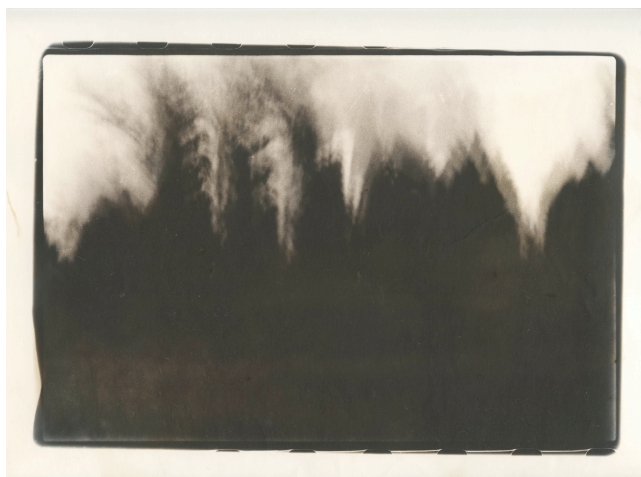


## Le visage de l'extériorité



Alix Cléo Roubaud, *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, Saint-Félix, 1980-1981, tirage argentique sur papier, 18 x 24 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Tiré épreuve des cyprès de St Felix. Prise la nuit avec ouverture de 10-15 minutes. Légère oscillation de bas en haut de l'appareil due sans doute à ma respiration. *quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nous avons volontairement gardé la ponctuation particulière d'Alix Cléo Roubaud, retranscrite de la même manière dans la publication de son journal. Cf. le « 20.XI.80 », *Journal : 1979-1983*, Paris, Seuil, 1984, p. 92.

C'est à partir de ces quelques lignes écrites par Alix Cléo Roubaud dans son journal que la série qui nous intéresse a trouvé son titre : *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*<sup>2</sup>. L'incision dans son propre texte fait écho à l'acte photographique, lorsque l'obturateur se déclenche et prélève la trace d'une extériorité. Mais, comme le dit Gilles Picarel, peut-on réduire l'extériorité au visible présent devant l'objectif photographique ? Dans une perspective philosophique, l'extériorité n'est pas simplement un état (fait d'être à l'extérieur), mais renvoie plutôt à « ce qui s'oppose à l'intime » et au « dehors de la conscience ». La notion implique alors toute une série de rapports : intériorité et extériorité, dedans et dehors, soi et autrui, derrière l'objectif et devant l'objectif. François Soulages définit la « photographicités<sup>3</sup> » par l'articulation entre la perte irrémédiable lors de l'acte photographique, et le reste, l'inachevable travail du négatif. Photographie et extériorité ne peuvent s'envisager autrement que par ces rapports. Comment la photographie interroge-t-elle les différentes relations convoquées par la notion d'extériorité ? Peut-on photographier l'extériorité ? Que serait alors une photographie de l'extériorité ?

Alix Cléo Roubaud réalise cette série en 1980, à Saint-Félix, chez son mari Jacques Roubaud. Les photographies sont faites en extérieur, à la tombée de la nuit. Le tremblement est si fort, qu'il est difficile de reconnaître une allée de cyprès. A cette image floue, incomplète, répond un titre d'une précision rare, avec des indications sur la durée et sur la manière de faire la photo. Le déséquilibre induit par l'écart entre l'image qui ne dit *rien* et le titre qui dit *tout*, établit un premier rapport : la réappropriation par les mots d'une image déficiente. En août 1979, Alix Cléo Roubaud prend deux décisions. La première est un renoncement, celui de cesser toute activité autre que la photographie<sup>4</sup>. Ce choix de

---

<sup>2</sup> Les trois photographies de la série sont visibles dans le catalogue, *Alix-Cléo Roubaud : photographies*, exposition BnF, Paris, 2014, pp. 152-155.

<sup>3</sup> François Soulages, *Esthétique de la photographie* (1998), Paris, Nathan, 2005.

<sup>4</sup> Elle préparait également depuis quelques années une thèse sur le statut de l'image chez Wittgenstein.

se consacrer désormais uniquement à la photographie résulte d'un constat sur son état de santé. Comme le remarque Jacques Roubaud, « La maladie (l'asthme) avec laquelle elle vivait depuis l'enfance préparait son résultat final avec de plus en plus d'efficacité.<sup>5</sup> » La seconde décision, plus philosophique, est une réflexion sur ce qu'elle nomme « la tâche du photographe » : « Car le photographe n'a pas seulement vu le monde, il l'a au même moment rencontré plus ou moins simultanément, avec ses autres sens ; il l'a entendu, respiré, goûté, touché même<sup>6</sup> » écrit Alix Cléo Roubaud dans son journal. Comment saisir les autres sens dans la photographie ? Comment l'extériorité pourrait-elle faire émerger le son, le toucher, dans une photographie ?

### La nuit remue

*Parfois je respire plus fort et tout à coup,  
ma distraction continuelle aidant,  
le monde se soulève avec ma poitrine.*  
Henri Michaux <sup>7</sup>

« Les photographies issues de ces conditions singulières de prises de vue sont non figuratives » explique Hélène Giannecchini. Lors du premier regard, ce qui ressort de cette photographie est l'oscillation transformant les cyprès en « flammes noires et irrégulières<sup>8</sup> ». L'appareil photo collé à sa poitrine, Alix Cléo Roubaud a laissé ouvert l'obturateur pendant près de quinze minutes. Les secousses ne sont donc pas liées au tremblement de la main, mais à la difficile respiration de l'asthmatique. Déplacer l'appareil ailleurs qu'au niveau de l'œil, c'est l'utiliser d'une autre

---

<sup>5</sup> Jacques Roubaud, « Postface » in Hélène Giannecchini, *Une image peut être vraie, Alix-Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, 2014, p. 185.

<sup>6</sup> Le 10/09/1979, non publié, cité par Jacques Roubaud, *ibid.*, p. 186.

<sup>7</sup> Henri Michaux, « En respirant », *La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1983, p. 31.

<sup>8</sup> Hélène Giannecchini, *Alix-Cléo Roubaud : photographies*, catalogue de l'exposition, BnF, Paris, 2014, p. 20.

manière, c'est déjà un moyen de se l'approprier. Il n'est plus, comme chez Cartier-Bresson, le « prolongement de l'œil<sup>9</sup> », mais autre chose. De la même façon, le mythe de « l'instant décisif » se dilue dans les quinze minutes où l'obturateur reste ouvert. Si ni l'œil, ni l'instantanéité sont en jeu, peut-on encore appeler cette image une photographie ? L'appareil devient le prolongement de sa poitrine, il se transforme en une machine à révéler la respiration. Comme si l'acte photographique permettait à Alix Cléo Roubaud de mieux respirer ou, du moins, de respirer autrement : par cette seconde bouche que serait l'objectif de l'appareil photographique. Alors, il faudrait peut-être parler ici d'une écriture par la respiration et par le souffle - *anima* en latin - et donc d'une *animagraphie*.

Dans la série qui nous intéresse, l'artiste photographie des arbres - disons plutôt une extériorité -, car est-on capable d'identifier ces formes ? D'après Jacques Roubaud, « l'unité de la chose cyprès s'altère, s'éparpille, se défait.<sup>10</sup> » En effet, Alix Cléo Roubaud « défait » les cyprès, tout comme elle « défait » la photographie, mais je préfère ici parler de transformation. Car la forme est toujours présente, elle est seulement révélée d'une autre manière, dans une transcendance<sup>11</sup>. Le déplacement des cyprès en une forme indistincte est la conséquence d'un premier déplacement : celui du médium photographique en un révélateur-enregistreur de la respiration si contraignante de l'asthmatique. Au milieu de cette nuit qui remue, « le monde se soulève avec ma poitrine » nous dit Henri Michaux. Quel monde est soulevé dans cette photographie ? Le monde extérieur (celui des cyprès) est « défait » par le tremblement lié à la respiration ; tout comme celui de la photographie, transformé ici en une *animagraphie*. Il s'agit alors, peut-être, du monde d'Alix Cléo Roubaud. Elle soulève le monde avec sa poitrine, aussi bien physiquement (l'appareil est collé à la poitrine), mais surtout

---

<sup>9</sup> Henri Cartier-Bresson, « L'instant décisif », 1952.

<sup>10</sup> Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 2009, p. 372.

<sup>11</sup> La notion de transcendance, dans son rapport à l'extériorité, est analysée dans la thèse de Gilles Picarel, Université de Paris 8.



psychiquement, avec la réappropriation de son asthme en un outil de création, comme le pinceau du peintre. Ainsi, *le* monde devient *son* monde ; on peut alors parler d'« autoportrait par le souffle<sup>12</sup> ». C'est par l'intermédiaire d'une extériorité transformée (transcendée ?) et dans le rapport à celle-ci que surgit la possibilité d'un espace où l'artiste inscrit sa propre signature.

### De l'assignation à la signature

*Cette photographie est un hommage  
passionné et malheureux à la respiration,  
au souffle, que son auteur, (...)  
trouvait ainsi à signer dans l'image, à tracer.*  
Jacques Roubaud<sup>13</sup>

Les problèmes respiratoires ont une grande influence sur la vie d'Alix Cléo Roubaud. Sa santé fragile était « structurante, et lui imposait une régularité d'emploi du temps.<sup>14</sup> » Tous les ans, elle partait en cure à La Bourboule, une station thermale dans les Monts Dore. C'est un véritable frein à la création car, comme le remarque Hélène Gianecchini, il y a très peu de photos de ces différents voyages en cure. Mais pour la première fois depuis des années, en 1980, Alix Cléo Roubaud séjourne à Saint-Félix chez son mari Jacques Roubaud. C'est de cette période que datent les photographies les plus célèbres et les plus abouties de l'artiste.

« Elle est parfois *bornée* par son corps, obligée de rester chez elle<sup>15</sup> » ou en cure, explique Hélène Gianecchini. Beaucoup de photographies sont faites en intérieur, et la notion d'enfermement est récurrente dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Elle se photographie souvent nue, et trouve ainsi le moyen d'interroger les limites de ce

---

<sup>12</sup> Hélène Gianecchini, *Une image peut être vraie*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>13</sup> Jacques Roubaud, « Postface », *op. cit.*, p. 194.

<sup>14</sup> H. Gianecchini, *op. cit.*, p. 111.

<sup>15</sup> Je souligne, H. Gianecchini, *op. cit.*, p. 115.

corps asthmatique qui lui posent tant de problèmes. Le cadre imposé jusqu'alors par la maladie contraste avec la force créatrice que suscite cette photographie. Comment parler d'assignation alors qu'un sentiment de liberté semble émaner dans la manière de faire cette série ? Le face-à-face avec les cyprès - avec une extériorité - serait le moyen de s'échapper de ce corps infirme. Saisie par la photographie, la respiration devient la possibilité de libérer un *autre* corps dans un espace qui lui est propre. Il s'agit donc ici de tracer les frontières du corps artistique d'Alix Cléo Roubaud. Mais où est ce corps ? Contrairement à beaucoup d'autres photos de l'artiste, personne n'apparaît sur celle-ci. C'est un corps invisible ou insaisissable. Le corps artistique se trouve dans les déplacements et dans les articulations que j'essaie de mettre en lumière dans ce texte. Plutôt qu'un autoportrait « par le souffle », on pourrait peut-être parler d'un autoportrait hors-sujet.

C'est, en quelque sorte, une traduction qu'opère ici l'artiste. La traduction, tout comme la transcendance et la transformation, est construite à partir du préfixe *trans*-. Or il s'agit bien de cette forme de relation, de ce type de déplacement, dont il est question ici. Alix Cléo Roubaud traduit son assignation médicale en une signature artistique. La respiration n'est plus une limite, elle est l'origine de quelque chose de nouveau. La réappropriation de son infirmité devient non seulement le moteur de la création, mais également la marque, la signature d'Alix Cléo Roubaud. L'infirmité se fait affirmation. Les frontières sont déplacées et le sens des choses transformé par l'artiste : les « montagnes magiques<sup>16</sup> » (de la cure thermique) deviennent des « montagnes noires<sup>17</sup> » (les cyprès), avant de se transformer en « Montagnes enchantées » (Antonioni). Il

---

<sup>16</sup> Alix Cléo Roubaud parlait de « montagne magique » lorsqu'elle allait à La Bourboule pour soigner ses problèmes respiratoires : « La sécurité sociale m'a envoyée à la montagne pour une cure (...), une montagne magique » écrit-elle le 25 septembre 1978 dans son journal. Cf. H. Giannecchini, *op. cit.*, p. 112.

<sup>17</sup> Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 2009, p. 373.

s'agit désormais d'analyser l'intérieur de ces déplacements, l'en-deçà de la traduction opérée par l'artiste.

### Si près cyprès

A défaut de photographier les cyprès, Alix Cléo Roubaud essaye néanmoins de s'en rapprocher. Nous l'avons vu, la photographie obtenue rend méconnaissable la forme des arbres. L'instabilité crée un « dessaisissement des formes-cyprès, de leur netteté, de leur identité même<sup>18</sup> ». C'est la force de cette photographie : l'évasif et la possibilité d'associer ces ombres à d'autres choses, à d'autres images. Par exemple, Jacques Roubaud y voit une « fumée charbonneuse<sup>19</sup> » ou des « bougies noires<sup>20</sup> ». Quant à Hélène Giannecchini, elle s'attarde sur la ressemblance avec une radiographie : « les mêmes tonalités, les contours frémissants<sup>21</sup> ». Elle définit cette image comme une « photoradiographie » c'est-à-dire la réécriture d'un examen qu'Alix Cléo Roubaud subissait fréquemment. La radiographie est une photographie de la structure osseuse, de ce qu'il y a sous la peau. Le rapprochement fait par Hélène Giannecchini avec l'imagerie médicale exprime aussi la volonté scientifique de voir à l'intérieur ou voir au-delà. Cette intention de « voir-plus », on la retrouve dans d'autres domaines, et notamment dans le travail de Michelangelo Antonioni *Les Montagnes Enchantées*. A partir de 1959, en parallèle à la réalisation de ses films, Antonioni se met à peindre sur des petits formats, à l'aquarelle, ce qu'il appelle des « Montagnes Enchantées ». Plus tard, dans les années 70, Antonioni reprend ce travail. Mais cette fois, il photographie ses « Montagnes » peintes près de dix ans auparavant, et, dans un second temps, fait ce qu'il appelle l'« opération<sup>22</sup> », c'est-à-dire un agrandissement de ce petit

---

<sup>18</sup> Jacques Roubaud, « Postface », *op. cit.*, p. 195.

<sup>19</sup> Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 372.

<sup>20</sup> Jacques Roubaud, « Postface », *op. cit.*, p. 194.

<sup>21</sup> Hélène Giannecchini, *Une image peut être vraie*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>22</sup> Ce procédé, Antonioni l'a mis en scène dans son film *Blow Up* (1965)

format jusqu'à l'apparition d'une *autre* « Montagne Enchantée ». Cette « opération » a pour but de se rapprocher au plus près de l'image, de découvrir son intérieur, et de révéler ce qui gît dans l'abîme de la photographie.

Maintenir l'appareil collé à la peau nue, à la manière d'un stéthoscope, et laisser l'obturateur ouvert pendant quinze minutes, n'y a-t-il pas là une volonté de *voir-plus* la respiration ? « Ce n'est pas une photographie d'appareil respiratoire, mais de respiration<sup>23</sup> » nous dit Giannecchini. Alors qu'est-ce qu'une photographie de la respiration ? La respiration se compose d'une inspiration puis d'une expiration. Et c'est seulement par l'intermédiaire d'une extériorité, qu'Alix Cléo Roubaud parvient à saisir cette articulation. C'est par l'effacement de son corps physique, pourtant source de la respiration, qu'elle affirme son corps artistique. Comme chez Antonioni, la forme originaire (les *Montagnes* peintes) disparaît, au profit d'une nouvelle Montagne : celle révélée par l'« opération » photographique. Se rapprocher au plus près des cyprès, annihiler toute distance entre soi et l'extériorité, éclipser le corps infirme, afin de ne garder *que* ce qui reste. Ici, la trace laissée par la respiration, sur la pellicule, véritable peau de la photographie. Il manque néanmoins quelque chose à cette photographie : la respiration est avant tout sonore, en particulier celle de l'asthmatique.

### Le son de l'image

La respiration est effectivement quelque chose d'insaisissable autrement que par l'ouïe. Et pourtant ce tremblement dans la photographie nous fait presque entendre la contraignante respiration d'Alix Cléo Roubaud. Comme la bouche de l'asthmatique, l'obturateur de

---

où le personnage principal est photographe. Après avoir agrandi plusieurs fois la même photo, il découvre un cadavre qu'il n'avait pas vu en vrai. L'« opération » révèle certaines choses non visibles à l'œil nu.

<sup>23</sup> Hélène Giannecchini, *Une image peut être vraie*, op. cit., p. 117.

l'appareil est resté ouvert, le plus longtemps possible, afin de laisser pénétrer dans les bronches obturées, la plus grande quantité d'air. Difficile de parler du son d'une photographie. Mais pourtant, il s'agit bien, ici, de « ce qui manque », pour reprendre le titre du dernier chapitre du livre *Une image peut être vraie* où, justement, il est question de son.

« Les images, les textes sont restés, mais le son a disparu<sup>24</sup> » remarque Giannecchini à propos de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Il s'agit de cela aussi pour la série analysée ici. Une image déficiente : il manque le son de la respiration, c'est-à-dire, nous l'avons vu précédemment, ce qui *fait* l'image ; « Un paysage façonné par le souffle, une perception secouée d'asthme.<sup>25</sup> » Pourtant Alix Cléo Roubaud a un rapport particulier avec le son. Dans le film de Jean Eustache, *Les photos d'Alix*, il y a une dissociation du son et de l'image, et tout le film est construit sur ce décalage dans un but assumé qui est de discréditer tout commentaire sur les photos. Par ailleurs, Hélène Giannecchini explique le vif intérêt d'Alix pour la musique : un concert de Philip Glass en 1978, son amitié avec le compositeur et chef d'orchestre Carmen Moore, sa découverte du jazz, ses nombreux vinyles. Mise à part cette « cartographie sommaire<sup>26</sup> » des goûts musicaux de l'artiste, il n'y a aucune trace de la voix de l'artiste, hormis le film de Eustache. Elle a pourtant enregistré à de nombreuses reprises sa voix notamment vers la fin de sa vie. Son dernier projet était d'inventer des fictions radiophoniques, et pour cela, Alix Cléo Roubaud a fait de nombreux essais enregistrant sa voix grâce au matériel fourni par la radio, mais toutes les bandes sont introuvables, constate Giannecchini. Comment expliquer ce silence ? D'après le psychanalyste Michel de M'Uzan, « le silence de l'analyste, c'est la bouche de son inconscient<sup>27</sup> ». Le silence est la condition du transfert. Autrement dit, c'est l'accès et la

---

<sup>24</sup> Hélène Giannecchini, *Une image peut être vraie*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>27</sup> Michel de M'Uzan, *La bouche de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1994, p. 42.

possibilité de faire émerger, dans le cadre analytique, ce qu'il nomme « chimère », c'est-à-dire la marque d'une analyse authentique. Que signifie ici cette image-muette de cet asthme silencieux ? Si l'on reprend la pensée de Michel de M'Uzan, le silence de cette photographie serait alors, peut-être, la bouche de l'extériorité ?

### La gueule ouverte

Si j'emploie le titre du film de Maurice Pialat<sup>28</sup>, c'est bien pour rappeler le rapport à la mort dans cette photographie. La respiration *fait* l'image, nous l'avons vu, mais c'est cette même respiration qui sera fatale à l'artiste. Ce qui rend la forme des cyprès si floue et indécise, c'est l'oscillation provoquée par l'asthme d'Alix Cléo Roubaud. Osciller est un dérivé de *oscillum*, diminutif de *os* qui se rapporte à « bouche, orifice ».

Je voudrais m'attarder sur le ciel étrangement lumineux<sup>29</sup>, ce ciel clair qui vient ronger l'ombre des cyprès. On pourrait considérer dans le noir, au premier plan de la photo, l'intérieur d'une bouche ; et dans la clarté du ciel, des dents acérées. Je ne peux m'empêcher d'y voir une gueule ouverte en gros plan, avec seulement la partie supérieure de la mâchoire. Des dents pointues, comme celle d'un loup ou d'un vampire, sur le point de mordre la peau d'Alix Cléo Roubaud. Alors l'extériorité deviendrait menaçante et prête à dévorer, au milieu de la nuit, ce corps nu, infirme et vulnérable. Pourtant l'artiste reste là, quinze minutes, simplement armée de l'appareil photographique. Les rapports suscités par la notion d'extériorité deviennent ici affrontements. Face-à-face entre l'énorme gueule menaçante de l'extériorité et la petite bouche de l'appareil photographique. Par cette disposition, Alix Cléo Roubaud s'affirme en tant qu'artiste, et par l'intermédiaire de

---

<sup>28</sup> *La gueule ouverte* (1974) est un film de Maurice Pialat, où il filme la lente agonie d'une femme atteinte d'un cancer.

<sup>29</sup> La série photographique a dû être faite le soir plutôt que la nuit.

nombreux déplacements, elle se réapproprie son infirmité et en fait une arme, un outil, et un moyen de tracer un corps plus authentique.

Cette photographie est donc la trace d'une lutte, non seulement face à une extériorité, mais aussi celle d'Alix Cléo Roubaud face à sa maladie. Affronter cette gueule ouverte, se défendre par la photographie, c'est la liberté de s'exprimer - de respirer - le plus longtemps possible, jusqu'au dernier souffle. Pour Gilles Picarel, « 'être là', comme partage de temporalité, signifie, avant tout, demeurer, c'est-à-dire selon son origine latine *demorari*, tarder.<sup>30</sup> » Il y a quelque chose de vital dans ces quinze minutes, car la respiration est à la fois l'arme et l'outil de l'artiste, mais elle est aussi la raison de sa disparition. Cette photographie parle alors, peut-être, d'un autre combat, celui de la vie et de la mort.

« Entre bouche et œil, écrit Jean-Luc Nancy, tout le visage oscille.<sup>31</sup> » L'analyse de la photographie d'Alix Cléo Roubaud a permis de mettre en lumière un certain nombre d'articulations, de formes, et d'entrevoir ainsi les traces d'un visage. Entre la bouche venant mordre le corps nu de l'artiste, la respiration qui façonne l'image, et l'œil ouvert qu'est ici l'objectif de l'appareil photographique, il s'agit, peut-être, dans ces relations, de saisir un des visages de l'extériorité.

**Raphaël Yung Mariano**

---

<sup>30</sup> Gilles Picarel, *Photographie & altérité*, Paris, l'Harmattan, 2016, p. 71.

<sup>31</sup> Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 137.