p. 52. Tillion non viene dal mondo dei musei ma da quello accademico: il suo nome viene infatti proposto da Mauss, dopo che una collega di T. Rivière rinuncia per motivi personali.

²⁵ La dizione *Musée de l’Homme* è in realtà utilizzata dalla riapertura del museo rinnovato, nel 1938; prima di allora era chiamato *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*.

²⁶ TILLION, *Il était une fois...* cit., pp. 19-20. Oltre alla data molto tarda del *mémoire*, va detto che la missione in Aurès si

la prima missione nell’Aurès²¹. Sua compagna è Germaine Tillion (1907-2008), resistente, intellettuale e figura politica di primo piano del XX secolo²².

La missione nell’Aurès, una delle prime solo femminili della storia dell’etnografia²³, si svolge fra il dicembre del 1934 e il febbraio del 1937.

Le due colleghe vivono insieme solo per i primi mesi; in seguito le rispettive ricerche si svolgono in località distanti fra loro molte ore a dorso di cavallo. Le legano alcune occasioni di incontro e una fitta corrispondenza. Thérèse Rivière scrive lettere vivaci, raccontando la propria quotidianità con ironia e dovizia di dettagli; dal canto suo, retrospettivamente, Germaine Tillion appare evasiva: nel suo *Il était une fois l’ethnographie* liquida in poche righe il loro rapporto, descrivendo Thérèse come quasi ossessionata dal museo (altrove la definisce “fanatica”)²⁴, e ridimensionandone le competenze scientifiche:

Thérèse Rivière lavorava a tempo pieno da diversi anni al Musée de l’Homme²⁵. [...] Come Georges Henri, Thérèse sognava solo di fame il primo museo al mondo. Negli immensi depositi interrati non vi era oggetto che non avesse pulito, misurato, riparato, disegnato con talento e maneggiato con cura; ma, parigina di nascita, conosceva solo la place du Trocadéro e rue Montmartre, dove abitava. Un po’

più esperta di lei, perlomeno da questo punto di vista, avevo intervistato qualche abitante del Cantal, della Bretagna e dell’Île-de-France. Inoltre, avendo percorso in canoa diversi torrenti impervi, dormendo in tenda, ero capace di accendere un fuoco. Il carattere di Thérèse era facile e allegro, adorava il suo lavoro, rispettava quello altrui, e ci capimmo senza difficoltà²⁶.

E un po’ più avanti, come a sottolineare l’approccio pragmatico e le scarse doti teoretiche della collega:

Sbarcando ad Algeri avevamo chiaro che si trattava in sostanza di incontrare dei nomadi sconosciuti in un paese sconosciuto, ma in seguito, chiaramente, avremmo dovuto scrivere una tesi, e a tal fine era necessario individuare un soggetto. Thérèse detestava scrivere e volle fin da subito riservarsi lo studio delle tecniche. Decidemmo dunque fra di noi che io mi sarei occupata ‘di tutto il resto’ [...] ²⁷.

Tillion, in una lettera a Rivet, condensa in una sola frase il metodo di studio della collega: “Thérèse fa una gran quantità di foto e sa già filare, intrecciare, danzare, cucinare come una vera *chaouïa*”²⁸. Ecco la traduzione plastica delle *Instructions* di Leiris e Griaule²⁹; ecco il concetto di “tecniche del corpo”, qui letteralmente *incorporato*³⁰. Come scrive l’antropologa Michèle Coquet, “Thérèse Rivière penetra nella cultura *cha-*



Fig. 4 “Ferradji e Ferkaoui si divertono a suonare il tamburo dopo aver raccolto le offerte per il loro marabout”, 1936 (foto T. Rivière; PAMQB, FTR, PP0156918; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 5 Una donna berbera e il suo bambino, 1939 (foto T. Rivière; PAMQB, FTR, PP0164906; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 6 Due donne su un sentiero, 1939 (foto T. Rivière; PAMQB, FTR, PP0164907; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

ouïa mettendo in gioco il suo corpo, e così aggira in parte il problema della lingua, che non padroneggia, o che padroneggia appena, stabilendo con i suoi interlocutori una comunità di campo [communauté de terrain] che va al di là delle parole, fondata sulla trasformazione di materiali, la manipolazione condivisa di attrezzi e la produzione di forme (figg. 4-5). Questo esercizio di pratiche, e l'investimento corporeo che esso implica, nutrono la sua ricerca etnografica³¹.

Anche Jacques Faublée, che condivide per tre estati (dal '35 al '37) le ricerche di Thérèse Rivière, ricorda di lei: “Non esitava a schierarsi di fianco ai montanari contro le pretese dei cittadini, contro le ingiustizie o gli abusi amministrativi, pagando spese processuali o multe e intervenendo presso le autorità. Prendeva anche la difesa delle donne contro una supremazia maschile troppo forte. Gli abitanti dell'Aurès si erano legati molto a lei, e viceversa. Questo spiega la qualità eccezionale delle sue ricerche”³² (fig. 6).

Da queste note ricaviamo due elementi utili per leggere la traduzione in forma espositiva della ricerca di T. Rivière. La prima attiene alla comunicazione non-verbale, e dice dell'esercizio sviluppato negli anni algerini attuando forme di comprensione reciproca capaci di andare al di là del

linguaggio fonetico: un esercizio che l'occasione espositiva sollecita nuovamente. La mostra, coerente con i canoni estetico-pedagogici propri del museo – su cui tornerò – risulta asciugata di tutta la dimensione relazionale, giocosa, affettiva che risuona invece nelle lettere e nei *carnets*.

La seconda riflessione attiene al riferimento alle tecniche come terreno comune che prescinde dalle singole individualità e ruoli (colonizzatore e colonizzato, studiosa e oggetto di studio). Le tecniche rappresentano il luogo in cui Rivière, anche per la sua formazione, si sente a proprio agio, e partendo dal quale comprende più a fondo la cultura che la ospita.

Mostrare per resistere: “L'Aurès”, 1943-46

Al rientro in patria, nel 1937, Thérèse Rivière torna a ricoprire il proprio incarico al dipartimento Afrique blanche et Levant. Sono anni cruciali per la definizione del profilo del museo che, chiuso nell'agosto 1935 e poi demolito, viene riaperto, interamente rinnovato, nel giugno 1938 nel Palais de Chaillot costruito per l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques (1937). Durante questa opera di distruzione e ricostruzione l'etnologa è stata altrove, ricevendo solo notizie intermittenti del “suo” museo.

accompagna, per Tillion, al sentimento di una grave perdita: tutte le sue note di campo vanno perse durante la guerra, nel passaggio dalla prigione di Fresnes, dove viene rinchiusa in quanto resistente nell'agosto 1942, al campo di concentramento di Ravensbrück, dove le vengono sequestrati. COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 51.

²⁷ TILLION, *Il était une fois...* cit., p. 21. Più avanti Tillion scrive che Rivière, avendo constatato che uno studio approfondito sulle tecniche era già stato svolto da Mathéa Gaudry, “ebbe l'idea di costituire per il suo amato ‘Musée de l'Homme’ una collezione di begli oggetti della vita quotidiana, ciascuno accompagnato da fotografie che ne mostrassero le tappe della fabbricazione e l'utilizzo” (ivi, p. 22). Anche qui, parlare di “begli oggetti della vita quotidiana” sembra negare qualunque spessore scientifico alle ricerche della collega, oltre che appiattare il dibattito sulla metodologia della ricerca e della raccolta etnografica tanto vivace in quegli anni.

²⁸ Lettera del 24 marzo 1935, in COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 134.

²⁹ Secondo la filosofia di Rivet, e le concrete raccomandazioni di Marcel Griaule e Michel Leiris, gli oggetti sono caleidoscopi di significati, che vanno letti in modo sistemico e stratificato: “Al di là della sua utilità tecnica, l'oggetto presenta un valore magico o religioso? A quali miti rimanda? In che condizioni coloro che se ne servono lo possono fabbricare, comprare o, più in generale, procurarselo? La sua scoperta o la sua rivelazione è narrata in una leggenda? In breve, ci si occuperà non solo dell'oggetto in sé, ma di tutto ciò che lo circonda, insomma di tutte le diramazioni che lo collegano alla società nel suo insieme. Circondando l'oggetto di una messe di informazioni, che siano di carattere tecnico o meno, e di documenti (fotografie, disegni, note), si farà in modo che, una volta al museo si trasformi in un oggetto morto, staccato dal suo contesto”. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris 1931, p. 10: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65415773.texteImage> (consultato il 2 maggio 2023). Faublée propone che le istruzioni siano redatte a partire dagli appunti presi proprio da Y. Oddon e T. Rivière ai corsi di MAUSS: F. GROGNET, *Le concept du musée. La patrimonialisation de la culture des “autres”, D'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly: histoire de métamorphose* tesi di dottorato, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 309. Cfr. anche E. JOLLY, *Ethnologie de sauvegarde et politique coloniale: les engagements de Marcel Griaule*, “Journal des Africanistes”, 89, 2019, 1, pp. 6-31.

³⁰ Mauss esprime il concetto di “tecniche del corpo” per la prima volta nel 1934 in un seminario alla Société de Psychologie di Parigi: D. LE BRETON, “Aux sources de la sociologie du corps”, prefazione a M. MAUSS, *Les techniques du corps; suivi de L'expression obligatoire des sentiments; et de Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité*, Paris 2021, pp. 7-36: 26.

³¹ COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 135. L'autrice torna su questo concetto nell'articolo *Un destin contrarié. La mission de Thérèse Rivière et Germaine Tillion dans l'Aurès (1935-1936)*, “Les Carnets de Bérose”, 6, 2014: <https://journals.openedition.org/lectures/16684?lang=es> (consultato il 2 maggio 2023) quando scrive: “Riproducendo i gesti che i suoi ospiti compiono nello svolgimento delle attività quotidiane o delle pratiche ludiche, sperimenta il loro *savoir-faire*, facendo così esperienza delle profonde affinità spiritose e di corpo sottese a una tecnica condivisa praticamente”.

³² FAUBLEE, *A propos...* cit., p. 96.

Fig. 7 Musée de l'Homme, Paris. La fototeca, ante 1947 (foto Laboratoire photographique du Musée de l'Homme; PAMQB, Photothèque, PP0090864; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).



A parte la lettura di qualche giornale, è altrettanto all'oscuro delle vicende politiche che caratterizzano quegli anni. L'istituzione e la città che la accolgono al suo ritorno le sono del tutto straniere.

Il nuovo istituto esprime più chiaramente, anche dal punto di vista spaziale, la vocazione di museo-laboratorio che P. Rivet e G.H. Rivière gli avevano attribuito fin dal 1928. Gli spazi consacrati alla ricerca sono preponderanti rispetto a quelli espositivi; studio, educazione, consultazione delle fonti testuali e iconografiche, ricerca d'archivio sono considerati elementi complementari, ugualmente necessari alla vita di un moderno museo.

La maggiore innovazione del nuovo allestimento, in larga parte figlia del viaggio in Unione Sovietica compiuto da G.H. Rivière nel '36, consiste nell'organizzazione delle aree espositive, scandite in macro-aree geografiche, secondo due “velocità”: a una serie di vetrine sintetiche, pensate per il pubblico delle scuole o dei gruppi organizzati (come quelli delle fabbriche), si giustappungono delle teche organizzate per tecniche, funzioni o linguaggi, destinate a un pubblico più formato o desideroso di approfondimento. Una bibliografia vuole incoraggiare la consultazione dei testi nella nuova biblioteca. Una teca all'ingresso di ogni sezione introduce i grandi temi trattati, mentre quella finale, impostata su accostamenti trans-geografici, suggerisce possibili affinità e collegamenti.

Intanto, l'orientamento antifascista del museo si definisce in modo sempre più chiaro. Paul Rivet, già nel 1934 fra i fondatori del Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes ed eletto l'anno successivo consigliere municipale del Rassemblement Populaire nel V arrondissement, fonda con Élie Faure il Groupe des Amis de l'Espagne per sostenere la resistenza repubblicana (1936). A partire dal 1940, diversi fra i suoi colleghi si impegnano nel *réseau du Musée de l'Homme*. Dieci esponenti della rete sono condannati a morte: gli uomini vengono fucilati il 23 febbraio '42³³; le donne – Germaine Tillion, Yvonne Oddon e Sylvette Lelou – deportate in campo di concentramento.

Come continuare a lavorare nella Parigi occupata dai nazisti, mentre i colleghi scompaiono così tragicamente? In anni segnati da una sempre più evidente strumentalizzazione del concetto di “razza” e dalla sovrapposizione fra sguardi coloniali e politiche antisemite, Thérèse Rivière si prende cura delle sue collezioni, pubblica alcuni articoli³⁴ e si dedica all'implementazione della fototeca (fig. 7)³⁵. Il fratello, che già nel 1937 aveva ceduto il posto di vice-direttore a Jacques Soustelle per dedicarsi al progetto del Musée des Arts et Traditions Populaires, nel 1944 viene accusato di collaborazionismo e sollevato momentaneamente dall'incarico³⁶.

Nel 1943, il comando tedesco progetta di allestire una mostra di propaganda antebraica al Musée de l'Homme: ecco che Faublée e T. Ri-

³³ Léon-Maurice Nordmann, Georges Ithier, Jules Andrieu, René Sénéchal, Pierre Walter, Anatole Lewitsky e Boris Vildé. Si veda A. MONOD, *Le réseau du Musée de l'Homme. Une résistance pionnière, 1940-1942*, Paris 2015; anche J. BLANC, *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme 1940-1941*, Paris 2010; A. HOGENHUIS, *Des savants dans la Résistance. Boris Vildé et le réseau du musée de l'Homme*, Paris 2009.

³⁴ T. RIVIÈRE, *Costumes agricole de l'Aurès*, “Etudes et Documents Berbères”, 3, 1937, pp. 124-152; EAD., *L'habitation chez les Ouled Abderrahman Chaouïa de l'Aurès*, “Africa”, 11, 1937, 3, pp. 294-311; EAD., *La maison de l'Aurès*, “Algeria”, 1938, s.p.

³⁵ DUPAIGNE, *Histoire...* cit., p. 116.

³⁶ Rivière viene sollevato il 22 agosto 1944 e reintegrato il 17 marzo 1945. Cfr. P. ORY, *Georges Henri Rivière en son musée, du Front populaire à la Libération (1936-1945)*, in *Georges Henri Rivière...* cit., pp. 96-107.

³⁷ COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 49.

³⁸ Faublée si dimostra per tutta la vita grande amico e difensore della collega, che certamente non avrebbe mai danneggiato, né professionalmente né umanamente. Quando Thérèse Rivière viene ospedalizzata, per un breve periodo nel 1945 e poi stabilmente dal 1947, il fratello chiede a Tillion di prendere con sé i documenti d'archivio. Jacques Faublée interviene chiedendo di aspettare che l'amica stia meglio, anche perché, afferma, le due studiose non andavano d'accordo. Tillion, dal canto suo, pur non prendendo con sé le carte, appare preoccupata dal ricovero di Thérèse e propone al fratello di trovarle un'occupazione, per esempio la conservazione di una dimora storica. Alla fine Faublée, per salvarli dal disinteresse del museo, prende con sé i documenti alla metà degli anni '50. COQUET, *L'Aurès...* cit., pp. 56-61. Thérèse Rivière e Faublée firmano alcuni articoli a quattro mani: *Les Tatouages des Chaouïa de l'Aurès*, “Journal de la Société des africanistes”, 1942, 12, pp. 69-80; T. RIVIÈRE, J. FAUBLÉE, *L'apiculture chez les Ouled Abderrahman, montagnards su versant Sud de l'Aurès*, “Journal de la Société des africanistes”, 13, 1943, pp. 95-107, e ID., *Dans le sud de l'Aurès en 1935. Circoncisions, Mariages, et Hiji chez les Ouled Abderrahman*, “Etudes et Documents Berbères”, 8, 1991, pp. 63-77.

Fig. 8 Musée de l'Homme, Paris. Ingresso della mostra L'Aurès, maggio 1943 (PAMQB, Photothèque, PP0091427; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 9 Musée de l'Homme, Paris. Veduta di una sala della mostra L'Aurès, maggio 1943 (foto Laboratoire photographique du Musée de l'Homme; PAMQB, Photothèque, PP0091742; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 10 Musée de l'Homme, Paris. Tenda con gli “hiji” o regali, all'ingresso della mostra L'Aurès, maggio 1943 (foto Laboratoire photographique du Musée de l'Homme; PAMQB, Photothèque, PP0091775; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).



vière allestiscono in fretta e furia una mostra a partire da quello che è già disponibile, ben catalogato e ordinato: le collezioni dell'Aurès. L'urgenza politica e morale, nonché il succedersi degli eventi bellici, spiegano la lunga durata dell'esposizione³⁷.

Articolata in tre sezioni – architettura e abitazioni; tecniche; organizzazione sociale – la mostra espone in diciannove vetrine oggetti e fotografie, fra cui alcune scattate da Faublée.

L'allestimento è fedele al codice astratto proprio del museo (figg. 8-10): le sobrie teche tematiche autoportanti sono impaginate con gusto tipografico, debitore del linguaggio della Bauhaus e del movimento moderno; al loro andamento ortogonale si contrappongono alcuni pannelli concavo-convessi. Entro le vetrine, le fotografie non hanno valenza “artistica”, ma di illustrazione delle tecniche, del farsi progressivo degli oggetti (come si intreccia un certo tipo di cesto, in quale modo e occasione si indossa un abito...), anch'essi esposti come “testimoni”, senza alcuna intenzione estetizzante. Rispetto alla mostra del '34, qui si rinuncia ai manichini: gli abiti vengono esposti appesi, secondo un gusto più attuale che prende chiaramente le distanze dal diorama o dalla ricostruzione “narrativa” dell'anteguerra. Curatore e autore dei testi del catalogo risulta solo Faublée³⁸. Come spiegare l'oscuramento del ruolo della collega? I segni della malattia mentale già manifestatasi si sono ripresentati, forse acuiti dalla guerra, dall'uccisione di alcuni colleghi

del *réseau*, dall'internamento di Tillion, dalle accuse al fratello. Nella relazione del 13 settembre 1945 l'etnografa scrive: “La mostra temporanea dell'Aurès [...] non mi ha dato alcuna gioia tranne quella del lavoro, poiché la mia compagna di missione, Germaine Tillion, era allora a Fresnes. Mi ha promesso di venire a vederla nell'ottobre del 1945, al suo ritorno a Parigi”³⁹.

Nel 1945 Thérèse Rivière mette mano al progetto lungamente rimandato della realizzazione di un filmato, frutto del montaggio dei numerosi frammenti raccolti sul campo. Il progetto la appassiona: spera che possa essere l'occasione di una nuova condivisione con Tillion, da poco tornata dal campo di concentramento, a cui l'11 settembre '45 scrive:

Cara Germaine,
ho saputo da M. Ile Cuisinier che lei era partita in auto per andare a riposarsi in campagna da amici. I miei auguri di riposo e di lavoro intelligente la accompagnarono.
[...] In vista della sua visita alla mostra temporanea dell'Aurès, cerco di terminare il film che ho girato nel '35-'36 nell'Aurès e che languiva, ahimè all'umido, nella filмотeca. Ho appena “risvegliato” le nostre registrazioni su disco alla discoteca, dove sono al sicuro. Rouget mi ha promesso che presto saranno riversate. Incontrerò il dott. Rivet perché ciò avvenga prima della fine della mostra dell'Aurès.
Beva latte, mangi frutta e a presto.

Sembra che Thérèse Rivière – come d'altronde la maggior parte dei suoi contemporanei – non si renda conto di quello che la collega aveva vissuto, se il 27 ottobre 1945 le scrive⁴⁰:

Cara Germaine,
l'altro giorno il mio occhio di lince ha intravisto, nella sala restauro delle collezioni, un pacco da cui scaturivano delle foglie di palma. La forma del pacco assomigliava a un secchio; ho guardato meglio e ho letto il suo nome. Allora, con M. Bidet, incaricato della manutenzione e restauro, abbiamo aperto il pacco e ho trovato quella famosa clessidra, che non è poi così male, checché lei dica. Dentro c'è

anche una scatola con dei pezzi di selce, che ho aperto solo in parte.

Venga d'urgenza al museo fra le 2 e le 6 per parlare di queste collezioni.

Si ricordi anche che dobbiamo visitare insieme la mostra temporanea sull'Aurès.

Ci è dispiaciuta la sua assenza, l'altra sera, a Montmartre⁴¹; forse non sta bene? Non conoscendo il suo indirizzo, e pensando che voglia isolarsi, cosa sbagliata a mio parere, mi tratterò dal cercarla fino alla fine della prossima settimana.

A buon intenditor... saluti affettuosi.

Il film verrà proiettato il primo dicembre 1945 nella sala cinematografica del museo⁴². Una lettera di Thérèse a Rivet ce la mostra preoccupata del giudizio dei superiori, e tuttavia sempre salvata dalla sua disarmante freschezza:

Stamattina alle 10.30 proverò una grande gioia e al contempo una grande angoscia: quella di veder proiettato nella sala cinematografica del M.H. il film 35 mm. che ho girato nell'Aurès nel 1936. Sono un po' preoccupata. Era la prima volta, ed è rimasta l'unica, che mettevo mano alla cinepresa. Se l'ho fatto bene, per così dire o comunque al meglio delle mie possibilità, è stato per il museo. [...]. Molti dei miei amici del luogo sono morti, nel frattempo. [...] Se il film merita, e se Germaine Tillion vuole, le chiederò di venire a vederlo. Se merita, e se possiamo farne qualcosa, mi farebbe piacere che lei venisse a vederlo con G.H. prima della chiusura della mostra⁴³.

Il giorno stesso Thérèse Rivière scrive a Tillion una lettera che mostra l'investimento affettivo sul film, e la preoccupazione per la distanza emotiva dell'amica, da poco tornata dal campo di concentramento⁴⁴:

Cara Germaine,
che ne è di lei, ancora una volta? Per fortuna Yvonne Oddon, molto efficiente, mi ha dato sue notizie e il suo indirizzo.
Stamattina alle 10.30 proiezione del film 35 mm. che ho girato nell'Aurès. Farà rivivere il passato e le persone a cui ho voluto bene. È un tentativo; spero che il film sia valido. Quando sarà montato do-

³⁹ *Exposition temporaire de l'Aurès*, indirizzata a Paul Rivet, Paul Lester e André Leroi-Gourhan: PAMQB, FTR, Visite des collections de l'Aurès, le 28 mai 1943, DA000341/14946.

⁴⁰ PAMQB, FTR, Papiers et activités personnelles, Correspondances, D006487/64101.

⁴¹ Probabilmente a casa di Thérèse Rivière.

⁴² Il film è conservato alla CNC-Centre National du Film e de l'Image Animée, e visibile alla BNF, Parigi. Un estratto è visibile anche online: <https://www.youtube.com/watch?v=HZC-CBGvnMII> (consultato il 2 maggio 2023).

⁴³ Lettera conservata negli archivi del Muséum National d'Histoire Naturelle, citata in COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 50.

⁴⁴ PAMQB, FTR, Papiers et activités personnelles, Correspondances, D006487/64101.

vrà venire a vederlo, e aiutarmi. Ho chiesto la trasposizione delle pellicole su disco per sonorizzarlo.

Né Tillion, né Rivet, né Georges Henri sono presenti alla proiezione. Nel frattempo, la malattia si acuisce e le accuse verso il fratello si fanno esplicite, anche nelle pieghe di documenti “fred-di” e ufficiali. Nella relazione sulla sua missione del '39, indirizzata a Rivet nel '45, l'etnografa scrive⁴⁵:

Dal 7 giugno al 25 agosto 1939 ho scattato 890 fotografie con la Rolleiflex prestata dal Musée de l'Homme. Nell'aprile 1945 ho chiesto al mio fotografo personale di stampare in formato cartolina questi negativi, poiché attendevo da diversi anni che questo lavoro fosse svolto. Il lavoro è stato pagato in anticipo per la cifra di 9mila franchi. Ma questo stesso lavoro è stato interrotto da mio fratello G.H. Rivière per pagare le spese del mio ricovero in una casa detta di cura (costo: 20mila franchi) che avrebbe completamente rovinato la mia salute (mancanza di cibo, d'aria, di esercizio, elettrochoc, eccetera) e da cui sono uscita solo grazie alla dedizione dei vecchi amici.

A mostra ormai chiusa, vede la luce un secondo film. Il 28 agosto 1946, ormai nel pieno della crisi psichiatrica, Thérèse Rivière scrive di nuovo, con grafia ora più incerta⁴⁶:

Cara Germaine,
ieri sono stata molto triste di non averla vicino per guardare insieme la proiezione dell'Aurès. Tutto il film è stato sostenuto solo da me, anche privandomi di parecchie cose. Ho chiesto per iscritto, fin dal suo ritorno, l'aiuto del museo per terminare il video: promesse, ma nulla di fatto. Solo un po' d'aiuto di Leroy [*sic*: André Leroi-Durhan].
[...]. Quando tutto stava funzionando, ecco il ricovero arbitrario e illegale del 2 dicembre. Solo la lettera di Y.O. [Yvonne Oddon] e le parole di un'amica e qualche lettera mi hanno permesso di resistere.

Non mi hanno fatto uscire perché non ho avuto paura di dire quello che pensavo dei trattamenti abominevoli inferti a coloro che sono stati abbandonati dalla famiglia e ho cercato di difender-

li. Grazie a Dio e ai miei amici ne sono uscita. Gli psichiatri mi guardano male perché GHR è complice e si nasconde ~~dietro Rivet~~ [le ultime due parole sono cancellate, n.d.A.] quei “signori” senza fare nomi.

Viene dunque trattenuta più a lungo in ospedale psichiatrico per aver difeso gli altri malati, proprio come a suo tempo aveva difeso Aïcha (“la mia migliore informatrice, e, se posso permettermi, un'amica”)⁴⁷ e quella che era divenuta la sua famiglia algerina.

Prossimità e distanziamento, reclusione e orizzonti infiniti, conformità e difformità: le dinamiche dello sguardo e i suoi angoli ciechi sono qui protagonisti. Il *clin d'oeil* inconfondibile di Thérèse Rivière si manifesta nei titoli d'apertura del film, dove, con la sua grafia ordinata e un po' infantile, scrive: “Montato con le risorse disponibili nel maggio-giugno 1946 al Département du Cinéma del Musée de l'Homme, Palais de Chaillot, Parigi. Realizzato soprattutto grazie agli Chaouiïa, che furono nostri buoni amici e lo sono rimasti”, e conclude con il disegno di un piccolo cuore. Eccola nella sua umanità spiazzante, troppo *naïve* per qualcuno. E questa, come avrebbe detto lei stessa, è una storia vera.

⁴⁵ *Ibidem*. In una relazione intitolata *2ème Mission Thérèse Rivière en Afrique du Nord en 1939*, conservata nella stessa serie, scrive anche, alla voce “Publicité” relativa alla mostra dell'Aurès: “Far fare un nuovo servizio dopo il ritorno di G. Tillion, durante la proiezione del film nella sala cinematografica” (*ibidem*).

⁴⁶ PAMQB, FTR, Papiers et activités personnelles, Correspondances, D006487/64101.

⁴⁷ Trasmissione alla radio del 29 agosto 1938, cit. a nota 9.