

Transgression photographique: Alix Cleo Roubaud ou comment photographier la mort

Geneviève Guétemme

▶ **To cite this version:**

Geneviève Guétemme. Transgression photographique: Alix Cleo Roubaud ou comment photographier la mort. Irish Journal of French Studies, 2012, Trangression(s), 12, pp.27 - 42. 10.7173/164913312806739674 . hal-01401866

HAL Id: hal-01401866
https://hal.science/hal-01401866

Submitted on 24 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transgression photographique: Alix Cléo Roubaud ou comment photographier la mort

Geneviève Guétemme

La mort fait peur. D'où cet effort constant de l'humanité pour la repousser en imaginant une vie après la vie ou en inventant des interdits qui la rejettent dans un au-delà inaccessible. Pourtant, certaines pratiques artistiques transgressent ces limites: elles essayent de voir 'la mort dans les yeux', pour reprendre une expression de Jean-Pierre Vernant à propos du mythe de Méduse. Elles proposent en effet de rencontrer ce qui pour les Grecs anciens était justement 'en dehors de l'humain, l'indicible, l'impensable, la radicale altérité'[1] et font prendre le risque d'être pétrifié d'horreur.

Ce risque, la photographe Alix Cléo Roubaud l'accepte totalement en choisissant d'affronter son propre regard dans des autoportraits photographiques en miroir qui révèlent une image inversée d'elle-même, au-delà du voir. Dans le film que Jean Eustache lui consacre, elle parle d'ailleurs elle-même de photographie 'suicidaire'.[2] Elle était en fait hantée par une mort qu'elle savait proche et qui surviendra à trente et un ans par embolie pulmonaire. Et elle ne cessera de l'anticiper en fumant et buvant beaucoup, en faisant plusieurs tentatives de suicide — et en photographiant.

Nous proposons ici d'observer cette approche particulière du regard photographique comme face à face avec la mort en faisant l'analyse d'une œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Nous essayerons de voir comment Alix et la photographie s'en sortent, même si le face à face ne les laisse pas indemnes. Mais nous tenterons surtout de voir ce que la confrontation photographique avec la mort a de transgressif — pour

1. Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour, soi-même et l'autre en Grèce ancienne* (Paris: Gallimard, 1989), p. 85.
2. Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, court métrage (1980).

Alix Cléo Roubaud elle-même — mais aussi pour sa photographie puisque c'est avec ce medium qu'elle tente de passer un seuil réputé infranchissable. Nous étudierons alors ce que ce type de transgression révèle d'une limite et de son franchissement en nous appuyant sur ce que Michel Foucault, dans son texte intitulé 'Préface à la transgression', décrit comme un espace plus ou moins épais qui sépare de ce qui est totalement 'autre'. Il nous sera alors peut-être possible d'avancer l'idée d'une photographie transgressive capable, non pas de faire disparaître les limites, mais de pénétrer leur épaisseur en offrant le spectacle d'une vie qui n'en est plus vraiment une et d'une photographie, trop ou pas assez lumineuse, qui prend le risque de n'être, presque plus, de la photographie.

Voir sa mort

Dans son journal Alix Cléo Roubaud se place souvent dans un espace à part. Pour elle en effet, son moi qui écrit (et qui photographie) s'inscrit dans

> cet espace à moi, ce temps à moi, seule en fin,
> face à ma fin
> par exemple.[3]

C'est un espace nocturne où elle est seule et où elle écrit alors que Jacques Roubaud, son époux, dort dans la même chambre. Et dans cet espace, elle fait face — ce qui veut dire aussi qu'elle regarde — sa dernière limite tout en disant à celui qui dort: 'ne regarde pas […] détourne le regard tu ne sais pas de quoi il s'agit' (*J* 32). Elle, au contraire, est consciente du risque que cela représente. Pourtant, elle n'hésite pas à distendre la fin de sa phrase avec un blanc entre elle et le mot 'fin'. Elle n'hésite pas à élargir la limite et à s'y installer pour mieux saisir ce qu'il y a de l'autre côté. Elle se met 'à la limite' de

3. Alix Cléo Roubaud, *Journal (1979–1983)* (Paris: Seuil, 2009), p. 32, désormais *J* dans le texte. Toutes les citations d'Alix Cléo Roubaud reproduisent la typographie particulière qu'elle emploie dans son journal.

dépasser la limite. Elle écrit avec la mort en perspective.

C'est ce que montre aussi sa ponctuation particulière que nous reproduisons dans toutes les citations du *Journal*. L'absence d'espace après les virgules ou les points n'est en effet pas seulement propre à sa frappe 'canadienne'.[4] D'une certaine manière, cette ponctuation reproduit sa respiration irrégulière, son manque de souffle et ses appels d'air. Elle met l'absence au cœur du présent et, d'une certaine façon, anticipe une disparition qui viendra, soit de la maladie (elle est gravement asthmatique), soit d'un excès d'alcool ou de médicaments. Nombreux sont en effet les passages du *Journal* où elle parle de ses excès et de ses efforts pour se raisonner.

> Tu es parti hier matin et hier soir je me saoulais à neuf heures du soir je ne marchais pas droit dans la rue des Francs-Bourgeois,où je suis allée poster ma première lettre. À dix heures je m'écroule ivre morte.Me réveille à trois heures […], je me demande pourquoi je me maltraite de cette manière alors que je suis aimée et dois survivre;pourquoi je me saoule sans manger,pourquoi je me drogue de somnifères,pourquoi je fume. *se soigner*. (*J* 27)

Alix est tentée par le suicide: c'est un 'démon' contre lequel elle lutte constamment — et cela d'autant plus qu'elle est, comme le précise son mari dans l'introduction du *Journal*, profondément croyante, de confession catholique. Jacques Roubaud indique qu'elle 'écrivait, avec une attention et une tension extrême, contre l'orgueil de la tentation de mort, constamment renaissante (le suicide, selon Saint Augustin, est un péché d'orgueil)'.[5] Mais ses phrases et ses images d'un corps et d'un souffle, apparaissant et disparaissant, montrent qu'elle ne peut pas s'empêcher d'aller à l'encontre de cet interdit chrétien. Il lui faut entrer en contact avec son propre dépassement, en écriture, en photographie ou, plus directement, avec l'alcool, la cigarette et les médicaments.

C'est ce que suggère en tout cas cette image où le corps d'Alix

4. Née à Mexico d'un père diplomate, Alix Cléo Roubaud est de nationalité canadienne.
5. Jacques Roubaud, 'Introduction au "Journal d'Alix"' (*J* 9).

apparaît deux fois: en surimpression, dans deux postures différentes, allongé et accroupi et dans un espace double, très blanc à gauche et très noir à droite, sachant que le blanc attaque doucement le corps allongé et que le noir laisse à peine deviner les formes du corps accroupi. Le corps noir, moins visible que le corps clair est un corps d'ombre, une sorte de fantôme qui semble sortir du corps allongé. C'est un corps sans visage qui a perdu les traits qui le caractérisent en tant que personne. En fait, il ressemble aux corps morts vus par les Grecs selon Jean-Pierre Vernant: corps réduits à une 'tête désormais inconsistante et sans force, pareille à l'ombre d'un homme ou à son reflet dans un miroir […] noyée d'obscurité, encapuchonnée de ténèbres. […] invisible à tous les regards à la façon d'un mort'.[6] Alix visualise ici ce trou noir inquiétant et fascinant décrit par Deleuze et Guattari à propos du visage aux 'yeux morts qui voient d'autant mieux qu'ils sont dans le trou noir'.[7] Ce trou révèle un passage et conduit Alix à se détacher d'elle-même et à se voir dépouillée de son visage — à se voir du dedans.



Figure 1 — Alix Cléo Roubaud.

6. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux* (Paris: Hachette, Littératures, 1998), p. 48.
7. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 226.

Alix devient une femme inquiétante et difficile à voir parce qu'elle montre un visage noir, parce que ce visage figure la mort et parce que c'est une mort qui nous regarde. Son visage devient menaçant et, d'une certaine façon, médusant. Heureusement, l'autre corps, apparemment toujours du côté du vivant, lui barre le passage et lui permet de rester regardable. En fait, la jonction, au centre de l'image, de l'horizontal avec le vertical trace une croix qui arrête le regard et fixe une limite. Alix marque le lieu d'un passage du blanc au noir et du vivant au mort. Et elle regarde ce passage puisque c'est elle qui prend et compose la photographie, mais elle ne va pas de l'autre côté. Elle définit juste un seuil entre un monde et un autre, un devant et un derrière, un avant et un après. Suivant la traditionnelle séparation du corps et de l'esprit, son image semble rappeler une formule largement exploitée par la peinture romantique où une âme fantomatique se décolle doucement de l'enveloppe charnelle d'un défunt. On citera par exemple, une aquarelle de William Blake (Figure 2), datée de 1806 et intitulée: *Âme planant au-dessus du corps*, ou telle peinture d'Heinrich Füssli (Figure 3) de **1803,** représentant **Achille qui tente de saisir l'ombre de Patrocle. À chaque fois,** une âme s'échappe d'un corps, mais pour ces deux artistes du tout début du dix-neuvième siècle, corps (masculins) et âmes (féminines) sont bien différents, nettement séparés, même si leurs regards et leurs



Figure 2 — William Blake,
Âme planant au-dessus du corps, 1806



Figure 3 — Heinrich Füssli,
Achille tente de saisir l'ombre de Patrocle, 1803

caresses montrent qu'ils se souviennent avoir été unis. En fait, dans ces images, l'âme s'échappe et s'éloigne en restant toujours dans la continuité du corps dont elle suit ou étire les lignes. Quant à l'au-delà figuré à l'arrière-plan, c'est un espace plein de promesses: soit fenêtre ouverte sur un vaste paysage bleuté, soit astre lointain mais lumineux.

L'arrière-plan de la photo d'Alix, avec son ouverture lumineuse, promet peut-être lui aussi une libération dans une autre vie et même, qui sait, une guérison. Mais la masse de cheveux noirs bloque le passage. Quant aux deux corps, ils sont ici une image du même (deux images de femmes et deux images d'elle-même). Et entre les deux figures, il n'y a ni caresse ni échange de regards. Au contraire, la figure noire semble prête à bondir vers la photographe ou tout autre spectateur. Elle tend aussi à bloquer ou à écraser l'autre corps avec le genou qu'elle lui insère dans le creux du dos. Cela tient peut-être au fait qu'il ne s'agit pas ici de montrer un corps de chair dont s'échapperait l'âme immatérielle, mais plutôt deux âmes: une blanche et une noire, tout aussi flottantes l'une que l'autre, la blanche enveloppée de trainées blanches (Alix fait elle-même ses tirages en jouant avec le pinceau lumineux et des caches) et la noire presque fondue dans l'arrière-plan. Ces deux entités se ressemblent et ont besoin l'une de l'autre pour ne pas se défaire. Ce sont deux images d'un au-delà, mais elles se bloquent l'une l'autre. Elles entraînent le regard tout en le maintenant sur place.

Cette photo semble présenter le tout début — arrêté — d'un franchissement. Elle s'oppose assez nettement à un autre tirage d'Alix Cléo Roubaud: tirage sans surimpression, où un corps horizontal s'ancre très nettement sur le plancher. Dans cette image, la main qui tient une cigarette a tendance à s'effacer et les pieds sont coupés, mais le cadrage qui coupe l'image, juste en suivant la ligne du crâne, rend la chevelure pesante, cette chevelure se continuant d'ailleurs en une bande sombre qui surplombe l'ensemble. Ici toute l'image est ramenée vers le bas et le corps, même tenté par les bords, est toujours contenu dans ses limites. C'est une image qui, contrairement à la Figure 1, montre la limite mais pas le franchissement. À l'opposé, une troisième image de la même série semble avoir été faite après le franchissement: Alix n'y est plus

qu'un fantôme accroupi, un corps à peine discernable, complètement diffus, réduit à quelques taches.



Figure 4 — Alix Cléo Roubaud.



Figure 5 — Alix Cléo Roubaud

Le travail en série permet à Alix de proposer, avec chaque image, une manière différente de se positionner par rapport à la limite qui la hante. En Figure 4, par exemple, elle reste nettement à distance. En Figure 5, elle semble au contraire, comme avec l'alcool et les médicaments, oser le dépassement. En Figure 1 apparaît plutôt une combinaison des deux: une image double, capable de rassembler le rassurant et l'inquiétant, l'identifiable et ce qui ne l'est plus, la ligne et la tache, Alix et sa disparition. Le même dédoublement se retrouve dans de nombreux passages du *Journal*. Elle y écrit par exemple:

> Je suis partie en sifflant heureuse.
> Après dîner tout s'écroule; horriblement
> déprimée. […] Il est difficile de se défaire de l'idée de la mort.
> (*J* 30–31)

> Ou bien — en anglais cette fois (elle était bilingue):
> So unbelievably ugly tired skin hair nails bloated with
> happiness should out out of everything outway out. (*J* 42)

À la fois heureuse et démoralisée — ou excédée — elle utilise les deux langues 'qu'elle parlait et écrivait indifféremment avec, [comme l'indique son époux] dans chacune, un accent invisible, qui n'était

d'aucune région particulière'.[8] Mais qui dit dédoublement ne veut pas dire pour autant respect de la dialectique classique du vivant au mort et du corps à l'esprit. Alix propose plutôt deux images d'elle, à la limite d'elle-même, deux visions de son corps, allongé et accroupi, contenu et dépassé où apparaît cette double image de l'ombre qui, dans le monde latin, évoque à la fois l'ombre et le reflet. En effet, comme le signale André Guyaux dans son analyse du mythe de Narcisse,[9] la formule d'Ovide — *imaginis umbra*[10] — qui décrit Narcisse en arrêt devant 'l'ombre d'une image' contient ce double sens. Selon cet auteur, la disparition du sens diurne de l'ombre et la formulation habituelle selon laquelle 'Narcisse contemple son reflet dans l'eau à la fontaine' ont effacé l'ambiguïté de la source. Mais l'idée de l'ombre comme d'une image qui associe lumière et obscurité s'est maintenue dans la tradition poétique jusqu'à l'époque classique, notamment à travers les multiples variations sur le mythe de Narcisse. Ombre, visage, figure, semblant ou fantôme pouvaient être sombres ou clairs comme les corps noirs et blancs d'Alix, nés du travail de l'ombre et de la lumière.

En fait, Alix semble utiliser cette tradition — en plus de la technique photographique qui fixe des ombres sur un négatif, reproduit en miroir, inverse les images — pour rassembler deux corps-ombres en un seul et se dédoubler. Elle devient une ombre, étrange (et étrangère), passée du côté de la mort sans rompre complètement avec le monde des vivants. Elle entre dans un espace intermédiaire: un espace double aux limites floues, un espace photographique liminaire avec, par endroits, trop de lumière ou pas de lumière du tout. Dans cet espace, les deux zones (l'une très noire, sous-exposée et l'autre très blanche, surexposée) figurent les ténèbres, l'oubli, ou, pour parler comme Vernant, cet 'autre royaume [que] nul mot ne peut dire',[11] ce lieu rempli par l'horreur du cadavre et de sa décomposition. Et le dédoublement continue. En effet,

8. J. Roubaud, 'Introduction au "Journal d'Alix"' (*J* 7–8).
9. André Guyaux, '*Imaginis umbra*: Réflexion sur Narcisse, mythe incomplet', in *Images du mythe, images du moi* (Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002), pp. 225–32.
10. 'ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est'. Ovid, *Métamorphoses*, III, v. 434.
11. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, p. 88.

Alix devenue ombre ne se tient pas seulement à la limite du noir et du blanc, elle est également partagée entre deux types de noirs. Le premier est chaud et lumineux, vivant et érotique: c'est le noir de ses cheveux et de son pubis que Jacques Roubaud décrit comme 'noir rangé sur le point.vivant. de ton ventre'.[12] L'autre noir est celui de la mort et du deuil et il est source d'angoisse: 'lumière,cigarette,alcool,téléphone pour conjurer ce noir.Noir' (*J* 156). Et le blanc est double également: il est à la fois une ouverture et un signe de décomposition. Il est une promesse de lumière et, d'après Barbara Le Maître qui observe avec attention le travail du blanc dans les photos d'Alix,[13] ce qui attaque et recouvre tout d'une 'blancheur dangereuse, corrosive, […] acide, diluant[e]'[14] au point de ronger et brûler les images et les formes qu'elles contiennent, ce travail aboutissant, toujours selon Le Maître, à 'défaire la ressemblance'.[15] Dans les zones blanches qui occupent la partie gauche de la Figure 1, par exemple, il n'est en effet plus possible de rien reconnaître — la partie droite qui noie le corps d'Alix dans du noir joue un rôle tout à fait similaire.

Ici, le corps photographié d'Alix s'intercale entre des noirs et des blancs et glisse son ombre entre le nommé et l'innommable, l'ordonné et le chaos. Il devient une sorte de masque sur de l'étrange et du monstrueux: un masque capable de suggérer le spectacle méconnaissable d'une expérience plus vaste. Ce masque permet à Alix de se rapprocher, au dedans d'elle-même, de la nuit et du chaos. Il lui permet aussi — puisque c'est elle qui prend la photographie — de faire face à l'informe, à l'indistinct, dans un face à face risqué qui induit une dualité, une 'inséparabilité — voire, une identification'.16 Elle prend en fait le risque d'être pétrifiée, comme après avoir vu Méduse. Elle s'attend à devenir, pour parler comme Vernant, ce 'bloc aveugle, opaque aux rayons lumineux comme ces stèles funéraires qu'on érige

12. Jacques Roubaud, *Quelque chose noir* (Paris: Gallimard, 1986), p. 43.
13. Barbara Le Maître, '*Les Photos d'Alix* ou comment défaire la ressemblance', in *L'Image récalcitrante*, dir. Murielle Gagnebin (Seyssel: Champ Vallon, 2001), pp. 219–24 (p. 219).
14. Le Maître, '*Les Photos d'Alix*' p. 223.
15. Le Maître, '*Les Photos d'Alix*' p. 223.
16. Vernant, *La Mort dans les yeux*, p. 80.

sur les tombeaux de ceux qui sont à jamais tombés dans l'obscurité de la mort'.17

À la limite du voir

En se photographiant, Alix se met — et nous met — face à un visage (le sien) défiguré par trop d'obscurité ou trop de lumière, tout en sachant que le regard, cet 'entrelacs de vision et de mouvement'[18] décrit par Merleau-Ponty, ne pourra s'empêcher de scruter et même de creuser l'image pour déchiffrer les traits de ce qui risque d'entraîner sa fascination et sa perte. En fait, attiré par la face noire, le regard la fixe et tente de s'en saisir. Mais cette 'vision en acte'[19] glisse sur une face sans regard. Quant à l'autre visage, de profil et orienté vers le bas, il entraîne tout de suite l'œil vers la main et vers le blanc ou, dans l'autre sens, vers l'extérieur du rectangle en suivant la ligne du dos. D'une manière générale, dans cette image double, le regard est dévié vers la périphérie en suivant soit la verticale de la figure noire, soit l'horizontale de la figure claire: il ne pénètre pas, il s'arrête sur un seuil.

Le regard essaye bien, dans un deuxième temps, de passer cette limite en s'enfonçant, un peu, dans le blanc et dans le noir, mais il ne cesse en fait d'aller et venir entre les deux zones, le noir des cheveux, mis en valeur par une sorte d'auréole blanche, servant de trait d'union entre les deux espaces. En fait, à peine l'œil effleure-t-il le noir, qu'il saute vers le blanc. Il est attiré par un reste de plinthe qui, tout en jouant le rôle d'un point de fuite, bouche aussi l'espace et ramène le regard vers la chambre et le mur noir. Ici, Alix ne fait pas disparaître la limite qui la sépare (et nous sépare) de la mort. Elle ne montre rien: l'orientation du regard vers l'extérieur vient déjouer toute tentative de figuration. Tout se passe comme si elle voulait seulement s'approcher de ce qui la fascine pour s'y habituer — comme si elle essayait d'apprivoiser la mort ou tout au moins la terreur qu'elle inspire avec un

17. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, p. 121.
18. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (Paris: Gallimard, 1964), p. 16.
19. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, p. 54.

geste apotropaïque. Mais en faisant cela, elle empiète un peu l'espace de la limite. Et empiéter, c'est déjà aller trop loin. La recherche d'Alix pour voir la mort qui la regarde constitue, en soi, une transgression. En effet, comme l'indique Michel Foucault, dans un texte consacré à Georges Bataille et à la sexualité moderne, il y a transgression, dès qu'il y a projection, 'hors de la raison ou de la nature, dans la forme mince de la limite', la transgression ayant comme 'seul au-delà (ou prolongement) la frénésie qui la rompt'.[20] En fait, pour cet auteur, la transgression permet de découvrir 'le règne illimité de la limite, le vide de ce franchissement où elle défaille et fait défaut' ('PT' 235). Or le travail d'Alix est tout entier dans la rencontre et la pénétration d'une limite. Il figure, à sa façon, cette 'obstination simple' de la transgression qui, selon Foucault, 'franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable' ('PT' 236–37). En effet, si pour Foucault la transgression consiste à déplacer les bords, le travail d'Alix pour pousser les ombres et les lumières vers le noir et le blanc ainsi que son souci de réduire les corps à deux lignes (une horizontale et une verticale) sont transgressifs. Les lignes blanches qui suivent le corps noir et la ligne noire, le long du plancher, pour le corps clair, ont toutes la minceur d'une limite en cours de dépassement: ce sont des lignes interrompues qui glissent vers le noir et le blanc. Juste à la limite de ne pas limiter, elles sont à l'image du corps au souffle difficile d'Alix: corps projeté, lors des crises, vers le fond d'une chambre pleine de lumière et de nuit. Les deux corps-lignes sont des spectres qui se perdent et s'ouvrent au niveau du crâne, malgré la protection de la lourde chevelure noire. Happés par la chambre noire, ils sont transformés (photographiquement) en ombres.

Le crâne ouvert dont s'échappe de la lumière ainsi que la transformation de la chambre en étendue noire et blanche amènent le papier photo à devenir la dernière limite offerte à Alix, poussée hors

20. Michel Foucault, 'Préface à la transgression', *Dits et écrits*, t. I, 1954–1969 (Paris: Gallimard, 1994), pp. 233–50 (p. 233) (texte d'abord publié dans *Critique*, 195–96: Hommage à G. Bataille, août-septembre 1963, 751–69), désormais 'PT' dans le texte.

d'elle-même par la violence corrosive du blanc et par la force absorbante du noir. Alix trépanée étale ici sa substance jusqu'aux bords de l'image. Elle devient sans souffle et sans profondeur, s'écrase et se liquéfie en une ombre blanche qui dévoile sa substance à son alter ego sombre qui risque d'en perdre la vue. Ici, le crâne coupé marque un point crucial. À cet endroit se concentrent le noir et le blanc, l'horizontal et le vertical, l'intérieur et l'extérieur, le caché et le montré. Et le regard s'accroche à ce crâne parce qu'il 'dessine la ligne d'écume de ce qu'il [le langage] peut tout juste atteindre sur le sable du silence' ('PT' 233). À ce niveau s'engage ce que Foucault décrit comme un 'rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout' ('PT' 237). Pour lui en effet:

> La transgression n'oppose rien à rien, […] elle n'est pas violence dans un monde partagé (dans un monde éthique) ni triomphe sur des limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être. ('PT' 238)

Ici, en essayant de faire surgir une image de sa mort et de sa totale altérité, Alix plante la vrille de son regard sur les limites de son propre corps, de sa propre existence, de sa propre image. Elle se représente juste à la limite de ce qu'elle est, au-delà de ce qu'elle était et presque arrivée à ce qu'elle redoute tant de devenir. Ce qu'elle transgresse ici c'est elle-même.

Transgresser en photographie

Les autoportraits d'Alix la projettent dans un espace en miroir où elle se voit à la fois même et autre, ressemblante et fantomatique, cadrée par des bords et en pleine dilution, séparée de ce qu'il est trop dangereux d'entrevoir et déjà couverte de nuit comme ceux qui ont vu la mort. En fait, ils ne la montrent pas telle qu'elle apparaît aux autres ou pour le dire autrement, le problème n'est pas de faire 'ressemblant'.

Il s'agit plutôt de produire un objet à la limite de la dissemblance: de la présenter presque hors d'elle-même (en route vers sa mort). Et le medium photographique — vu comme une façon de capturer une disparition — favorise ce mouvement.

Roland Barthes note en effet dans *La Chambre claire* que 'la photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre'.[21] Ou bien encore qu'une chose a bien été là, mais qu'il y a double position conjointe: de réalité et de passé […] cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été là et cependant tout de suite séparé; il a été irrécusablement présent, et cependant déjà différé.[22]

André Bazin rattache ce phénomène au principe de 'prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière […] [et au] transfert de réalité de la chose sur sa reproduction'.[23] Pour lui, la photographie est la ruine de quelque chose qui a existé et dont il ne reste que la trace fragmentaire, une trace réifiée, une 'momie'. Tous deux, Barthes et Bazin, voient la photographie comme une pratique de la 'perte' et du 'reste' ou comme une mise à mort doublée d'une résurrection, le vivant revenant sous une autre forme: c'est le fameux 'ça-a-été' de Barthes.[24] Cette approche permet de penser le temps photographique au futur antérieur, ce temps étant justement, selon Jérôme Thélot un 'temps qui donne le photographiable comme en train de disparaître, qui donne le moment de photographier comme décisif, et le photographié comme disparu'.[25]

Et cette disparition qui se limite normalement au photographié s'applique aussi ici au photographe. Alix en effet, en utilisant le retardateur et en passant devant l'appareil, devient le sujet de photographies qui engagent toutes une conversation avec la mort.

21. Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie* (Paris: Gallimard; Seuil, 1980), p. 17.
22. Barthes, *La Chambre claire*, pp. 120–21.
23. André Bazin, 'Ontologie de l'image photographique' in *Qu'est-ce que le cinéma* (Paris: Éditions du Cerf, 1975), pp. 9–16 (p. 14).
24. Barthes, *La Chambre claire*, p. 120.
25. Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique* (Paris: Belles lettres, 2009), p. 11.

Elle rencontre sa propre ruine et se condamne elle-même à disparaître doucement. En effet, ici, pas de larmes et de sang. Alix ne fait pas, comme l'indique Foucault à propos de Bataille, sortir brutalement l'œil 'hors de tout regard' ('PT' 245). Elle pénètre seulement un autre espace et un autre temps sans rien arracher au présent et au visible. Tout se passe comme si elle étirait plutôt son corps et son regard le plus loin possible, comme si elle allait au-delà d'elle-même en devenant plus qu'elle-même, en s'élargissant — ce phénomène étant encore renforcé par sa pratique du tirage. Pour Alix en effet, le tirage (qu'elle faisait toujours elle-même) n'est pas la simple transposition sur papier du négatif. Il ne s'agit pas, comme elle l'écrit dans son journal, d'obtenir 'une reproduction, un représenté de l'objet; ce n'est pas un ambassadeur de votre femme [dans le cas de celui qui collectionne les photos de la femme qu'il aime], mais bien un morceau d'elle' (*J* 230). En fait, les nombreuses manipulations qu'elle réalise au tirage lui permettent de quitter le registre de l'empreinte pour revenir à elle. Dans son journal, elle écrit notamment: 'toutes les photographies sont moi' (*J* 229), mais il s'agit alors d'un 'moment de conscience de soi (de présence de soi) absolue' (*J* 228) qui montre 'ce qu'on n'a pas encore vu mais qu'on finit par voir, ce qu'on ne devrait jamais voir (pornographie), ce qu'on ne verra jamais assez (ce qu'on aime, qui on aime)' (*J* 230). Et ce moment de visibilité extrême est, selon elle, un moment volé, sachant, comme elle l'écrit dans son journal, que nul ne sait 'ce qui est volé [puisque] tout élément dérobé […] [est] l'envers invisible de l'objet. […] son ombre sans limites' (*J* 231).

Cette approche éloigne les photographies d'Alix Cléo Roubaud des théories de Roland Barthes et d'André Bazin. Pour Alix en effet, il ne s'agit pas de présenter un 'ça-a-été' ou une 'momie' mais le présent, le vivant, le photographiable, mêlés à ce qui les dépasse. De ce point de vue, les photos d'Alix ne sont pas une prise d'empreinte, une 're-présentation' du disparu, un 'reste', elles ne sont pas une trace du passé mais un fragment de son propre corps, de son espace et de son temps présents, associés plus ou moins violemment, à son absence, à sa mort et à un temps hors du temps, un non-temps. D'une certaine manière,

elle met en contact — sans les opposer — le photographiable avec l'imphotographiable. Elle les insère l'un dans l'autre, les fait naître l'un de l'autre, à cela près qu'il ne s'agit pas pour Alix de venir au monde, mais de pénétrer un entre-monde, à la limite de ce qu'elle vit et de ce qu'elle voit, à la limite du 'je' et — en ce qui concerne ses images — à la limite de la photographie. On dirait qu'avec ces photos, Alix se déplace vers un monde à la fois proche des tous premiers temps de la vie et du trépas et qu'en pénétrant ce monde incertain et double, elle espère revenir vers elle ou, pour le dire autrement, se faire 'ex-ister' en 'sortant' de ce qui lui est autre (la mort). D'où ce travail de dédoublement dans toutes ses images (et pas seulement des autoportraits), à propos duquel elle se demandait:

> Pourquoi cette rage de duplication photographique?François regarde une plante et son ombre colorée.Robert est redoublé. Jacques regarde sa propre mort,qu'il éclaire,sans visage,de sa main.lui ai apporté cette image aujourd'hui comme pour m'en défaire.Des cadeaux dont on ignore le sens. (*J* 22)

À ses questions, elle répond en écrivant un peu plus loin dans son journal que cette

> doublure des choses n'est pas une profondeur mystérieuse:elle est à la fois l'instant qui précède ou qui succède à la photo,qu'on ne voit pas;elle est donc l'image de notre mort.Ces choses pourraient ne pas être là, après tout:mais moi non plus,et avec moi, disparaître le monde — telle est la folie de la photographie. (*J* 22–24)

Ces images appliquent, selon elle, le *Ryoho tai* ou 'style du double' dans la poésie médiévale japonaise (poésie dont elle a découvert le fonctionnement avec son mari). La plupart de ses photos vont en effet deux par deux, avec des changements de lumière, de positions ou de consistance entre les couples d'images. Il s'agit de montrer que du temps a passé entre les deux prises, mais aussi, peut-être, d'atteindre

cette extériorité qui, selon Jérôme Thélot, caractérise la photographie et génère 'l'ambivalence affective devant les photos, le sentiment de leur énigme'.[26] Pour lui en effet,

S'écrivant, se faisant graphie, la lumière engendre une image d'elle-même — une photo — qui est différente d'elle […] *Photographie* veut dire que la lumière qui s'écrit là, et qui là elle-même s'écrit, qui se produit à partir de soi en tant que cette écriture — s'éloigne de soi, se distingue de soi. […] *Un écart de la lumière avec elle-même est l'essence de la photographie*, ou aussi bien: *l'essence de la photographie est un écart.*[27]

Cela revient un peu à dire que les autoportraits photographiques d'Alix Cléo Roubaud sont profondément elle tout en n'étant presque plus elle-même ou encore, qu'ils sont des images d'elle qu'elle ne connaît pas et qu'elle ne devrait pas voir, des images volées d'elle-même parvenue à sa limite. Et ces images sont dangereuses. Elles risquent en effet de l'entraîner au-delà de ce qu'elle est: au-delà du vivant.

Alix pourtant prend ce risque — et sa photographie avec elle en s'écartant le plus possible de ce qui fait image ou, pour le dire autrement, en passant du noir profond au blanc éblouissant, de l'absence de lumière à l'aveuglement. Sa photographie figure, en ce sens, un regard à la limite de ce qu'il peut voir ainsi que la défaillance du langage (photographique) arrivé à la limite de ce qu'il peut dire. Enfin, cette photographie, produite à partir d'un négatif et de multiples manipulations au tirage, montre aussi des empreintes de corps qui ne sont plus vraiment des corps ou des empreintes, mais des spectres, des lignes, des ombres. Cette photographie serait en fait une sorte de photographie du trépas qui prend l'altérité à bras le corps et s'accroche avec obstination à une limite, comme Malone à sa fenêtre-œil-ombilic. Fenêtre à propos de laquelle, le personnage de Beckett sur son lit d'agonie annonce: 'le jour où elle aussi s'éclipsera je saurais à peu près à quoi m'en tenir'.[28]

IUFM Centre Val de Loire — Université d'Orléans

26. Thélot, *Critique de la raison photographique,* p. 14.
27. Thélot, *Critique de la raison photographique,* pp. 37–38.
28. Samuel Beckett, *Malone meurt* (Paris: Minuit, 2004), p. 81.