Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre

Hélène Giannecchini

▶ **To cite this version:**

Hélène Giannecchini. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre. Littératures. Université Rennes 2, 2016. Français. NNT : 2016REN20031 . tel-01528684

HAL Id: tel-01528684
https://theses.hal.science/tel-01528684

Submitted on 29 May 2017

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.

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
UFR Arts, Lettres, Communication
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de
DOCTEUR de l'Université de Rennes 2
Mention : Littérature française
École doctorale Arts, Lettres, Langues

présentée par
Hélène Giannecchini

Préparée à l'Unité Mixte de recherche EA 3206
Université Rennes 2.

Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre.

Thèse soutenue le 7 octobre 2016
devant le jury composé de :

Jacinto LAGEIRA
Professeur des Universités – Université Paris I Panthéon-Sorbonne / rapporteur

Véronique MONTÉMONT
Maître de Conférences HDR – Université Henri Poincaré - Nancy 1 / rapporteur

Michel COLLOMB
Professeur des Universités – Université Paul-Valéry Montpellier 3 / examinateur

Benoit CONORT
Professeur des Universités – Université de Rennes 2 / examinateur

Michel POIVERT
Professeur des Universités – Université Paris I Panthéon-Sorbonne / examinateur

Jean-Pierre MONTIER
Professeur des Universités – Université de Rennes 2 / directeur de thèse

Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre.

« Dans quelle mesure ce qui "sort du noir", naît du "rien", est-il conforme au souvenir de l'image prise ? 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. »

Alix Cléo Roubaud, *Journal*, 10 septembre 1979.

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Jacques Roubaud qui, en me confiant les œuvres, textes et documents d'Alix Cléo Roubaud, a permis ces recherches. La confiance, la bienveillance et la liberté qu'il m'a accordées restent inestimables.

Je tiens également à exprimer ma profonde reconnaissance à Jean-Pierre Montier qui m'a soutenue et accompagnée tout au long de cette thèse et dont les conseils ont été très précieux.

Toute ma gratitude va aussi à Marc Blanchette, le frère d'Alix Cléo Roubaud ainsi qu'à son épouse Militza Zencovich et leurs enfants, particulièrement Viviane Blanchette. Ils m'ont eux aussi donné leur confiance en m'ouvrant les portes de leur appartement et en me laissant disposer des photographies et documents qui y étaient restés.

Je remercie également Pierre Getzler, Denise Getzler et leur fille Anne Getzler qui m'ont accueillie avec une gentillesse rare dans leur maison de Saint-Félix et permis de préciser ainsi ma connaissance de l'œuvre.

Merci également à tous les proches et amis d'Alix Cléo Roubaud qui ont bien voulu répondre à mes questions et qui m'ont parfois communiqué des documents précieux : Dian Turnheim, Anne McCauley, Werner Szambien, François Béguin.

Je veux enfin remercier Astrid Jolibois pour son soutien sans faille, ses conseils et ses corrections ; ma famille : Jean-François, Anne-Marie, Fleu, Mathieu, Anne et Naomi pour leur indéfectible présence, Brigitte pour ses conseils en traduction ; ainsi que mes amis Juliette, Nina, Béatrice et Olivier.

Je dédie ce travail à Philippe Fleurentin.

SOMMAIRE

Avertissement **9**

INTRODUCTION GÉNÉRALE. **11**

1ERE PARTIE : LES AUTOBIOGRAPHIE(S) D'ALIX CLÉO ROUBAUD. **33**

Introduction. **34**

CHAPITRE 1 : Le *Journal* (1979-1983). **38**

I. Une œuvre construite. **41**

1.1. Un journal adressé. 42

1.2. Une œuvre close ? 46

1.3. De l'inventaire existentiel au montage du réel. 49

II. Une œuvre littéraire ? **56**

2.1. Le style du *Journal*. 59

2.2. Avant-texte ou texte ultime ? 68

III. Des journaux d'Alix Cléo Roubaud au livre publié. **79**

3.1. Les imprécisions de l'édition du *Journal*. 81

3.2. Le traitement des photographies. 85

Conclusion partielle. 92

CHAPITRE 2 : La correspondance. **94**

I. Genèse et correspondance. **97**

1.1. Une correspondance de jeunesse. 99

1.2. Renseigner l'œuvre. 103

1.3. Ébauches et réécritures. 111

1.4. La lettre dans le *Journal*. 114

II. Lettres et photographies. **116**

2.1. La photographie dans les lettres. 117

2.2. La lettre comme photographie. 123

Conclusion partielle. 126

CHAPITRE 3 : Une œuvre photobiographique. **128**

I. Un dispositif photolittéraire. **132**

1.1. Le *Journal* : un livre illustré ? 134

1.2. Dire les photographies, lire les images. 138

1.3. Redéfinir le statut de l'image : la seconde édition du *Journal*. 148

1.4. Un autre journal : le journal photographique. 153

II. « Un multiple autoportrait ». **160**

2.1. Un exercice de répétition. 162

2.2. Les confessions d'Alix Cléo Roubaud. 168

2.3. « Toutes les photographies sont moi. » 174
2.4. L'autoportrait jusque dans la mort. 179
III. Une photobiographie amoureuse. 184
3.1. Moments de la vie conjugale. 185
3.2. Un corpus érotique. 190
3.3. Les hors-champs du désir. 194
Conclusion partielle. 197
Conclusion : « Expression de soi et exploration du monde » 199
2ÈME PARTIE : UNE THÉORICIENNE DANS LA CHAMBRE NOIRE. 203
Introduction. 204
CHAPITRE 1 : Photographie et peinture 209
I. L'importance de la peinture dans la construction de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. 211
1.1. Une photographe qui préfère la peinture. 212
1.2. L'influence de l'expressionnisme abstrait. 223
1.3. Une théorie de l'intention. 235
II. Produire une image comme un tableau 248
2.1. Un pictorialisme des années 1980 ? 249
2.2. « Le négatif n'est que la palette du peintre. » 257
2.3. Le matériel photographique d'Alix Cléo Roubaud. 265
2.4. La création du tirage : un processus complexe. 270
Conclusion partielle 282
CHAPITRE 2 : Les théories de l'indicialité en question. 284
I. La photographie comme empreinte ? 289
1.1. « Notes sur l'index », l'influence de Rosalind Krauss. 293
1.2. L'indice à l'épreuve de la chambre noire : la *Non-contact theory*. 301
1.3. Vers une « esthétique de la ruine ». 314
II. La photographie et le souvenir. 320
2.1. La photographie comme « contre-souvenir ». 322
2.2 La photographie comme « souvenir du souvenir ». 326
2.3. La photographie comme art de mémoire. 338
III. Vers une théorie de l'incarnation. 343
3.1. Le destin photographique du Suaire de Turin. 345
3.2. La photographie comme « incarnation d'une similitude ». 349
Conclusion partielle. 352
CHAPITRE 3 : Photographie et langage. 354
I. L'apport de la philosophie analytique. 356
1.1. Une formation de philosophe 358

1.2. La production philosophique d'Alix Cléo Roubaud. 371
1.3. Produire des photographies depuis une théorie de l'image. 374
1.4. Dire et montrer 383
II. *Les Photos d'Alix* de Jean Eustache. 393
2.1. La rencontre avec Jean Eustache. 394
2.2. L'élaboration du film 402
2.3. Un film wittgensteinien. 410
III. Une photographie influencée par la littérature. 417
3.1. Gertrude Stein 419
3.2. La poésie médiévale japonaise. 426
IV. *Si quelque chose noir*, acmé de l'œuvre. 431
4.1. « Que signifie se voir déjà morte? comment le montrer? » 435
4.2. « Je suis donc mon propre pinceau » 437
4.3. « Mettre cet invisible bord au centre de notre propos. » 439
4.4. « Une image montre;une phrase dit. Ce sont deux choses distinctes. » 442
4.5. « Tu me verras morte Jacques Roubaud. » 444
Conclusion partielle. 446
Conclusion : « La tâche du photographe ». 448
3EME PARTIE : LES RECEPTIONS DE L'ŒUVRE. 452
Introduction. 453
CHAPITRE 1 : Jacques et Alix Cléo Roubaud : une élaboration commune 457
I. L'état de « biipsisme ». 459
1.1. L'intensité des échanges 462
1.2. Portrait double. 468
1.3. Influence réciproque 479
I. Les réalisations communes. 486
2.1. Les traductions. 487
2.2. Processus photolittéraires. 494
2.3. Le Projet. 499
Conclusion partielle. 503
CHAPITRE 2. Après 1983 : l'élaboration posthume par Jacques Roubaud. 506
I. Les présences d'Alix Cléo Roubaud dans l'œuvre de Jacques Roubaud. 510
1.1. L'absente. 512
1.2. La photographe. 521
1.3. Le(s) personnage(s) de fiction. 536
II. Poursuivre le *Projet* d'Alix Cléo Roubaud. 544
2.1. La piction, la mémoire. 547
2.2. Goodman photographe. 557

2.3. Écriture de la lumière. 562
Conclusion partielle. 566
CHAPITRE 3. La prise en charge institutionnelle de l'œuvre. 569
I. L'entrée au musée 573
1.1. Une reconnaissance posthume. 575
1.2. Les donations. 578
1.3. Montrer une œuvre en élaboration : l'exposition de la Bibliothèque nationale de France 590
II. La question de l'archive. 596
2.1. Ce qui reste 599
2.2. Ce qui manque. 605
Conclusion partielle. 609
Conclusion : « Incapable de vivre en imagination autrement que de manière posthume ». 611
CONCLUSION GÉNÉRALE. 615
Tables des illustrations. 628
I. Table des photographies d'Alix Cléo Roubaud. 629
II. Table des documents & illustrations. 633
Bibliographie. 635

Avertissement

Nous avons choisi de respecter la typographie singulière d'Alix Cléo Roubaud. L'absence d'espace entre les mots et signes de ponctuation tout comme, au contraire, les blancs accentués ainsi que l'absence de majuscule en début de phrase sont donc du fait de l'auteure. Cette décision suit celle prise par Jacques Roubaud lors de l'édition du *Journal* aux éditions du Seuil en 1984 et de sa réédition en 2009.

Nous avons également conservé la ponctuation originale de certains textes de Jacques Roubaud.

Nous sommes seuls responsables des traductions sauf indication contraire.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

Protagoniste du film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix*[1], terrible absente de *Quelque chose noir*[2], ce recueil de deuil du poète Jacques Roubaud qui fut aussi son mari, Alix Cléo Roubaud a longtemps été connue par d'autres œuvres que la sienne. Son nom, qui est aussi celui de l'un des plus grands auteurs contemporains, est toujours second quand il n'est pas tronqué ; la plupart du temps elle est simplement appelée « Alix ».

Comme beaucoup en ont fait l'expérience, Alix Cléo Roubaud nous est d'abord apparue dans l'œuvre de Jacques Roubaud ; nous avons découvert une femme aimée et disparue puis, suivant la piste indiquée par les écrits du poète, une diariste et enfin une photographe. Son journal intime publié aux éditions du Seuil en 1984[3] et les photographies qui y ont été insérées ont constitué la première entrée dans cette œuvre. Très vite nous avons su que ce *Journal* ne constituait qu'une partie d'un journal et d'un travail plus vastes et qu'il nous fallait rencontrer le reste. Mais les photographies étaient introuvables, le film de Jean Eustache en qualité médiocre sur YouTube, son journal intime publié partiellement et les quelques lettres reproduites dans l'ouvrage tenaient lieu de correspondance. Entreprendre une thèse monographique sur Alix Cléo Roubaud a donc nécessité un premier travail de recherche non pas *sur* l'œuvre, mais *de* l'œuvre elle-même. Comme à l'occasion d'une enquête, nous avons dû retrouver des témoins, chercher les photographies, rassembler des textes, plonger dans les archives de revues pour établir notre corpus. Ensuite seulement notre étude de l'œuvre a pu débuter.

Alix Cléo Roubaud écrivait et faisait des photographies et l'ampleur de ses recherches, la diversité de ses textes comme de ses images, nous a semblé

[1] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, Médiane Films, 18 minutes, 1980.
[2] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, « NRF », 1986.
[3] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal. 1979-1983*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

constituer un objet d'étude à la fois passionnant et essentiel dans le champ de la photographie, de la littérature et, au croisement de ces deux disciplines, de la photolittérature. Pourtant, cette œuvre brusquement arrêtée en 1983 par la mort de son auteure, alors âgée de trente-et-un ans, a un statut particulier. L'artiste se trouve alors au début de ses explorations et son travail nous est parvenu avec ses hésitations, ses essais et ses ratures. Aborder les photographies et les textes d'Alix Cléo Roubaud comme l'œuvre d'autres écrivains ou photographes qui ont développé leurs démarches sur un nombre conséquent d'années, comme un tout achevé et cohérent, est impossible. Ce que l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud dévoile est d'un autre ordre ; il est rare de pouvoir entrer de la sorte dans l'espace où une œuvre se construit et de saisir, intactes encore, les traces d'une élaboration qui dessinent le cheminement d'une pensée, d'une pratique et non plus simplement leur résultat. Nous avons voulu étudier dans notre thèse cet espace qui est celui de l'élaboration, remettant au cœur de notre propos les notions d'intention et de production qui découvrent le faire de l'œuvre plutôt que l'œuvre faite. Mais avant de poursuivre notre analyse, il nous semble primordial de donner quelques repères biographiques qui permettent de se faire une première idée de qui était Alix Cléo Roubaud.

*

Alix Cléo Roubaud est née le 19 janvier 1952 à Mexico et décédée le 28 janvier 1983 rue des Francs-Bourgeois à Paris ; elle avait à peine trente-et-un ans. D'origine canadienne, issue très précisément de la minorité francophone de la région de l'Ontario au Canada, elle est le premier enfant de la peintre Marcelle Montreuil (1922-2004) et du diplomate Arthur Edward Blanchette (1921-2003). Son frère Marc Blanchette est né le 10 août 1957 à Pretoria en Afrique du Sud. L'enfance d'Alix Cléo Roubaud a été rythmée par les déménagements au gré des nominations de son père, d'abord chargé d'affaires puis ambassadeur dans différents pays. Elle a ainsi vécu au Mexique, en Égypte, au Canada, au Portugal et en Grèce jusqu'à son retour définitif à Ottawa en 1967. La langue maternelle de

son père, né aux États-Unis, était l'anglais ; celle de sa mère, originaire d'Ottawa, le français. Tous deux étaient bilingues.

Alix Cléo Roubaud est entrée à l'université d'Ottawa en 1967, âgée de quinze ans. Elle étudie la psychologie, la littérature, l'architecture avant de choisir la philosophie. Elle suit également quelques cours ponctuels de chinois et journalisme à Carleton. En 1972, pour des raisons de santé, elle décide de quitter le Canada afin de poursuivre des études de philosophie à Aix-en-Provence. Le temps méditerranéen l'aide à soigner l'asthme dont elle souffre depuis l'enfance et qui s'aggrave avec le temps. Alix Cléo Roubaud faisait, à partir de 1978, une cure annuelle à La Bourboule, station thermale d'Auvergne. Malgré ses soins, ses crises d'asthme étaient aussi fréquentes que violentes.

En 1975, Alix Cléo Roubaud arrive à Paris et s'inscrit au département du champ freudien à l'Université Paris-VIII. Parallèlement, elle assiste aux cours et séminaires de penseurs comme Foucault ou Lacan. À vingt-quatre ans, elle s'inscrit en thèse de doctorat sous la direction de Jacques Bouveresse avec comme sujet : « Wittgenstein : style et pensée. Remarques sur l'écriture philosophique ». Elle n'a jamais terminé ses recherches.

À Paris, Alix Cléo Roubaud mène une vie de fêtes, de rencontres et de découvertes intellectuelles. Dès 1979, elle organise plusieurs fois par mois une soirée dans son appartement parisien de la rue Vieille-du-Temple. Ces festivités sont l'occasion pour elle de rencontrer des intellectuels de l'époque et d'exposer certains de ses travaux photographiques en cours. En juin 1979, elle fait la connaissance de Jean Eustache, avec qui elle nouera une forte amitié jusqu'au suicide du réalisateur le 5 novembre 1981. En 1980, elle tourne avec lui et son fils Boris *Les Photos d'Alix*, un court métrage de dix-huit minutes dans lequel elle montre et discute ses photographies. Pour présenter ce film à des étudiants, Alix Cléo Roubaud écrit un texte théorique, détournement du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, qui atteste de la densité théorique de ses recherches autant que de son humour.

En décembre 1979, à l'occasion de l'une de ses soirées dans son appartement, elle fait la connaissance de Jacques Roubaud qu'elle décrit comme un mathématicien discret, au charme victorien et à l'humour anglais. Ils tombent immédiatement amoureux. De mars à juin, ils voyagent à Amiens, Fès, Avignon, et Cambridge, où ils se marient au début du mois de juin 1980. Quelques jours plus tard, ils organisent une grande fête à Paris avec leurs proches pour célébrer cette union. Georges Perec compose un épithalame qu'il dédie à leur union. De 1979 à 1983, Alix Cléo Roubaud se consacre entièrement à l'écriture et à la photographie. Ces quatre années ont été fécondes : elle a produit, outre son *Journal*, six cinquante-six images, une dizaine de textes théoriques, des traductions, dont certaines avec Jacques Roubaud. En janvier 1982, elle est exposée à la Maison des Arts de Créteil et au Centre culturel du Plessis-Robinson dans le cadre de deux expositions collectives : respectivement, *Une autre photographie*[4] et *Textographie(s)*[5]. Il s'agit des seules expositions du vivant de l'artiste qui s'est essentiellement confrontée à des refus (de galeries, de prix de photographie, de biennales), refus qu'elle vivait comme autant de désaveux de son travail. Mais à la fin de l'année 1982 survient enfin la possibilité d'une reconnaissance : Alain Desvergnes lui propose d'exposer aux Rencontres photographiques d'Arles de l'été 1983, d'animer des ateliers à l'École Nationale Supérieure de la Photographie à l'hiver 1983 et de prendre en charge un cycle de conférences en 1984. Ironie du sort, deux mois après avoir convenu de ces projets, Alix Cléo Roubaud est retrouvée morte au domicile conjugal.

Son œuvre a été brusquement interrompue par la mort. Alix Cléo Roubaud n'a eu ni le temps de trier et d'ordonner ses écrits et photographies ni de poursuivre ses explorations. Elle n'a posé que les premiers jalons de ses recherches. Dans son journal intime, deux semaines avant sa mort, elle listait encore les photographies qu'elle souhaitait développer, les projets auxquels elle voulait se consacrer et qui n'auront jamais d'autre réalité que ces intentions consignées.

[4] Exposition *Une autre photographie*, réalisée par Christian GATTINONI, Jean-Pierre BOYER, Alin AVILA et l'association « Pour l'Art », Maison des Arts de Créteil, 10 janvier-30 mars 1982.

[5] Exposition *Textographie(s)*, réalisée par Christian GATTINONI et Michel HUSSON, Centre culturel communal du Plessis-Robinson, 18 janvier-6 février 1982.

Les premières grandes reconnaissances de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud sont donc advenues après sa mort. Alain Desvergnes a tenu parole : à l'été 1983, la série *Si quelque chose noir* est présentée dans l'exposition collective *People of Transience*[6] dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie d'Arles. En 1984, Jacques Roubaud décide de publier, avec la complicité de Denis Roche, son *Journal*[7]. Il ne sélectionne que les cahiers écrits du temps de leur relation (1979-1983) et en soustrait les passages trop intimes. Cette publication est inespérée compte tenu de l'anonymat de son auteure :

> *Il est évident que Roubaud a usé de sa notoriété, déjà fort grande, pour trouver un éditeur : il n'a pas dû être facile de faire accepter le principe de la publication du journal d'une quasi-inconnue sur le plan artistique, avec des photographies qui plus est*[8].

Comme le souligne Véronique Montémont dans son article « L'œuvre en souffrance. Le *Journal 1979-1983* d'Alix-Cléo [*sic*] Roubaud », l'ouvrage, qui a dû représenter un certain coût de fabrication compte tenu de l'insertion de photographies, doit beaucoup à la position de Jacques Roubaud. Mais, malgré les quelques articles de presse favorables et des lecteurs profondément marqués par l'ouvrage, l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud est restée pendant plusieurs années relativement méconnue.

En 2008, l'inscription au concours d'entrée de l'École normale supérieure de Lyon du livre de Jacques Roubaud *Quelque chose noir*[9], recueil de deuil qui tisse un dialogue avec le *Journal*, a suscité un regain d'intérêt pour l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Les étudiants ont cherché à se procurer le *Journal* hélas difficile à trouver. Les éditions du Seuil ont alors décidé d'une réédition augmentée qui fait figurer quarante-neuf photographies (contre 24 photographies pour la première

[6] Exposition *People of Transience, Les gens de l'éphémère*, réalisée par Alain DESVERGNES, Galerie Arena, 3 juillet-30 septembre 1983, Programmation des Rencontres internationales de la photographie d'Arles. Voir aussi le catalogue de l'édition : *Rencontres internationales de la photographie Arles 1983*, Arles, 1983, pp. 42-43.

[7] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit*.

[8] Véronique MONTÉMONT, « L'œuvre en souffrance. Le *Journal 1979-1983* d'Alix-Cléo Roubaud », *Texte, revue critique de théorie littéraire,* n° 39/40, Toronto, 2006, p. 213.

[9] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir, op. cit*.

édition), deux textes théoriques conçus par Alix Cléo Roubaud et une préface de Jacques Roubaud. L'ouvrage paraît en 2009[10].

La même année, la première exposition exclusivement consacrée aux photographies d'Alix Cléo Roubaud s'est tenue au Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac[11]. Une soixantaine de photographies y sont exposées, le film de Jean Eustache se trouve également projeté. Suite à cet événement, Jacques Roubaud décide de six donations au Musée National d'Art Moderne, à la Bibliothèque nationale de France, à la Maison Européenne de la Photographie, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, à la Bibliothèque Municipale de Lyon et à l'Institut Mémoires de l'Édition contemporaine. Du 28 octobre 2014 au 1er février 2015, la Bibliothèque nationale de France a organisé la première rétrospective de l'artiste intitulée *Alix Cléo Roubaud. Photographies. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*[12]. Quelques deux cents tirages ainsi que des documents inédits sont exposés et un catalogue[13], premier livre d'art consacré à cette œuvre, est publié.

En parallèle de notre travail de thèse, sur une même période, le statut de l'œuvre, et particulièrement de l'œuvre photographique d'Alix Cléo Roubaud, s'est donc profondément modifié en étant, pour la première fois, montré au public. Nous avons ainsi étudié un objet en mutation et décidé de mettre aussi en jeu, dans ce travail de recherche, le mouvement auquel nous avons assisté. Malgré un intérêt croissant, il n'existe à ce jour aucune édition complète des écrits d'Alix Cléo Roubaud et seul le catalogue publié par la Bibliothèque nationale de France suite à l'exposition produite à la fin de l'année 2014 a permis d'avoir une vision d'ensemble de son travail photographique[14].

[10] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal. 1979-1983*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009. Sauf précision contraire, nous citerons désormais uniquement cette réédition quand nous ferons référence au *Journal* d'Alix Cléo Roubaud.

[11] Exposition *Alix Cléo Roubaud. Si quelque chose noir*, Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac, 21 octobre-18 décembre 2009.

[12] Exposition *Alix Cléo Roubaud. Photographies. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, Bibliothèque nationale de France, Galerie 1, 28 octobre 2014-1er février 2015.

[13] Alix Cléo ROUBAUD, *Photographies*, dir. Anne BIROLEAU-LEMAGNY, Hélène GIANNECCHINI, Dominique VERSAVEL, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014.

[14] Si l'ouvrage est à ce jour l'ouvrage le plus complet sur l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, il ne constitue cependant pas un catalogue raisonné permettant un inventaire exhaustif des œuvres.

Pendant trente ans, le *Journal* constitue le seul ouvrage connu permettant de découvrir sa production, littéraire comme photographique. Pour cette raison, il a considérablement influencé la réception critique de l'œuvre. Tout d'abord, la démarche d'Alix Cléo Roubaud a été entièrement assimilée à une entreprise diaristique, de telle sorte que ses photographies et son écriture semblaient appartenir à un unique récit de soi. Ensuite, et en conséquence, le *Journal* a, pendant longtemps, éclipsé la dimension photographique du travail d'Alix Cléo Roubaud. C'est un constat paradoxal : Jacques Roubaud a en effet souhaité insérer des images dans le texte dans l'intention explicite de faire place aux photographies. Malgré la quatrième de couverture qui affirme qu'Alix Cléo Roubaud « était, essentiellement, photographe » les critiques, à la parution de l'ouvrage en 1984, ont eu tendance à considérer d'abord le texte, comme en témoigne cette déclaration de Paul Fournel parue dans *Le Magazine Littéraire* :

> *Les quelques photos qui scandent l'édition de son journal et qui sont là en tant que témoignage et non pas en tant qu'œuvre (ce qui justifie pleinement la médiocrité de leur reproduction), nous montrent pour la plupart, Alix nue, reflétée dans un miroir, Alix nue dans un rai de lumière, Alix au lit avec Jacques, Alix cherchant ses souvenirs d'enfance dans le jeu des superpositions.*[15]

Les photographies sont reçues comme des témoignages, non comme des œuvres, écrit Paul Fournel, tenant la qualité des reproductions pour preuve. Ainsi, pendant plusieurs années, Alix Cléo Roubaud est apparue comme un écrivain qui pratiquait, en amateur, la photographie. Nous disons écrivain, mais ce terme pourrait, lui aussi, être remis en question. D'ordinaire, en effet, un journal intime est publié dans le sillage d'une œuvre reconnue ce qui n'est pas le cas d'Alix Cléo Roubaud dont on ne connaît, aujourd'hui encore, que cet unique ouvrage. Pourtant, dès 1984, les critiques semblent unanimement bouleversés par le texte et lui reconnaissent d'évidentes qualités littéraires. Mais là encore, le *Journal* et sa nécessaire part de confidences autobiographiques, a durablement influencé la lecture que nous avons eue de l'œuvre. Le dispositif même de l'ouvrage n'est pas anodin : un écrivain reconnu perd brutalement sa femme de vingt ans sa cadette et

[15] Paul FOURNEL, « "Il me fallait une maladie mortelle" », *Le Magazine littéraire*, Paris, février 1984, p. 58.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

publie ses écrits ; le lecteur est d'emblée capté dans la question du deuil et de l'absence. En outre, dans les passages du *Journal* qui ont été publiés domine une tonalité sombre, un désespoir certain l'emporte. En un sens, ce journal intime a quelque chose du tombeau et les deux dates, « 1979-1983 », qui le sous-titrent accentuent encore cette dimension de stèle. Nous ne pouvons alors qu'envisager cet écrit depuis la mort de son auteure, cherchant à deviner dans les pages du livre la disparition à venir.

Ne nous méprenons pas : le *Journal* est un écrit indispensable, une publication salutaire qui a permis à l'œuvre d'être préservée d'un oubli complet et nous ne lui contestons pas ce statut. Néanmoins, il apparaît aujourd'hui nécessaire de l'aborder dans une perspective critique et de mettre au jour les présupposés de sa construction. La production d'Alix Cléo Roubaud doit être réévaluée et contextualisée à la lumière des documents, textes et photographies, qui fondent ce travail de recherche.

Partis à la recherche des œuvres que nous voulions étudier, nous avons non seulement découvert, dans le cadre de ce travail de recherche, les photographies originales d'Alix Cléo Roubaud, mais sa correspondance, des textes théoriques, un carnet de travail ainsi que des notes qui, grâce à la confiance de Jacques Roubaud, ont été mises à notre disposition. Notre thèse se fonde ainsi sur un corpus conséquent et inédit.

Le caractère soudain de la disparition d'Alix Cléo Roubaud explique en partie l'importance du fonds étudié dans notre thèse : l'artiste n'a pas disposé du temps nécessaire pour trier ses photographies, carnets, papiers et affaires personnelles. Le fonds constitué par Jacques Roubaud et, pour la première fois entièrement mis à la disposition d'un chercheur, réunit donc des œuvres, mais aussi des brouillons, des documents préparatoires qui permettent de comprendre le processus créateur d'Alix Cléo Roubaud :

> *À quelques exceptions près, peu nombreuses, j'ai en ma possession la totalité de son œuvre photographique. Certaines de ces photographies sont signées.*

D'autres n'étaient sans doute que des essais, ou des brouillons. Elle n'a pas eu le temps d'y mettre de l'ordre.[16]

Le fonds principal qui alimentera ce travail de recherche, et que nous nommons « Fonds Alix Cléo Roubaud » appartient donc à Jacques Roubaud, époux et ayant droit[17] d'Alix Cléo Roubaud. Les documents rassemblés datent de la période 1976-1983, de son arrivée à Paris à sa mort, le 28 janvier 1983. Ce Fonds Alix Cléo Roubaud réunit des lettres écrites par Alix Cléo Roubaud entre le 22 juin 1976 et le mois d'août 1982 (elle avait gardé des doubles sur papier carbone de ses envois) et celles reçues entre septembre 1970 et juillet 1982, des textes théoriques, un carnet de recherches manuscrit[18], des documents officiels (*curriculum vitæ*, acte d'achat de son appartement, testament) ainsi que six cent cinquante-six photographies. Avant que ces photographies ne soient données à des musées, nous les avons toutes numérisées en haute définition et Jacques Roubaud, propriétaire des droits qui y sont attachés, nous a autorisé à les reproduire dans le cadre de notre thèse. Si certaines photographies et documents ont déjà été publiés ou montrées, d'autres sont absolument inédits ; nous les signalerons par un astérisque. Ces œuvres et documents étaient en grande partie conservés dans l'appartement de Jacques Roubaud et dans sa maison familiale de Saint-Félix, dans le sud de la France. Nous en avons retrouvé d'autres confiés par Jacques Roubaud, aux lendemains de la mort d'Alix Cléo Roubaud, à un ami : Pierre Lusson.

En 2012, après de nombreuses recherches, nous sommes parvenus à entrer en contact avec le frère de l'artiste : Marc Blanchette. Ce dernier, de passage à Paris, nous a ouvert les portes de l'appartement rue Vieille-du-Temple, l'ancien logement devenu l'atelier d'Alix Cléo Roubaud après son mariage, dont il est désormais propriétaire. Les membres de la famille Blanchette, vivant au Canada,

[16] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.,* p. 15.

[17] Dans son testament, rédigé le 1er octobre 1980 et revu en décembre 1981, Alix Cléo Roubaud a stipulé : « Jacques, / Mes papiers, mes négatifs, photographies, tirages, sont à toi ainsi que mes cahiers, tu en disposeras comme bien te semble. Mes livres aussi […]. » Tous les documents et œuvres retrouvées sont donc la possession de Jacques Roubaud.

[18] Ce carnet, que nous avons nommé « le carnet toilé », réunit des croquis préparatoires à certaines photographies, des relevés de temps d'exposition, ainsi que quelques courts textes, des récits de rêves pour la plupart. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

n'ont pas, ou n'ont que peu habité cet appartement, si ce n'est lors de séjours ponctuels dans la capitale française. En conséquence, mais non sans surprise pour nous, le lieu était demeuré presque intact depuis la mort d'Alix Cléo Roubaud. Nous y avons trouvé une partie du matériel de tirage de l'artiste, sa bibliothèque, ses cours d'université, des notes de lectures ainsi que des photographies et planches-contacts. Nous avons établi un inventaire pour la famille qui a choisi, avec une confiance dont nous souhaitons souligner une fois encore le caractère exceptionnel, de nous mettre à disposition ces œuvres et archives pour notre recherche. Ce fonds appartient légalement à Jacques Roubaud et sera donc lui aussi appelé « Fonds Alix Cléo Roubaud ». Cette dénomination correspond à la réalité de la conservation de cette œuvre, puisque ces documents et ces photographies sont rassemblés en un même endroit et que les droits qui y sont attachés sont gérés par une association.

Une troisième pièce a été donnée à Jacques Roubaud par Sylvie Schwab, une amie d'enfance d'Alix Cléo Roubaud : il s'agit de lettres écrites par l'artiste entre le 23 juillet 1966 et l'année 1973. Ce document de jeunesse a permis de préciser une approche biographique. Il constitue également une pièce centrale pour une analyse génétique de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Par souci chronologique, cette archive sera désignée dans la présente étude comme « Fonds Alix Cléo Blanchette » bien qu'il appartienne légalement au Fonds Alix Cléo Roubaud.

Cette thèse s'attache plus particulièrement aux années qui s'étendent de 1976 à 1983 qui comprennent les années du *Journal* publié au Seuil[19], et pendant laquelle la quasi-totalité des documents du fonds, textes, lettres et photographies[20], ont été produits. Durant cette période, Alix Cléo Blanchette devient Alix Cléo Roubaud ; cette distinction nominale est aussi symbolique, puisque Roubaud sera le nom sous lequel Alix Cléo se fera reconnaître comme artiste.

[19] Les journaux intimes d'Alix Cléo Roubaud antérieurs à décembre 1979 sont placés sous scellé en raison de leur caractère trop intimes, voire compromettant pour certains contemporains de l'auteur.

[20] Quatre photographies seulement datent d'avant 1979.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cette richesse du corpus permet d'aborder la construction du travail d'Alix Cléo Roubaud, d'éclairer la dimension technique de son travail : d'établir de quelle manière elle tire ses photographies, quelles sont les techniques développées par elle dans la chambre noire, etc. Ses influences littéraires, philosophiques et artistiques sont aussi manifestes dans des lettres ou matérialisées par des documents conservés dans son appartement (bibliothèque[21], cartes postales, affiches, articles de journaux, etc.). Enfin, des extraits inédits de son journal ou de carnets de travail mettent en lumière les liens qu'entretiennent dans son œuvre écriture et photographie.

À la lumière de ces œuvres et écrits, il nous est possible d'affirmer qu'Alix Cléo Roubaud était photographe et écrivain ; et l'ordre dans lequel nous choisissons de faire apparaître ces substantifs n'est pas sans importance. Photographe d'abord puisque c'est ainsi qu'Alix Cléo Roubaud avait choisi de se présenter. La photographie était en effet, dans les dernières années de sa vie, son essentielle activité mais aussi ce qu'elle a voulu montrer et exposer. Écrivain ensuite puisque, malgré la confidentialité du *Journal*, certains de ses textes ont été publiés et que ses écrits attestent d'indéniables qualités littéraires et d'une recherche formelle originale. La conjonction « et » qui lie les deux termes « photographe » et « écrivain » doit être entendue comme une articulation plus que comme une adjonction. Il nous paraît nécessaire de rompre avec certaines questions adressées à l'œuvre et en premier lieu avec celle-ci : Alix Cléo Roubaud était-elle un écrivain qui photographie ou une photographe qui écrit ? La photographie et l'écriture sont pour Alix Cléo Roubaud inséparables, profondément liées. Comme le rappelle Jacques Roubaud dans son texte qui accompagne la publication du *Journal,* les rapports entre l'écriture et l'image sont, dès cet ouvrage d'Alix Cléo Roubaud, riches et pluriels :

> *En tout cas, à partir d'août 1978 (moment de son premier séjour thérapeutique à La Bourboule (du second, trois ans plus tard, elle parle dans ce livre)), c'est dans ces moments d'expression secrète qu'elle en vint à concentrer tout son effort d'écriture.*

[21] La bibliothèque d'Alix Cléo Roubaud était conservée dans son appartement.

> *Alors, seulement et jusqu'à la fin, elle parvint à leur donner un style, qui est son style propre, profondément original, indépendant de celui de tout autre « genre » d'écrit (fictionnel ou théorique) qui ferait du Journal, même sans l'intérêt qui peut s'attacher aux entreprises autobiographiques et sans l'intérêt indirect que lui confèrent et l'œuvre photographique et la pensée (chez elle inséparable) de la photographie (dont je parlerai pour terminer cette introduction), beaucoup plus, il me semble, qu'un simple document.*[22]

Le *Journal* est non seulement un texte accompagné de photographies mais aussi un texte où se déploie une pensée de la photographie ; de telle sorte qu'Alix Cléo Roubaud n'a pu l'écrire que parce qu'elle photographiait et que sa photographie se comprend aussi par ce qu'elle en a écrit. La photolittérature, champ de recherches au croisement de la littérature et du fait photographique, permet alors d'aborder l'œuvre entière d'Alix Cléo Roubaud et offre la perspective d'une nouvelle lecture de l'œuvre où l'écriture et la photographie ne sont plus renvoyées dos à dos, mais pensées ensemble afin d'ouvrir à de nouvelles possibilités de lecture et d'interprétation. Pour autant, comme l'a écrit Jean-Pierre Montier dans son avant-propos à l'ouvrage *Littérature et photographie*, les rapports entre photographie *et* littérature ne sont pas sans complexité : « Aussi bien, la conjonction "et" inscrite entre les deux termes […] – "Littérature et Photographie" – pointe-t-elle tout le contraire d'une complémentarité naturelle, d'une complicité sans nuages. Si le terme existait en stylistique, ce "et" serait une "conjonction polémique" […].[23] » Cette conjonction « polémique », qui ouvre un débat nouveau, qui appelle la question plus que l'affirmation, est aussi celle de notre titre. Outil méthodologique et perspective nouvelle, « la photo-littérature nous paraît apte à fournir un angle d'approche des relations entre texte et image […] qui permettrait de redéfinir le paradigme même de la Modernité[24]. » Dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, la photolittérature offre des outils critiques permettant de renouveler notre approche de l'œuvre.

[22] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 12.
[23] Jean-Pierre MONTIER, « Avant-propos » à Jean-Pierre MONTIER, Liliane LOUVEL, Danièle MÉAUX et Philippe ORTEL (dir.), *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 8.
[24] *Ibid*., p. 11.

S'il nous semble possible d'affirmer qu'Alix Cléo Roubaud était photographe et écrivain, nous pouvons néanmoins nous demander quelle photographe et écrivain elle était. En étendant notre étude au-delà de la seule analyse du *Journal*, nous souhaitons faire place à la pluralité de son œuvre et voir, au-delà du journal intime et de l'autoportrait, quelles formes sa démarche a prises. Notons encore que ce que nous appelons « le *Journal* », désignant celui publié, n'en est en réalité qu'une partie puisque, dans ses deux éditions, il ne regroupe que les années 1979-1983. Pourtant Alix Cléo Roubaud tenait depuis son adolescence un journal intime[25], et entretenait aussi des correspondances et, plus tard, composait des textes de philosophie ou d'esthétique. La vision que nous avons d'Alix Cléo Roubaud écrivain est donc partielle. L'écriture intime occulte d'autres aspects de sa production tout aussi fondamentaux, en particulier la dimension philosophique inspirée de la logique et de la linguistique, influencée par des auteurs comme Walter Benjamin et Ludwig Wittgenstein. Une dizaine de textes sont conservés[26], ainsi que brouillons et des études préparatoires. Alix Cléo Roubaud avait en outre commencé une thèse de doctorat consacrée à Ludwig Wittgenstein sous la direction de Jacques Bouveresse et menait dans ses recherches « une réflexion sur le statut de l'image chez Wittgenstein et son rapport avec le style de sa démarche philosophique ; elle ne pensait pas ces deux problèmes comme indépendants[27] ». Conjointement à ses recherches scientifiques, elle réemployait la théorie wittgensteinienne pour son travail de photographe :

> *Transposant, pour son propre usage, (et sans revendiquer une quelconque pertinence philosophique pour cet emprunt), une distinction wittgensteinienne, elle opposait l'image, **vivante,** à ce qu'elle nommait **piction** et qui n'est qu'une image « **oisive** ».*[28]

Quel paradoxe alors de ne découvrir que des autoportraits dans son *Journal* et d'en limiter la compréhension à une simple mise en scène de soi.

[25] Dans l'introduction au *Journal,* Jacques Roubaud écrit : « Elle écrivait, depuis 1970 au moins, un journal […]. » Voir Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 8.

[26] Dans la seconde édition du *Journal* en 2009, Jacques Roubaud a ajouté deux textes théoriques en appendice. Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, pp. 223-234.

[27] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 11.

[28] *Ibid.*, p. 14.

D'autant que les paysages, portraits, scènes d'intérieur, études formelles, images abstraites, contretypes de documents, planches-contacts représentent la majeure partie de son œuvre. En ajoutant à l'étude du *Journal* et des photographies qui y sont reproduites, celle d'autres documents et œuvres, ce travail se propose de montrer la richesse du dispositif photolittéraire dans lequel l'écriture et la photographie œuvrent à parts égales. Il apparaît que la constitution de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud comme telle a été initialement biaisée par le contexte de son apparition – une mort soudaine essentiellement appréhendée au travers du deuil de Jacques Roubaud – et par le peu de textes et de photographies qui ont été portés à la connaissance du public. Il s'agit donc de proposer ici une nouvelle restitution et compréhension de cette œuvre.

*

La brièveté du temps dont Alix Cléo Roubaud a disposé pour mûrir son œuvre met en échec tout découpage chronologique, aucune période ne dessinant une évolution de sa pratique photographique ou de son écriture ne peut être manifestement circonscrite. Sa production se présente comme un ensemble ramassé de recherches simultanées. Les influences, évolutions et tâtonnements présidant à toute création sont encore visibles. Plus encore, mis à part les textes publiés de son vivant dans des revues et les photographies signées, il est difficile de déterminer ce qui était, selon elle, achevé. Le travail d'Alix Cléo Roubaud nous est parvenu avec ses essais : dans le fonds se trouvent des premiers états de l'image (planches-contacts, tirages de lecture, épreuves ratées, etc.) et du texte (lettre non envoyée, brouillons, etc.). La question de l'inachevé s'impose logiquement, ou plus exactement, dans notre étude, c'est la question de l'impossible achèvement qui se trouve posée. Car le *non-finito*[29] est fortuit, décidé par la mort et non par l'artiste dans le cas d'Alix Cléo Roubaud. Faut-il pour

[29] Selon Guy Belouet, le *non-finito* « est une expression qui désigne l'état d'inachèvement d'une œuvre d'art. Ce côté négatif ne mérite l'attention que dans la mesure où il est fortuit ou volontaire, regretté ou apprécié par son public ». Cf. Guy BELOUET, « Non-finito », *Encyclopédie Universalis*. URL : https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/non-finito-art/

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

autant supposer un manque ? Selon Bertrand Rougé, l'étude de l'inachevé ne doit pas se limiter à la simple acception négative de ce terme. D'autant qu'une telle visée présupposerait une définition claire de l'achevé.

> *Sur fond de quelle norme de l'achevé se définit l'inachevé ? qu'est-ce que l'inachèvement d'un effet recherché d'inachèvement ? qu'est-ce que l'inachèvement dans un contexte qui a exclu toute norme de l'achèvement ? Selon les contextes, il y a diverses manières de considérer (et d'interroger) l'inachèvement d'une œuvre, de valoriser le négatif de l'*inachèvement *conçu comme manque par rapport à une intégrité (envisageable ou envisagée). Sauf à prôner l'inachevé comme but, sa valorisation esthétique est, par exemple, liée au relâchement de contraintes et de codes chez l'artiste et chez le spectateur—au jeu et au plaisir qui lui sont associés.*
>
> *Mais en fin de compte, que l'œuvre soit entière ou non, achevable ou inachevable, et quels que soient les termes ou les critères variables de ce rapport à l'achèvement, ne convient-il pas d'envisager l'inachèvement, non pas comme un état, mais dans sa dimension active : comme un processus à l'œuvre ?*[30]

Bertrand Rougé montre non seulement que la notion d'inachevé a pour présupposé l'idée d'achèvement, pourtant difficilement définissable dans le champ de la création, mais il nous invite également à considérer l'inachèvement comme un possible et non un manque. Dès lors, nous considérons l'inachèvement comme la « dimension active » de l'œuvre, et non comme l'état dans lequel la mort laisse un œuvre. D'autant que l'inachèvement du travail d'Alix Cléo Roubaud, dans la prose comme dans l'image, nous semble constituer l'un de ses principaux intérêts puisqu'il dévoile le processus de construction de son travail. L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud se trouve en développement ; ce n'est pas un objet fini. L'artiste n'a pas décidé de sa succession, elle n'a pas non plus trié ses images et ses textes. La mort a fixé son entreprise littéraire et photographique *se faisant* et non *faite*. Il s'agit certainement du paradoxe fondamental qui sous-tend l'ensemble de sa production : son travail est fixé *en mouvement*. Replaçant le mouvement à l'intérieur de l'œuvre, nous envisagerons précisément l'œuvre

[30] Bertrand Rougé, « Rhétorique des arts, XXI : "Inachever" », *Argumentaire du vingt-et-unième colloque du CICADA*, Université de Pau, 2013, Fabula.org. URL : https://www.fabula.org/actualites/rheoriques-des-arts-inachever_54590.php.

d'Alix Cléo Roubaud comme une *durée* et non comme un *état* ; un espace de devenir, plus qu'une forme close. La question que nous posons est donc celle de l'*élaboration*.

L'analyse du processus dynamique de l'œuvre est le sujet de notre étude tant il permet d'appréhender la construction de l'œuvre photographique et littéraire autant que le chemin spéculatif de son auteure. Le terme d'élaboration nous semble particulièrement approprié en raison de sa richesse sémantique. Le Dictionnaire historique de la langue française d'Alain Rey[31] propose comme définition d'élaborer « "façonner par un long travail", spécialement en physiologie (Cf. *assimiler*). Par extension *élaborer* s'emploie au sens de "préparer par un lent travail de l'esprit" (1690, *élaborer un projet*). » Le verbe « élaborer » est dérivé du terme de labeur (du latin *labor)* qui désigne un travail pénible mais aussi une transformation, une maturation. Le terme d'élaboration a ainsi une première acception organique : « Faire subir par un labeur, par un travail, par une combinaison, une modification spéciale. Le foie élabore la bile. L'estomac élabore les aliments[32] ». Par extension, l'élaboration désigne aussi la production d'un objet au terme d'un long travail, d'une modification complexe. Ensuite, ce terme se dote d'une dimension intellectuelle : c'est produire une pensée, un discours. Enfin, en psychanalyse, l'élaboration désigne le processus permettant aux pensées latentes de se transformer en contenu manifeste.

Désignant de la sorte à la fois une action *sur* la matière et *de* l'esprit, l'élaboration rend compte de la double dimension de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud : le faire de la photographie, de l'écriture et la pensée de ce faire ; cette « pensée (chez elle inséparable) de la photographie », comme l'écrivait Jacques Roubaud, et de l'écriture pourrions-nous ajouter à sa suite.

Nous souhaitons ainsi nous intéresser à la poïétique de l'œuvre, aux processus de création : interroger la technique, en particulier la technique

[31] Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, A-Fo, Paris, Le Robert, 2012, p. 1138.
[32] *Ibid*.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographique – de quelle manière l'image est-elle élaborée par des phénomènes chimiques et optiques et comment la photographe peut-elle en jouer ? –, mais aussi la composition littéraire – comment un texte est-il agencé, organisé et travaillé ? À cela s'ajoute la construction intellectuelle de l'artiste : quelles idées déterminent le geste créateur, quelles sont les influences qui ont contribué à façonner sa production littéraire et plastique ?

Enfin, travailler sur l'élaboration de l'œuvre implique aussi une pensée des institutions, littéraires ou muséales, qui en légitimant le travail d'un artiste permettent à un large public de le découvrir. Car élaborer une œuvre, c'est aussi la faire reconnaître comme telle.

*

Structuré par cette question de l'élaboration, notre travail se développe en trois temps permettant d'aborder toutes les dimensions de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Nous débuterons par une analyse des « autobiographies d'Alix Cléo Roubaud », puis nous intéresserons à la figure de la « théoricienne dans la chambre noire » pour enfin étudier « les réceptions de l'œuvre », à savoir les processus qui ont permis à son œuvre d'être constituée comme telle. Dans une perspective photolittéraire, nous considérons que textes et photographies doivent être pensés conjointement dans l'ensemble de notre travail : nous aborderons donc simultanément les écrits et les images ainsi que les liens qui les unissent.

La question de l'autobiographie ouvre notre recherche. Puisque nous avons découvert l'œuvre par le *Journal* et que ce cheminement est, aujourd'hui encore, celui de la plupart des lecteurs et spectateurs, il nous semble nécessaire de débuter par son étude. Pour autant la démarche autobiographique d'Alix Cléo Roubaud doit être déclinée au pluriel et, dès ce premier moment, nous souhaitons montrer la diversité de l'œuvre ; passer de l'autobiographie aux autobiographies de l'auteure.

Ce mouvement initial s'attache donc aux différentes « écritures » de soi, littéraires comme photographiques. Nous nous demanderons quelles sont les spécificités des dispositifs discursifs intimes élus par Alix Cléo Roubaud et de quelle manière ils participent, avec la photographie, à la construction d'une autobiographie plurielle.

Il s'agit d'analyser le sens et les variations de son écriture en fonction du genre choisi : journal intime, correspondance, textes théoriques, mais aussi photographies. Une étude approfondie du *Journal* permet de montrer que l'ouvrage ne suit pas, contrairement à ce que l'on présuppose d'une entreprise diaristique, la ligne fléchée du temps et que le journal intime d'Alix Cléo Roubaud est une œuvre construite où s'élaborent aussi des projets littéraires et photographiques. À cette étude du *Journal* s'ajoute celle de la correspondance, ensemble entièrement inédit à ce jour. Lettres d'adolescence, lettres envoyées à sa famille ou à ses amis de l'étranger, Alix Cléo Roubaud n'a eu de cesse de se raconter pour d'autres. La correspondance permet non seulement une approche génétique de l'œuvre, dévoilant ainsi le mouvement de sa construction, mais nous invite également à penser les rapports de l'écriture épistolaire et de l'image. Photographie glissée dans une enveloppe, devenue support de l'écriture, ou simplement substituée à un courrier ; missive photographiée et mêlée par surimpression à d'autres prises de vues ; l'image et la lettre sont étroitement liées. Si Alix Cléo Roubaud a consacré une partie de son œuvre à se dire par le texte ou la photographie, son travail semble alors pouvoir être abordé depuis la notion de « photobiographie » introduite par Gilles Mora l'année de sa disparition[33]. Étudier les autobiographies d'Alix Cléo Roubaud se présente comme d'autant plus crucial que l'image de l'auteure en est passablement modifiée ; à la noirceur du *Journal* répondent des textes et des images plus lumineux, légers, parfois drôles, qui permettent de nuancer la lecture parfois très sombre, voire morbide que l'on peut avoir de l'œuvre.

[33] Gilles MORA et Claude NORI, *L'été dernier. Manifeste photobiographique,* Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1983, pp. 10-15. Le texte a été réédité au sein de l'ouvrage collectif intitulé *Traces photographiques, traces autobiographiques,* dir. Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2004, pp. 103-106.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Dans un second temps, forts de l'analyse autobiographique, nous nous consacrerons à la dimension photographique de son œuvre, comprise comme la production des photographies en même temps que la pensée de l'image exprimée dans des textes. Cette partie, intitulée « Une théoricienne dans la chambre noire », s'attache à démontrer que la théorie et la pratique de la photographie sont, pour Alix Cléo Roubaud, inséparables. Textes théoriques élaborés après des nuits en chambre noire où elle s'est confrontée à la matière même de la photographie ou photographies réalisées sur la base de questionnements philosophiques ; la photographie relève d'une élaboration complexe. L'une des caractéristiques les plus remarquables de la photographie d'Alix Cléo Roubaud est certainement la destruction systématique du négatif. Il ne reste, à notre connaissance, aucun négatif de l'artiste, ce qui peut sembler surprenant compte tenu de l'état de désordre dans lequel la mort a laissé l'œuvre. Cela témoigne d'une décision sans cesse mise en œuvre par Alix Cléo Roubaud ; elle a, au fur et à mesure de l'élaboration de son œuvre photographique, détruit la matrice qui l'avait permise. Ce rapport au négatif a non seulement été acté, mais fait aussi partie de la théorie construite par l'artiste. Pour déterminer quelle est cette théorie, et quels en sont les détails et nuances, nous étudierons des textes philosophiques méconnus ou inédits ainsi que le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* qui relève, nous devrons le montrer, bien plus du dispositif que du témoignage.

Il ne faut pas minimiser l'étendue des connaissances d'Alix Cléo Roubaud, son goût pour la philosophie et sa connaissance de la littérature, de l'art contemporain et de la critique qui l'accompagne. Sa pensée de la photographie se construit à la croisée de l'histoire de la peinture, et plus particulièrement de l'expressionnisme abstrait, des théories de l'indicialité qui ont déterminé le champ critique dans les années 1970 et de la philosophique analytique. Alix Cléo Roubaud avait une formation de philosophe et ses connaissances dans ce domaine sont manifestes. Ludwig Wittgenstein, dont l'œuvre faisait l'objet de ses recherches, a durablement influencé et ses écrits et sa manière même d'aborder le monde et ses objets. Transposée dans le champ de la philosophie, nous pourrions penser que la photolittérature interroge les rapports entre photographie et langage, entre photographie et philosophie du langage même, et cette question est

précisément celle à laquelle Alix Cléo Roubaud a consacré une grande partie de ses recherches. Il nous semble que la conception de l'image d'Alix Cléo Roubaud, autant que sa pratique, longtemps éclipsées au profit de la dimension autobiographique, constituent l'un des développements les plus originaux de l'œuvre qu'il convient de ressaisir.

La dernière partie de notre recherche, « Les réceptions de l'œuvre », s'attache à une dernière forme d'élaboration qui n'est plus du seul fait de son auteure mais qui se déploie dans un rapport avec une altérité. Ceux qui ont reçu l'œuvre, du vivant de l'artiste ou après sa mort ont en effet contribué à sa construction. Jacques Roubaud est évidemment le premier protagoniste de ce travail, puisqu'il est celui qui, dès 1979, a reçu l'œuvre de celle avec qui il partageait alors sa vie. Jacques et Alix Cléo Roubaud ont ainsi construit, pendant quelques années, une œuvre conjointe où la pratique de l'un était transformée par celle de l'autre. Cette dimension, rarement évoquée, de création à deux, a contribué fortement à déterminer le travail d'Alix Cléo Roubaud, mais aussi celui de Jacques Roubaud.

Après la mort de l'artiste, Jacques Roubaud n'a cessé, dans la continuité de ce travail commun, de mêler Alix Cléo Roubaud, et son œuvre écrite et photographique, à son écriture. Cette élaboration posthume est, elle aussi, plurielle. Il a d'abord été l'artisan d'un travail de mémoire qui, de l'édition du *Journal* aux références dans son œuvre personnelle, a permis d'épargner de l'oubli les productions d'Alix Cléo Roubaud. *Quelque chose noir, Le grand incendie de Londres, Éros mélancolique*, etc. établissent des références directes à Alix Cléo Roubaud, sa photographie mais aussi à sa pensée de l'image. Si la déploration et le tombeau sont les analyses les plus fréquentes de la place accordée à l'épouse photographe dans la prose ou la poésie roubaldienne, ils ne représentent, en réalité, qu'un premier moment. Jacques Roubaud se réfère à de très nombreuses reprises non plus à la personne d'Alix Cléo Roubaud mais à sa pensée et ces liens sont, dans plusieurs passages, implicites ou mêlés de fiction. Jacques Roubaud a pris en charge dans son œuvre le projet initié par Alix Cléo Roubaud ; il a ainsi formalisé la question de la photographie, telle qu'elle avait été

conçue par elle, en déployant la différence entre la piction et l'image, nous le verrons. La théorisation commencée par Alix Cléo Roubaud a été continuée, déployée par le poète de telle sorte que son œuvre est à la fois profondément déterminée par le travail de la photographe mais aussi déterminante pour comprendre la photographie d'Alix Cléo Roubaud. À la manière d'un palimpseste, il nous faudra donc retrouver sous l'écriture de Jacques Roubaud celle d'Alix Cléo Roubaud, ses images aussi, qui constituent l'un des socles de l'œuvre du poète. En reprenant la définition organique de l'élaboration, nous pourrions ainsi penser que l'écriture de Jacques Roubaud s'élabore en assimilant et en transformant l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud en la sienne propre.

Enfin, la dernière des élaborations est celle, très récente, liée à la prise en charge institutionnelle des textes et des photographies d'Alix Cléo Roubaud. En entrant dans des collections prestigieuses des musées, le travail d'Alix Cléo Roubaud a été élaboré comme œuvre, et a de la sorte accédé à la conservation comme à la reconnaissance. Pourtant, pour entrer au musée, l'œuvre a été séparée de ses doutes, de ses brouillons, d'images parfois ratées ; elle s'est constituée en se distinguant de l'archive. Processus paradoxal : pour être élaboré comme œuvre, le travail d'Alix Cléo Roubaud a dû se départir de ce qui a permis son élaboration ; élaboration qui est aussi l'une de ses premières caractéristiques.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1ERE PARTIE :

LES AUTOBIOGRAPHIE(S) D'ALIX CLÉO ROUBAUD.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Introduction.

Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, publié aux éditions du Seuil en 1984 et réédité en 2009, a été pendant vingt-cinq ans le seul accès possible à son écriture et à ses photographies[34]. Dans les années 1980, ceux qui ont découvert ce livre, et par là même son auteure, ont été durablement marqués par la force de cet écrit. Une génération de plasticiens a gardé un souvenir vif de cette lecture et, aujourd'hui encore, Alix Cléo Roubaud est une figure qui influence certains photographes[35]. Rares sont ceux qui ont dit avec une telle clarté, avec une telle violence aussi, la détresse, la fragilité de l'acte créateur, l'amour et l'exigence photographique. Et puisqu'Alix Cléo Roubaud apparaît d'abord à travers l'une des formes les plus intimes de la littérature qu'est le journal, c'est par là que nous souhaitons commencer notre recherche.

Le *Journal* étant la seule œuvre connue d'Alix Cléo Roubaud, il a nécessairement influencé la réception du travail de l'artiste, établissant sa démarche comme une démarche entièrement autobiographique. Philippe Lejeune donne la définition suivante, canonique désormais, de l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.[36] » À strictement parler, Alix Cléo Roubaud n'a pas écrit d'autobiographie. Elle a tenu un journal intime, genre très voisin de l'autobiographie, mais qui ne remplit pas une de ses conditions, à savoir la « perspective rétrospective du récit », qui tient à une certaine « position du

[34] En 2009, année de réédition du *Journal,* le Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac a conçu l'exposition « La chambre (noire) », première présentation du travail d'Alix Cléo Roubaud depuis les Rencontres internationales de la photographies d'Arles en 1983. Du 2 avril au 15 mai 2010, le Centre international de Poésie Marseille (CipM) présentait à son tour une exposition intitulée « Alix Cléo Roubaud : Quelque chose noir & autres photographies ». En 2012, le Musée National d'Art Moderne (MNAM) - Centre Georges Pompidou a accueilli et montré dans ses collections permanentes treize photographies d'Alix Cléo Roubaud. Ces trois expositions pionnières, quoique modestes par le nombre des images présentées, ont permis au public de découvrir le travail photographique d'Alix Cléo Roubaud. Notons également que la réédition du *Journal* en 2009*,* augmentée de photographies et de deux textes sur la photographie, permettait une approche plus exhaustive de son œuvre.

[35] Le collectif « Being Beauteous » qui réunit les photographes Anne-Lise Boryer, Nicolas Comment, Amaury Da Cunha et Marie Maurel de Maillé revendique Alix Cléo Roubaud comme l'une de ses influences. Cf. Léa BISMUTH, « Pour un communauté de photographie et d'existence », in *Being Beauteous,* Paris, Filigranes Éditions, 2015, p. 105.

[36] Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 14.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

narrateur[37] » : l'auteur de l'autobiographie doit se tenir en avant des faits dont il fait le récit ; sur la ligne fléchée du temps, il se trouve en principe à un point nettement plus tardif des faits qu'il raconte. Or le journal intime implique une certaine « contemporanéité » de l'auteur vis-à-vis des faits qu'il couche sur le papier, puisqu'il écrit en théorie le *jour* même son *journal*. Alix Cléo Roubaud s'est donc adonnée à « la littérature intime », qui exige, comme l'autobiographie, l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Nous avons affaire ici non pas à une autobiographie au sens consacré par Philippe Lejeune, mais à une sorte d'autobiographie étymologique, qui consiste littéralement à « écrire sa propre vie ».

Si le *Journal* est un ouvrage incontournable, la diversité des documents auxquels nous avons eu accès nous permet de considérer différentes modalités de l'écriture de soi. Reprenant à notre compte les analyses de Pierre-Jean Dufief, nous appréhenderons les différentes « écritures de l'intime » que nous pouvons rencontrer au sein de l'ensemble de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud : le journal, mais aussi la correspondance, le carnet de recherches, qui constituent une même « pratique discontinue de la confidence, qui permet d'élargir la typologie des écritures de l'intime à toute une série de textes fragmentaires, embryonnaires, mêlés et décousus[38] ». Nous pourrions étudier séparément le *Journal* et les autres carnets, les notes et la correspondance, mais il nous semble que ces genres constituent autant de variations sur le « moi » de l'auteure, thème fondamental qui traverse ces différentes écritures. Notre étude, qui débute avec le *Journal,* se donne ensuite pour tâche « d'affiner l'approche typologique des écritures de l'intime qu'il s'agissait de répertorier, de catégoriser en élargissant le champ traditionnel à ces documents d'archives (carnets, notes, agendas) d'ordinaire dédaignés au profit de textes plus littéraires[39] ». Les archives d'Alix Cléo Roubaud contenant notes, carnets préparatoires et brouillons, permettent ainsi de passer de *l'*écriture de l'intime *aux* écritures de l'intime.

[37] *Ibid*.
[38] Pierre-Jean DUFIEF, « Introduction » à *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal. Actes du colloque de Brest 23-24-25 octobre 1997,* Paris, Honoré Champion, 2000, p. 7.
[39] *Ibid.*, p. 8.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Si l'on admet la pluralité des écritures de soi, il convient alors d'y adjoindre la photographie, puisqu'ainsi que le soutient Véronique Montémont, la différence entre texte et image « s'accompagne d'une jonction de plus en plus prononcée dans le champ de l'autobiographique : texte et photo partagent un matériau commun, l'histoire individuelle, qu'ils finissent par exprimer, assez logiquement dans un même lieu[40] ». Affirmer que la photographie permet de se dire, c'est en faire l'égal du texte, la considérer comme unité de sens au même titre que l'écrit.

Pour Roland Barthes, le message transmis serait littéral, la photographie redoublant le réel dans un rapport tautologique. « Message sans code », selon la formule désormais consacrée[41], la photographie serait immédiatement décryptable dans son exacte correspondance avec le réel. Ces affirmations axées sur la fonction dénotative peuvent-elles être appliquées à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ? Il semblerait que le rapport analogique de l'image au réel, et particulièrement dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, qui fournit un intense travail de transformation dans la chambre noire, doive être remis en question ou tout du moins nuancé dans sa dimension d'exacte adéquation avec le monde. Il ne convient ni de postuler une stricte correspondance entre photographie et langage, ni de placer images et mots dos-à-dos, dans un rapport antagoniste, mais de comprendre ce qui les distingue comme ce qui les réunit. L'image n'équivaut pas à son référent : la photographie n'est pas uniquement la chose réelle mise devant l'objectif, particulièrement dans le cas de la photographie artistique que nous distinguons de la photographie vernaculaire.

Il apparaît également que la diversité des moyens – photographie et écriture –, des genres – lettres et journal –, des registres et des tons, déploie la recherche intense d'Alix Cléo Roubaud pour *se dire*. Alix Cléo Roubaud oscille entre plusieurs formes d'écritures sans jamais véritablement choisir. Elle ne se

[40] Véronique MONTÉMONT, « Le pacte autobiographique et la photographie », *Le français aujourd'hui*, 2008/2, n° 161, p. 44.
[41] Cf. Roland BARTHES, « Le message photographique », *in L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, « Points », 1992.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

considérait pas comme un écrivain[42], et malgré la force de ses écrits, il nous faut aussi constater leur aspect parcellaire, expérimental, parfois même inabouti. Cette faillite de son entreprise littéraire, Alix Cléo Roubaud l'impute à la maladie, mais aussi à la langue, ou plus exactement aux langues. Bilingue, Alix Cléo Roubaud écrivait indifféremment en anglais ou en français. Cette richesse est pour elle une souffrance : « La torture mentale du bilinguisme s'affine.je ne peux pas écrire une phrase sans la corriger mentalement dans *l'autre langue.*[43] » Le *Journal* comme la correspondance sont d'ailleurs écrits en anglais et français. Dans les lettres, la langue choisie est celle du destinataire, dans le *Journal* les deux se mêlent. Sur une même page, elle passe d'une langue à l'autre, ou redouble parfois la même phrase : « ce qui est cause de l'ombre ne la voit point that which produces shadow does not see it.[44] » Alix Cléo Roubaud ne disposait pas d'une langue mais de deux, ce qui équivaut cependant, selon elle, à n'en avoir aucune :

> *O my sweet love please listen carefully:I am not a writer in any conceivable sense,which somehow doesn't make it easier to explain to someone who is:I do not possesse any language of my own to write in;I own no single language enought to write in it […].*[45]

L'objet de cette première partie de notre étude est ainsi de déterminer quelles sont les modalités de l'écriture intime d'Alix Cléo Roubaud. Ne peut-on pas considérer que ces différents outils d'expression que sont le journal intime, la lettre, le carnet et la photographie, permettent autant de façons de se dire ? Nous verrons ainsi que l' « écriture de l'intime prend […] des formes bien diverses. D'un côté l'écriture au long cours ; le journal permet une exploration systématique, consciente, organisée et volontariste du moi qui peut sembler parfois un peu artificielle. De l'autre, les instantanés, une écriture en micro-fragments […][46] ». Faisant fond sur cette notion d'instantanéité qui appartient au

[42] Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 56-57.
[43] *Ibid.*, p. 146.
[44] *Ibid.*, p. 169.
[45] *Ibid.,* p. 56 : « Ô mon amour s'il te plaît écoute bien:je ne suis pas un écrivain,je ne le suis en aucun sens imaginable,ce qui en un sens ne rend pas l'explication facile à faire à quelqu'un qui l'est:je n'ai aucun langage en ma possession en lequel je pourrais écrire […]. » — trad. Jacques Roubaud in Alix Cléo ROUBAUD, *op. cit*., p. 57.
[46] Pierre-Jean DUFIEF, *art. cit.*, p. 8.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

champ lexical de la photographie (le *snapshot* ou instantané photographique désignant un certain type de production photographique), nous verrons que le fragment intime comme l'image s'impose chez Alix Cléo Roubaud sur le mode d'un surgissement de leur auteure, « comme si le moi ne pouvait se révéler que dans de courtes pulsions de sincérité ; l'écorce se déchire un instant, le temps d'une note d'agenda, d'un aveu dans une correspondance […] » et, pourrions-nous ajouter, le temps d'une photographie.

CHAPITRE 1 : Le *Journal* (1979-1983).

La plupart des documents originaux écrits ou tapés à la machine par Alix Cléo Roubaud et en la possession de Jacques Roubaud ont été mis à disposition pour ce travail. Seuls les cahiers dans lesquels elle écrivait son journal intime ne nous ont pas été communiqués, puisque placés sous scellé chez un notaire. Les années 1979-1983 uniquement sont publiées aux éditions du Seuil, dans la collection « Fiction & Cie ». L'édition a été établie par Jacques Roubaud qui explique dans sa préface le choix de ce découpage temporel :

> *Elle [Alix Cléo Roubaud] écrivait, depuis 1970 au moins, un journal : ce sont les derniers cahiers de ce journal qui sont, à l'exception de quelques passages d'ordre strictement privés, reproduits ici. Ils commencent quelques temps après notre rencontre, appartiennent à notre temps commun.*[47]

Jacques Roubaud a choisi de ne dévoiler que le pan de vie de l'artiste dont il a fait partie. Jacques et Alix Cléo Roubaud se sont rencontrés à la fin de l'année 1979, c'est donc logiquement que le *Journal* débute le 23 décembre 1979 et s'achève le 19 janvier 1983. « Alix Cléo Roubaud est morte neuf jours plus tard,

[47] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 8.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

le 28 janvier, à cinq heures du matin, d'une embolie pulmonaire.[48] » Les années précédant 1979 ne sont donc pas accessibles, sauf trois exceptions connues à ce jour. En 1984, les *Cahiers de la photographie* ont publié des inédits : quelques pages du journal d'Alix Cléo Roubaud et une photographie[49]. En 2014, dans la postface d'*Une Image peut-être vraie*, Jacques Roubaud a choisi de faire figurer quinze extraits inédits[50] de l'année 1979, écrits entre le 30 août et le 1er novembre. En outre, Boris Eustache, fils du réalisateur Jean Eustache, nous a communiqué un scénario écrit par Alix Cléo Roubaud pour le réalisateur, dans lequel elle reprend des pans de son journal intime pour les mêler à des dialogues. Ce document permet d'établir en partie quelles ont été les coupes effectuées par Jacques Roubaud, ainsi que leur nature.

Le livre confidentiel, bien que fondamental, qu'est le *Journal* a connu une seconde vie grâce à sa réédition en 2009. Augmenté d'une préface et de vingt-cinq nouvelles photographies, il a permis la redécouverte de l'œuvre. Séparé par un demi siècle de la mort de son auteure, un regard neuf a pu être posé sur lui. C'est cette seconde version, la plus récente, qui sera essentiellement étudiée dans ce premier chapitre, compte tenu des ajouts de photographies qui sont venus compléter l'édition de 1984. Mais, même avec cette seconde édition, le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud reste un ouvrage complexe à appréhender. D'ordinaire en effet, le journal intime d'un écrivain, d'un artiste s'ajoute à une œuvre déjà reconnue. Or, dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, il s'agit de la seule œuvre connue de l'auteure. Impossible donc de l'aborder comme le journal d'un Kafka ou d'une Virginia Woolf. Amaury Da Cunha, dans son article paru dans *Le Monde* du 27 novembre 2009, pointe la contradiction entre la force du texte et la fragilité de son statut :

> *Le problème avec Alix Cléo Roubaud, c'est qu'à côté de sa pratique photographique (l'autoportrait) et de l'écriture du journal "nécessité absolue pour*

[48] *Ibid*, p. 7.

[49] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, « Journal octobre-novembre 1979 (fragments) », *Les Cahiers de la photographie*, n° 13, « La photobiographie », premier trimestre 1984, pp. 94-97.

[50] Jacques ROUBAUD, « Postface », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIème siècle », 2014, p. 186. Ces extraits constituent des notes théoriques sur la photographie.

elle", selon Jacques Roubaud, elle n'a laissé aucune œuvre qui aurait la solidité d'une cathédrale. Et pourtant son journal est bouleversant, animé par une rage constante d'écrire et de voir. Lorsqu'on commence à le lire, on n'a pas le sentiment d'entrer dans une périphérie ou de découvrir un texte mineur.[51]

Texte bouleversant mais au statut précaire, il ne s'agit pas pour autant d'un « texte mineur » note le journaliste – sans cependant oser lui attribuer le statut de texte majeur. Et c'est en effet souvent par la négative que cette œuvre est qualifiée : ce n'est pas un livre ordinaire, ce n'est pas un texte mineur, etc. La mort prématurée de l'auteure contribue à faire de l'ouvrage une œuvre saisissante et tragique au sens rigoureux du terme ; car nous savons que la mort annoncée rencontrera la mort réelle et qu'au terme de ces pages, la disparition s'accomplit. Il est d'ailleurs impossible d'aborder l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud sans rappeler la mort de son auteure. Il nous semble néanmoins nécessaire de ne plus considérer uniquement son décès comme un fait biographique poignant, mais de l'intégrer dans une approche méthodologique. L'interruption provoquée par mort pose la question de l'inachevé et permet, plutôt que de chercher la fixation, de montrer les dynamiques, le mouvement que cette œuvre brusquement arrêtée nous découvre. Forts des documents inédits que Jacques Roubaud nous a confiés, nous nous proposons de montrer que le *Journal*, tout en constituant un texte fondamental, ne forme pas l'ensemble de ce qui a été écrit par Alix Cléo Roubaud. Nous interrogerons donc son élaboration en tant que texte d'abord, mais aussi en tant que livre publié.

Dans un premier moment de notre travail, nous nous demanderons si le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est une simple recension des événements de son existence, qui procèderait d'une forme d'inventaire existentiel, ou s'il est une œuvre construite, structurée. Dans un deuxième temps, nous poserons la question de la littérarité du *Journal* : cet ouvrage présente-t-il des qualités littéraires ou est-il devenu œuvre du simple fait de sa publication ? Dans un troisième temps, nous verrons que ce *Journal,* qui permet de témoigner de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, en modifie aussi la compréhension. En effet, l'édition établie par

[51] Amaury DA CUNHA, « A la recherche d'Alix Cléo Roubaud », *Le Monde,* 27 novembre 2009. URL : https://lemonde.fr/livres/article/2009/11/26/journal-1979-1983-d-alix-cleo-roubaud_1272301_3260.html

Jacques Roubaud et Denis Roche nous semble comporter quelques partis-pris, notamment dans le traitement des photographies, qui orientent notre lecture.

I. Une œuvre construite.

La pratique littéraire du journal intime a longtemps suscité la méfiance des théoriciens. Certains y ont vu l'expression d'un égoïsme et d'un souci de soi propre à l'individualisme de nos sociétés contemporaines. Ainsi Victor Del Litto rend compte du soupçon selon lequel le journal intime pourrait relever d'un « genre ambigu se rapprochant davantage de la psychopathologie et de la sociologie que de la littérature proprement dite[52] ». Cette affirmation qui fait du journal intime un simple récit du « moi » sans souci de construction, régi par le *hic et nunc* du moment de la rédaction, peut pourtant être contestée. Il est vrai que le journal intime peut trouver sa première description en ces termes proposés par Marie Gilot : « un texte écrit d'abord pour soi-même […] composé de fragments, dont chacun pourrait commencer par "aujourd'hui", "maintenant" ou "tout à l'heure", et qui pose la question de la destinée du scripteur[53] ». Mais si l'on s'en tient à cette première approche, l'écriture intime se contenterait de collecter le réel, de recenser les faits et les émotions de celui ou de celle qui écrit. Il s'agirait alors d'une forme de l'inventaire, inventaire existentiel, mais nécessairement en échec sur l'existence, catalogue de journées quoi qu'il en soit bien éloigné de tout effort de construction qu'exige l'œuvre littéraire.

Écrit exclusivement pour soi-même, le journal intime publié serait en outre un journal nié en son essence même : « bien propre, trésor personnel, quasi inavouable, un journal intime ne devrait pas pouvoir, à une date donnée,

[52] Victor DEL LITTO, « Prologue », *in* Victor DEL LITTO (dir.), *Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975,* Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1978.
[53] Michel GILOT, « Quelques pas vers le journal intime », *in* Victor DEL LITTO (dir.), *op. cit.*, p. 1.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

s'assimiler à aucune forme de littérature publiable[54] ». Or c'est la légitimité littéraire du journal intime qui est alors en question : « L'expression "journal intime" sous-entend une forme d'expression non destinée à la publication, et, par conséquent, non littéraire.[55] » Cependant les journaux d'écrivains relèvent aujourd'hui d'une catégorie littéraire propre. En fondant notre approche sur les travaux entrepris par Philippe Lejeune[56], nous ne contesterons pas la légitimité du journal comme genre, mais nous souhaitons penser la complexité qu'un tel genre produit dans ou sur le « littéraire » :

> *Est-ce vraiment un "genre littéraire" ? Oui, certes, mais qui s'est développé tardivement, et sur lequel la "littérature" pèse comme un soupçon : car le journal est d'abord une écriture ordinaire, à la portée de tout un chacun, qui vaut parce qu'elle est en prise directe sur l'instant, et sans arrière-pensée de séduction.*[57]

Interrogeant la notion d'instant, nous nous demanderons cependant si le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est élaboré sur une simple chronologie référentielle : peut-on y trouver l'architecture propre aux œuvres littéraires ?

1.1. Un journal adressé.

Le *Journal* est le lieu privilégié de l'écriture de soi. Espace confidentiel, il permet à celui qui le tient de tout dire et de consigner ses moindres états d'âmes à l'abri de tout autre. Alix Cléo Roubaud y notait les détails les plus triviaux de son quotidien : « Pèse environ 59 kg,soit 4kg de trop.Peau hâlée,pas d'exercice.[58] » Ces observations de sa personne, quasi médicales, ne sont pas dominantes dans le

[54] *Ibid.*, p. 3.
[55] Victor DEL LITTO, « Débat » *in* Victor DEL LITTO, *op. cit.*, p. 18
[56] Notamment Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique,* 1996, Paris, Seuil, « Points » et Philippe LEJEUNE, Catherine BOGAERT, *Le Journal intime. Histoire et anthologie,* Paris, Textuel, 2006.
[57] Philippe LEJEUNE, « Avant-propos » à Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, « L'écriture de la vie », 2004.
[58] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 145.

Journal. Mais elles participent d'un souci de l'exhaustivité : « Une seule règle:avoir toujours un cahier,et y écrire presque tous les jours:tout;tout inclure:les résolutions les plus simples;ne plus fumer…,les incidents,les photographies,tout.[59] » Alix Cléo Roubaud s'engage à tout dire dans une exigence de véridicité. Le *Journal* répond donc au « pacte référentiel », l'un des points fondamentaux du « pacte autobiographique » conçu et énoncé par Philippe Lejeune : « La formule en serait non plus "je soussigné", mais "Je jure de dire toute la vérité, rien que la vérité".[60] » – la formule « Je soussigné » impliquant en tout premier lieu la nécessité de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage pour caractériser les écritures autobiographiques.

Par cet engagement, Alix Cléo Roubaud fait ainsi entrer son journal dans le champ littéraire autobiographique. C'est une convention qu'elle conclut, s'engageant à repousser les frontières de l'indicible : « avouer l'inavouable:abolir l'inavouable:le journal.[61] » Le *Journal* pose alors nécessairement la question de son destinataire, celui du pacte et celui de l'aveu : pour qui Alix Cléo Roubaud veut-elle se dire si totalement ? Si Alix Cléo Roubaud écrivait sur elle, détaillant sa vie et ses pensées, il semble que sa vocation fondamentale soit de se livrer entièrement, comme pour fournir une explication à un autre. Le « tu » récurrent du *Journal* corrobore cette hypothèse : « Dimanche en t'attendant. Bach.[62] » Si le référent de ce « tu » semble trouble dans les premières pages, l'on découvre à la lecture du *Journal* qu'il s'agit de son époux, Jacques Roubaud. Alix Cléo Roubaud fait explicitement référence à leur vie conjugale :

[59] *Ibid.*, p. 51.

[60] Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 36. Remarquons que Philippe Lejeune attribue bel et bien un pacte référentiel à tout journal (et non seulement à l'autobiographie), ce qui lie assurément le journal au genre des écritures de soi. Cf. Philippe LEJEUNE, « Ouverture », *La Faute à Rousseau*, n° 35, « Le journal personnel », février 2004.

[61] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 145.

[62] *Ibid.*, p. 31.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

(don't wake up

don't look now)!!!

ne regarde pas ce moi nocturne qui écrit à la faveur de ton sommeil détourne le regard tu ne sais pas de quoi il s'agit cette pure phobie de l'irruption dans ma nuit à moi

cet espace à moi, ce temps à moi, seule en fin,

face à ma fin,

par exemple.[63]

D'emblée nous observons qu'Alix Cléo Roubaud ne proscrivait donc pas la lecture de son journal intime par un tiers, puisque certains passages sont directement adressés à Jacques Roubaud : « Jacques / je n'ai aimé que vous / j'ai aimé Dieu fort mal:nous tâcherons de régler nos comptes à l'amiable[64] ». Le *Journal* lui est destiné, mais elle souhaitait en différer la découverte après sa mort (« don't look now »). Il convient ainsi de distinguer *écriture de soi* et *écriture pour soi*. L'écriture pour soi a vocation à devenir écriture de soi après sa disparition : « i HAVE to write,as often as possible,everyday if I can; an exercise both vital and horrible because none of its products can ever be shown to anyone as long as I am alive.[65] » Jacques Roubaud, destinataire de ses écrits, a respecté cette volonté :

*Je connaissais l'existence de son journal, mais je ne l'avais, elle vivante, jamais ouvert. C'était une nécessité absolue pour elle, et une règle expresse du partage de nos vies. Elle ne pouvait écrire dans ces pages que si elle était certaine que le seul regard qui serait posé sur elles [*sic*] serait un regard posthume. À cette condition seulement elle était assurée de ne pas reculer devant ce qu'elle avait à dire, même atroce, et de parvenir à le dire exactement.*[66]

[63] *Ibid.*, p. 32.

[64] *Ibid.*, p. 115. On peut noter ici qu'Alix Cléo Roubaud, dans son adresse à Jacques Roubaud, a aussi recours parfois au vouvoiement.

[65] *Ibid.*, p. 56 : « il FAUT que j'écrive,aussi souvent que possible,tous les jours si je peux;c'est un exercice à la fois vital et horrible parce qu'aucun de ces produits ne pourra jamais être montré à personne tant que je vivrai. » — trad. Jacques Roubaud *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 57.

[66] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit*., p. 9.

Ce que se donne Alix Cléo Roubaud par son journal, ce n'est pas, à strictement parler, l'espace d'un secret, d'une écriture « quasi inavouable » – bien qu'elle contienne possiblement des choses « atroces », mais un espace propre de liberté, et d'abord de liberté conjugale. Sans encourager la publication de ses écrits, Alix Cléo Roubaud ne l'a pas non plus interdite : « Elle écrivait […] pour elle-même ; et, peut-être, bien qu'elle n'ait rien dit à cet effet, ni pour ni contre, pour être lue après sa mort.[67] » Il faut dire que, depuis plusieurs décennies, depuis la fin du XIX^e^ siècle selon les historiens du genre[68], « le journal est vraiment sorti de l'innocence[69] », il est appréhendé comme quelque chose qui tend à rencontrer un public de lecteurs : « [l]e journal intime cesse d'être aussi privé, aussi intime qu'il l'a été. Sa vocation publique désormais le surplombe et le précède », comme le notait Jules Renard dans son propre journal[70].

Malgré donc les interdictions posées sur sa lecture durant l'existence de son auteure, le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, par l'emploi récurrent du « tu », interpelle Jacques Roubaud, qui apparaît non seulement comme l'être aimé, mais aussi comme un primo-lecteur : « J'ai été le premier lecteur de ces pages, qu'elle m'avait laissées, comme le reste […] explicitement pour en disposer comme je le jugerais nécessaire.[71] » Aussi peut-on affirmer qu'Alix Cléo Roubaud avait destiné le journal à un lecteur et spéculer sur le fait qu'elle pensait à d'autres lecteurs. Nous pouvons alors supposer une intention littéraire de la part de l'auteure, ce que Jacques Roubaud confirme dans *Le grand incendie de Londres* : « Les photographies d'Alix, avec son *Journal*, sont ce qu'elle m'a laissé, explicitement, pour être montré.[72] » Selon le poète, Alix Cléo Roubaud aurait donc souhaité être lue, Jacques Roubaud ne serait alors pas un simple lecteur,

[67] *Ibid.*, p. 8.

[68] Cf. notamment Pierre PACHET, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990, p. 125.

[69] Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, *op. cit.*, p. 87. Nous nous reporterons à l'ensemble du chapitre 2 de l'ouvrage pour de plus amples repères historiques du genre diaristique, pp. 41-91.

[70] Jules RENARD, *Journal, 1887-1910*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 193.

[71] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 8.

[72] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres,* Seuil, « Fiction & Cie », Paris, 1989, p. 110.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

désigné dans le texte, mais aussi un relais. Et c'est en établissant l'édition du *Journal* que Roubaud se fait à la fois passeur et exécuteur testamentaire, permettant à ce texte de devenir une œuvre et de rencontrer son public.

1.2. Une œuvre close ?

C'est après la disparition d'Alix Cléo Roubaud donc, que son *Journal* entre en littérature. Les textes de Jacques Roubaud, stipulant qu'elle souhaitait être lue, lèvent pour nous la question de l'intentionnalité littéraire d'un journal telle qu'elle est posée par Philippe Lejeune :

> *En général, le journal devient de facto une œuvre après coup. Mais peut-il être conçu dès le départ comme tel ? Une œuvre se construit, le journal accumule. Une œuvre se planifie, un journal est à la merci du temps. Une œuvre a une fin, seule la mort peut achever le journal.*[73]

Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud contient cette particularité d'avoir été pensé pour une réception, même si cette réception devait être posthume. Cependant, il resterait à savoir si la volonté créatrice d'Alix Cléo Roubaud était présente dès le début de la rédaction de son journal ou si elle s'est formée par la suite. Selon Philippe Lejeune, le journal devient œuvre *a posteriori* : toute résolution préalable est exclue. Cette affirmation procède de la question de l'inachèvement nécessairement posée par la forme diaristique, puisque la fin de l'écrit coïncide essentiellement avec la mort de celui qui écrit : la tenue d'un journal est une tâche qui ne prend fin qu'avec la vie de son auteur, et l'aléatoire de la disparition menacerait toute composition. Un journal intime demeurerait alors inachevé, dans le sens où il est nécessairement interrompu :

[73] Philippe LEJEUNE et Catherine BOGAERT, *Le Journal intime. Histoire et anthologie,* Paris, Textuel, 2006, p. 212.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

> *Le diariste écrit un texte dont il ne maîtrise pas la conclusion. Il avance en aveugle vers une fin inconnue, dont il accepte qu'elle ne dépende qu'en partie de lui. Ainsi Charles Dantzig parlant des journaux : « Ils ont une défectuosité par rapport à un roman, une pièce, un poème : ils n'ont pas de fin. Un livre peut être parfait (de sa perfection propre) que s'il a une fin : c'est à partir d'elle qu'on corrige le début et le milieu afin de donner un sens au tout. » On peut, bien sûr, voir les choses autrement. La haine (le mot n'est pas trop fort, pour Dantzig) qui s'attache au journal tient à ce que sa modestie révèle, par contraste, la prétention de l'écrivain qui construit un univers de mots dont il se prétend maître. Le journal est la mauvaise conscience de la littérature : il lui rappelle que la maîtrise qu'elle affiche est illusoire. Les écrivains n'ont pas vraiment le dernier mot : ils finissent par mourir.*[74]

Philippe Lejeune défend ici le journal intime au double titre qu'il procède de la modestie littéraire (contre la prétendue toute puissance de l'écrivain), et qu'il révèle ce que toute œuvre finie (roman, pièce de théâtre, poème) tend à dissimuler : à savoir qu'une œuvre littéraire, à la considérer comme la totalité de la production d'un écrivain, n'est jamais finie et toujours interrompue par la mort, celle de l'écrivain. « Le journal accepte ses limites, il explore et repousse de jour en jour une fin qui lui échappe. Chaque jour est un adieu : au fond, un journal n'est qu'une série de derniers mots, mais qui se vivent comme avant-derniers ![75] »

Pourtant, la mort omniprésente dans le *Journal*, les nombreuses tentatives d'Alix Cléo Roubaud pour mettre fin à ses jours posent la question du suicide, de la mort comme décision plus que comme irruption. Alix Cléo Roubaud qui se droguait, fumait et buvait malgré son asthme a certainement mis en péril sa santé précaire et donc sa vie. Rien ne permet pour autant d'affirmer que son embolie pulmonaire a été causée par un geste de mort ce 28 janvier 1983. À la rigueur, il conviendrait davantage de parler de plusieurs années de conduite suicidaire, certes ponctuées de tentatives de suicides réelles mentionnées par Alix Cléo Roubaud dans sa correspondance et dans son *Journal*. Michel Braud, dans un ouvrage consacré à la tentative du suicide dans les écrits autobiographiques, classe les tentations suicidaires en deux catégories temporelles : la « tentation ponctuelle »

[74] Philippe LEJEUNE, « Le journal : genèse d'une pratique », *Genesis*, n° 32, 2011, p. 30.
[75] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

et la « tentation chronique[76] ». Il décrit notamment l'apparition de la tentation suicidaire comme un jeu trouble avec la mort : « ce jeu sans fin avec la mort : désirée mais maintenue dans l'irréel, image d'un moi détruit qui sait n'être qu'une image – tout au plus un possible[77] ». Il nous semble en effet que la mort relève d'une image lancinante chez Alix Cléo Roubaud et, dans les dernières lignes du *Journal*, elle affirme qu'une maladie qui lui a été découverte a mis fin à sa tentation de la mort ; la mort probable vient ainsi supplanter la mort « rêvée ». Pourtant les derniers mots écrits dans son journal intime, neuf jours avant l'embolie pulmonaire dont elle est morte, semblent, d'une certaine façon, anticiper la mort et frappent par leur dimension oraculaire :

> *Aucune maladie,que l'on accueille comme un hôte sous son toit,ne nous permet l'incongruité du désespoir,du moins pas tant que l'on est maître de maison.*
>
> *Il me fallait une maladie mortelle,ou répertoriée telle,pour guérir de l'envie de mourir.De la manière la plus oblique,organique,lente,j'ai inventé,en quelque sorte,ma maladie.*
>
> *–et celle dont je guérirai.*[78]

Croire que ces ultimes phrases sont une prédiction relève de la superstition. C'est une construction rétrospective qui impose un effet d'annonce. « La mort, si proche, donne à ses dernières phrases, après coup, le son d'une prémonition.[79] », note Jacques Roubaud dans son introduction sans céder à l'illusion rétrospective, sans signifier qu'il s'agisse dans cette dernière entrée du *Journal* d'une quelconque prescience. Les dernières lignes permettent cependant de clore l'ensemble et, ce faisant, de le constituer comme livre. Le hasard veut qu'Alix Cléo Roubaud ait permis au *Journal* une fin cohérente, puisqu'elle parvient à y écrire sa mort : elle constituerait alors son *Journal* comme un tout achevé. Mais dire que le *Journal* est fini nous semble nier l'essence même du genre :

---

[76] Cf. Michel BRAUD, *La Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, Paris, P.U.F., « Perspectives critiques », 1992, pp. 167-176.

[77] *Ibid.,* p. 181.

[78] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 221. Seul le futur de la dernière phrase ne se présente pas comme une prédiction ici ; cette ultime entrée dans son ensemble demeure troublante, en tant qu'ultime entrée.

[79] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Jounal, op. cit.*, p. 7.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

> *Il existe une esthétique de la fragmentation, de la répétition et de l'accumulation. Michel Leiris a rêvé à un processus d'écriture qui ferait l'impasse sur la fin, conciliant la logique de l'œuvre et l'in-finition, si je puis dire, du journal : « Livre conçu de manière à pouvoir constituer un tout autonome à quelque moment que (par la mort, s'entend) il soit interrompu. Livre donc, délibérément établi comme œuvre éventuellement posthume et perpétuel work in progress. »*[80]

Si l'on peut arguer que le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud possède sa propre fin, et en cela déjoue l'une des caractéristiques mêmes du genre du journal intime, qui est de ne pas pouvoir se donner de fin, on peut également penser, grâce aux propos de Philippe Lejeune et de Michel Leiris, qu'il cite, que le choix de la tenue d'un journal révèle le choix d'une logique de « l'in-finition » chez Alix Cléo Roubaud : cette œuvre écrite, qui est son écrit majeur, est une œuvre jamais finie, en progrès constant, c'est-à-dire en perpétuelle *élaboration*.

1.3. De l'inventaire existentiel au montage du réel.

Le *Journal* est ainsi une œuvre sans cesse en élaboration, mais de quelle manière s'agence l'écriture à l'intérieur de cet espace ? Le journal intime semble d'ordinaire suivre le cours des jours, il est à la merci du temps. Il n'est sous-tendu par aucune architecture si ce n'est celle des journées qui s'enchaînent. Il est donc régi par la contrainte temporelle plus que par une construction positivement conçue par l'auteur.

> *Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événement importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause d'apparence*

[80] Philippe LEJEUNE, « Le journal : genèse d'une pratique », *art. cit.*, p. 30.

légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier. C'est là le pacte qu'il signe.[81]

Ce principe même du journal intime, qu'il faut « tenir » chaque jour, qui soumet donc son rédacteur à un travail quotidien, donne à Alix Cléo Roubaud une structure, une règle de vie, qui lui permet de ne pas sombrer dans le désespoir. Le journal structure la vie, donc. En effet, il se présente comme une « alliance mystique avec le Temps », en cela « pas besoin de signer un pacte avec un lecteur[82] ». Philippe Lejeune assure : « Le journal est une sorte d' "installation", qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique.[83] » Alix Cléo Roubaud a cependant souhaité extraire de cette régularité, salvatrice pour son existence, des principes plus théoriques. Elle esquisse ainsi une pensée du temps issue de la pratique diaristique :

ne pas croire à l'histoire:se confiner dans la chronologie,l'éternelle répétition du même,comme le journal,s'accomplissant en un axe horizontal qui est le temps,sans autre retour que la relecture,mémoire qui ne bouge rien,et le peut (puisque je n'y touche *pas,ne change aucun mot),s'abolit dans 'l'autre axe',l'événement (et c'est ce second axe qui fait basculer la perspective:jamais le présent ne vous donne un point de vue imprenable sur le passé;il débouche plutôt sur l'impasse brutale où avenir et passé semblent ne plus se distinguer,mais où s'achèvent toutes les choses).*[84]

Dispositif spéculaire et métadiscursif : en se disant, Alix Cléo Roubaud dit théoriquement ce qu'implique l'écriture de soi, à quelle temporalité l'écriture est alors soumise. Le journal intime est pris entre « l'axe horizontal qui est le temps », un écoulement, et le surgissement des circonstances, « 'l'autre axe',l'événement » qui perturbe la ligne temporelle. Ce qui arrive rompt la linéarité, affirme l'absolu

[81] Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir,* Paris, Gallimard, « Folio essais », 1993, p. 252.
[82] Philippe LEJEUNE, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 5. L'article a été reproduit dans Philippe LEJEUNE, *Autogenèses : les brouillons de soi 2*, Paris, Seuil, « Poétique », 2013.
[83] *Ibid.*
[84] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 118-119.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

primauté du présent. Un journal intime, cette « éternelle répétition du même », ne permet pas de se replonger dans le passé, il n'est pas tourné vers l'avenir ; chaque entrée, datée, abolit celle qui la précède. L'acte d'écrire est à l'image de l'existence : sans retour en arrière possible. Alix Cléo Roubaud choisit de faire de cette évidence un principe de l'écriture : elle ne corrige pas, « ne touche pas,ne change aucun mot ». Aucun passage n'est réécrit, amélioré ou amendé. Il reste tel qu'il a été composé, dans un premier jet intact. De cette façon, elle s'empare d'une qualité nécessaire du journal intime – sa linéarité, l'idée d'un temps qui s'écoule en sens unique, flêché – et y fonde son écriture. Elle redouble alors ce qui constitue l'essence de la pratique diaristique, insiste et accroît le présent à quoi tout se réduit : le refus de corriger, de revenir en arrière est à l'image de l'inexorable avancée des jours. Elle ne relate les faits qu'une fois, sa prose a le même caractère irrémédiable et unique que l'événement.

Un choix similaire sera fait par Alix Cléo Roubaud concernant la photographie :

> *La destruction du négatif sera un garde-fou contre la tentation d'approcher à nouveau le souvenir du monde que la photographie enferme. Ce souvenir, une fois le tirage effectué est perdu ou, plus précisément, n'est plus que souvenir du souvenir.*
>
> *Le négatif n'est que la palette du peintre (*11 octobre*).*[85]

De la même manière qu'une journée ne sera écrite qu'une fois, chaque photographie ne doit, idéalement, n'être tirée qu'une fois. Le négatif est un « souvenir », comme la mémoire que nous avons de ce que nous vivons. La conception de la photographie d'Alix Cléo Roubaud sera, plus loin, l'objet de notre étude ; il convient néanmoins dès à présent de montrer que des principes de constructions similaires président à son travail littéraire et photographique, ces deux pratiques pourraient dès lors être subsumées dans une même œuvre photolittéraire.

[85] Alix Cléo ROUBAUD « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud, op. cit.*, p. 187.

Le journal intime est appréhendé par Alix Cléo Roubaud selon un écoulement, une régularité. Cependant, en proie à de violents accès de mélancolie, écrire tous les jours lui est impossible. Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud n'est pas constant, ne respecte pas toujours le calendrier : elle n'écrit pas pendant plusieurs jours voire plusieurs semaines. Ainsi plus d'un mois d'interruption sépare le « Cahier bleu[86] » du « Grand cahier noir[87] ». En 1980, elle n'écrit rien entre le 5 septembre et le 5 novembre[88]. En 1981, elle n'écrit qu'une fois en mai[89]. De plus, l'écriture diaristique se raréfie au fur et à mesure des années : l'année 1980 représente quatre-vingts pages de l'ouvrage, 1981 soixante-sept, et 1982 trente-quatre. Consciente de ces intermittences, elle se formule des reproches : « (Le journal de Pepys me déprime,me rappelant mon propre manque d'assiduité.)[90] » Il est vraisemblable qu'elle ait dédaigné le *Journal* pour se plonger dans la photographie, qui devient petit à petit le sujet principal de son écriture. Le *Journal* est ainsi chaotique, des périodes entières sont passées sous silence.

Si Alix Cléo Roubaud prétend n'avoir jamais repris ce qu'elle avait noté, le contenu de ses textes, elle a cependant effectué un travail de mise en page, en tapant certains de ses textes manuscrits à la machine à écrire avant de les insérer dans ses cahiers :

> *Entrepris de retaper la dernière année du journal dans la désorientation complète où je suis toujours à certaines heures de la nuit,retrouver ses propres traces ou bien se perdre dans le brouillard qui vous a précédé, voilà mon petit pari.*[91]

Disposant alors de chaque texte comme d'une entité propre, elle a entrepris de les agencer dans ses carnets. Il semble en conséquence impropre d'affirmer que

[86] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 17-48.
[87] *Ibid.*, pp. 49-95
[88] *Ibid.*, p. 78.
[89] *Ibid.*, p. 121.
[90] *Ibid.*, p. 156.
[91] *Ibid.*, p. 84.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

le cours des jours soit le seul principe qui préside à la rédaction du *Journal.* L'organisation des différents textes entre eux met en échec la notion de linéarité temporelle. Jacques Roubaud note dans son introduction au *Journal* certaines ruptures :

> *J'ai conservé la séparation en cahiers, qui était la sienne. Comme il apparaît à la lecture, la fin d'un cahier était un moment marqué, qui n'était pas de hasard : à la fin de chaque cahier, il reste de nombreuses pages blanches. Dans un seul cas, la succession chronologique est interrompue : il s'agit du* cahier orange*, qui comporte quelques pages de l'automne 1981, puis, après une césure marquée, reprend à la suite du cahier précédent. Je n'ai pas cherché à supprimer ce retour en arrière, clairement intentionnel.*[92]

Il met au jour l'intention qui préside à la composition de ce texte. Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est composé de six ensembles agencés comme suit : le « cahier bleu » du 23 décembre 1979 au 10 juin 1980, le « grand cahier noir » du 14 juillet 1980 au 12 décembre 1980, le « cahier italien clair » de décembre[93] 1980 au 10 juillet 1981, le « deuxième cahier bleu » du 26 juillet 1981 au 20 juillet 1982, le « cahier orange » du 30 septembre 1981 au 12 décembre 1982, le « cahier violet » du 2 janvier 1983 au 19 janvier 1983. Certaines dates sont récurrentes dans le *Journal*. Ainsi, le 12 décembre revient à plusieurs reprises et marque en 1980 et en 1982 la fin d'un cahier. De plus, à la date du 12 décembre 1980, Alix Cléo Roubaud recopie un extrait de son journal écrit le 12 décembre 1979. L'extrait en question, simplement composé de la date et du mot « oui[94] », n'est pas publié dans le volume édité au Seuil puisqu'antérieur au 23 décembre 1979.

Ces mécanismes – dates récurrentes ou retours en arrière intentionnels – certainement établis selon une logique intime (il est vraisemblable que la date du 12 décembre corresponde à un événement amoureux entre Alix Cléo et Jacques Roubaud, peut-être la décision de se marier), prouvent que le *Journal* est structuré

[92] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD*, Journal, op. cit.*, p. 9.
[93] La première date de ce cahier n'est pas précisée, la seconde est le 23 décembre 1980.
[94] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 95.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

selon une intention et qu'il échappe à la simple succession des jours. À certaines périodes, Alix Cléo Roubaud a par exemple choisi d'écrire dans des cahiers différents. Ainsi le 29 septembre 1981, elle s'exprime dans le deuxième cahier bleu, et le 30 septembre 1981 dans le cahier orange. Ont été « extraits » du premier cahier pour être consignés dans le second les jours suivants de l'année 1981 : le 30 septembre, le 6 octobre, les 20 et 22 octobre et le 25 novembre. Plus étonnant encore, elle a écrit dans chacun des deux cahiers à la date du 20 novembre 1981. Dans le deuxième cahier bleu, Alix Cléo Roubaud décrit son quotidien, elle détaille ses journées, ses conversations ; dans le cahier orange, elle conduit une réflexion plus théorique essentiellement axée sur la mort. L'entrée du 20 octobre 1981 dans le deuxième cahier bleu débute de la sorte :

> *La veille,Mirka lui racontait son angoisse de mort,ses évanouissements.puis elle lui dit :« ma thérapeute m'a expliqué que c'était une ancienne – personne en moi qui mourrait mais non moi. » chose qui m'a semblé extraordinairement fignolée:on voit mal comment y croire.*[95]

Dans le cahier orange, le même jour, elle note : « Se supposer déjà morte ? l'article sur Wittgenstein,publié,un avorton? / Que signifie se voir déjà morte? comment le montrer?[96] ». Au relevé d'une conversation sur la mort, commentée par Alix Cléo Roubaud qui donne son avis sur les propos échangés, suit, dans le second texte, un questionnement philosophique – et sans doute photographique. La question de la mort est extraite de la trivialité de l'échange pour être transposée en termes plus abstraits. Un tel procédé n'est pas sans rappeler l'entreprise de Paul Léautaud qui est à l'œuvre dans son *Journal littéraire*[97], analysée par Edith Silve :

> *Armé d'une paire de ciseaux, Léautaud s'est mis en devoir de découper son manuscrit pour l'organiser en plusieurs masses qu'il a, selon le contenu, orienté vers ce qu'il estimait être un Journal à caractère Littéraire, ou vers un Journal ayant un caractère privé, c'est-à-dire intime et auquel il a donné le nom de Particulier […]. Une organisation nouvelle se dégage qui nous conduit à dépasser*

[95] *Ibid.,* pp. 157-158.
[96] *Ibid.*, p. 199.
[97] Paul LÉAUTAUD, *Journal Littéraire*, Paris, Mercure de France, 1968.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

la question de la tenue d'un journal pour nous poser la question des motivations de ces découpages.[98]

Alix Cléo Roubaud a elle aussi séparé le particulier (simple déroulé des jours et recension des événements) du théorique. Dans le cahier orange, son propos s'attache alors à définir son esthétique photographique :

mais enfin il se passe ceci:quand on voit l'image,on ne voit pas le support,alors que sans support l'image n'est pas.Support et image ne sont pas en relation symétrique réellement;le support est nécessaire à l'image qui à son tour cache le support.

– un peu comme ce que vous disiez du sommeil,de la mort.[99]

La discontinuité temporelle, l'hétérogénéité des registres du discours d'Alix Cléo Roubaud donnent l'indice d'une volonté de composition. Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, en raison de sa brièveté, n'a pas le même degré de raffinement que celui de Léautaud dans sa construction, mais il témoigne cependant des mêmes velléités de *montage*. En effet, le découpage est proche du travail des monteurs au cinéma qui assemblent les plans pour créer une réalité nouvelle – rappelons qu'avant le numérique, la pellicule était coupée et collée pour réaliser le film. Une entrée du *Journal* est semblable à une séquence cinématographique qu'Alix Cléo Roubaud articule. Les textes tapés à la machine à écrire sont autant de *rushs* dont et qu'Alix Cléo Roubaud, devenue monteuse, dispose. « Le cinéma est un matériau particulièrement éclaté, fragmentaire, hétérogène. Il n'est constitué que de fragments, celui du photogramme d'abord, celui du plan ensuite.[100] » De la même manière, le journal intime est constitué d'entrées disparates, assemblées pour composer un ensemble significatif.

[98] Edith SILVE, « Du Journal de Paul Léautaud », *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal. Actes du colloque de Brest 23-25 octobre 1997*, *op. cit.*, p. 180.

[99] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 199.

[100] Bérénice BONHOMME, « Lecture de Claude Simon au miroir de l'intervalle cinématographique », *Fabula LHT (Littérature, Histoire, Théorie)*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, URL : http://www.fabula.org/lht/2/bonhomme.html. Dans cette étude, Bérénice Bonhomme interroge l'écriture de Claude Simon par le détour du cinéma.

L'analepse du cahier orange d'Alix Cléo Roubaud a des allures de *flash-back :* une séquence rompt la linéarité du temps et impose ainsi l'évidence d'un procédé narratif. Selon une logique analogue, elle indique l'ellipse temporelle de ce cahier par laquelle la continuité de l'ensemble est rompue : on passe du 25 novembre 1981 au 17 août 1982. Elle écrit à la jonction entre ces deux dates : « un blanc,jusqu'en août 1982[101] », comme un fondu au blanc marque généralement un écart temporel entre deux séquences et constitue l'un des principaux moyens de l'ellipse cinématographique. En utilisant des procédés cinématographiques, le *Journal* passe ainsi « de la passivité de l'écriture, à la logique créative[102] », dévoilant des pans de réalité conservés intacts, dans leur « premier jet », mais assemblés de manière réfléchie, pour organiser une réalité nouvelle.

Cette analyse de l'architecture du *Journal* doit être complétée par l'étude approfondie de ces *séquences* que sont chacune des entrées du *Journal*. Ces dernières ne peuvent être appréhendées comme de simples captures du réel ; car Alix Cléo Roubaud ne se contente pas de relater fidèlement les événements, elle modèle aussi la langue, travaille son écriture, si bien que le *Journal* ne puise pas uniquement son originalité dans sa construction, mais aussi dans le style, si particulier, de son auteure.

II. Une œuvre littéraire ?

Le journal intime n'a pas toujours été considéré comme un genre littéraire. Comme Pierre Pachet que nous mentionnons plus tôt[103], Michel Braud, en tant qu'historien du journal intime, situe le moment où le journal bascule dans le champ littéraire avec les publications des années 1880 : « La polémique que suscite cette vague d'écrits personnels est le signe de la place qu'il prend dans le champ littéraire à ce moment-là. Plusieurs critiques (Bourget, Brunetière, Renan)

[101] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *art. cit.*, p. 202.
[102] Edith SILVE, à propos de Paul Léautaud, *op. cit.*, p. 181.
[103] Cf. Pierre PACHET, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990, p. 125.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dénoncent avec virulence les dangers psychologiques et moraux du journal, et refusent de lui accorder une valeur esthétique.[104] » C'est au moment où le journal intime rencontre des résistances et des dénigrements qu'on peut estimer qu'il commence à s'imposer comme genre – précisément parce que de telles résistances n'auraient aucun objet si le journal ne s'imposait effectivement pas. Philippe Lejeune affirme que le journal intime est bien un genre mais qu'il s'est développé tardivement[105]. Il caractérise par ailleurs le journal à l'aide du néologisme « antifiction » (« par agacement devant "autofiction", le mot et la chose », précise-t-il[106]). Le journal comme « antifiction » donc, mais non pourtant sans art : « il faut fatalement chercher l'art ailleurs que dans la fiction, ce qui amène à remettre en cause certains canons académiques[107] », assure-t-il. Michel Braud, dans l'ouvrage *La Forme des jours*, insiste en ce sens, en mentionnant le caractère documentaire du journal, s'opposant à toute fiction :

> *Le journal n'est donc pas perçu comme une œuvre (littéraire) au sens plein du terme. On voit les raisons se conjuguer pour le maintenir dans un statut ambigu, aux marges du champ littéraire : la continuité et la proximité avec l'écriture ordinaire et documentaire rendent moins immédiate l'identification de sa littérarité, et l'écriture en retrait conforte l'image d'un texte sans visée esthétique à l'origine.*[108]

Néanmoins, le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud semble admis comme œuvre, littéraire, depuis sa parution en 1984 sans pour autant avoir fait l'objet d'une analyse littéraire détaillée. Cet objet complexe est cependant déterminant pour comprendre le travail d'Alix Cléo Roubaud. Poser la question de la littérature relativement au *Journal*, implique donc, dans un premier temps d'en analyser les spécificités. Si le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est une œuvre, quels en sont les

---

[104] Michel BRAUD, « Lecture et écriture du journal intime au XIX^e siècle », *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, « Le Journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture », dir. Matthieu Sergier & Sonja Vanderlinden, n° 9, novembre 2012, p. 33.

[105] Philippe LEJEUNE, « Avant-propos » à Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, *op. cit.*, p. 8.

[106] Philippe LEJEUNE, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 3. L'article a été reproduit dans Philippe LEJEUNE, *Autogenèses : les brouillons de soi 2*, Paris, Seuil, « Poétique », 2013.

[107] *Ibid.*, p. 5.

[108] Michel BRAUD, *La Forme des jours*. *Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, « Poétique », 2006, p. 271.

marqueurs et de quoi procède sa littérarité ? L'une des premières caractéristiques du *Journal* est son caractère doublement composite : d'abord à cause de l'écriture qui oscille entre prose et poésie, puis en raison des différents genres qui le composent.

Dans un premier temps, nous examinerons les singularités de typographie et de disposition sur la page que possède l'écriture du *Journal*, qui donnent à la prose de l'auteure une densité particulière ou, au contraire, dotent l'écriture de lacunes et de blancs singuliers. Les caractéristiques dans le langage même, d'ordre typographique et syntaxique, conservées par Jacques Roubaud dans son édition du *Journal,* définissent en partie le *style* d'Alix Cléo Roubaud, style qui sera d'abord compris comme la manière caractéristique d'une forme, un ensemble de spécificités formelles. Ces particularités offrent au *Journal* une empreinte herméneutique et distinguent son auteure. Cependant, Alix Cléo Roubaud juge durement son écriture et remet sans cesse en question, à l'intérieur même du *Journal,* la qualité de son texte. Il ne sera pas question, dans cette partie, de trancher définitivement sur la qualité de l'œuvre, de porter un jugement de valeur littéraire sur le journal intime d'Alix Cléo Roubaud, d'établir enfin le *Journal* comme grande œuvre littéraire, mais tout du moins d'analyser ce que cet écrit possède comme « littérarité[109] » et ce qu'il révèle de l'entreprise littéraire de son auteure. D'autant qu'un paradoxe semble lié à ce texte : il s'agit de l'ensemble le plus consistant écrit par Alix Cléo Roubaud qui nous soit parvenu, mais il lui apparaît la plupart du temps comme un échec. En effet, ce qui était originairement conçu comme annexe à d'autres projets est aujourd'hui l'unique façon de découvrir, en creux, les entreprises artistiques inachevées d'Alix Cléo Roubaud. La littérature dans le *Journal* recouvrera alors un second sens dans la suite de notre étude. Le *Journal* ne sera plus appréhendé comme une unité autonome dont il faut analyser les propriétés, mais comme le signe d'autres projets. Nous montrerons donc que l'ouvrage est aussi le vestige d'entreprises littéraires abandonnées, désertées, qui ne trouvent d'autres réalités que les quelques lignes qui les esquissent sous forme de projet dans le *Journal.* Il sera question de la

[109] Pour emprunter la notion de Roman Jakobson : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la "littérarité" (literaturnost), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire », cité dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1965, p. 37.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

littérature, sous la forme de velléités d'écriture que contient le texte. « La littérature dans le *Journal* » pose ainsi la question, en analysant la littérarité de l'ouvrage, du style d'Alix Cléo Roubaud, tout en questionnant ce qu'il y a d'œuvres littéraires en fermant contenues dans cet unique texte publié.

2.1. Le style du *Journal*.

Une double incertitude plane sur le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud. La première, d'ordre formel, pose la question de la prose et de la poésie : à des paragraphes qui ne sont soumis à aucune règle de versification succèdent des passages où l'auteure utilise le blanc typographique, le saut à la ligne, généralement signes distinctifs de la poésie. La seconde incertitude est générique : essai, autobiographie, écriture épistolaire ? À quel genre littéraire peut se rattacher le *Journal* ? Dans son introduction, Jacques Roubaud écrit qu'à partir d'août 1978, Alix Cléo Roubaud :

> *parvint à leur [*aux pages du *Journal] donner un style, qui est son style propre, profondément original, indépendant de celui de tout autre « genre » d'écrit (fictionnel ou théorique) qui ferait du Journal, même sans l'intérêt qui peut s'attacher aux entreprises autobiographiques et sans l'intérêt indirect que lui confère et l'œuvre photographique et la pensée [...], beaucoup plus, il me semble, qu'un simple document.*[110]

Partant de ce constat de Jacques Roubaud, notre étude du *Journal* ne tranchera pas de façon définitive sur le genre ou la forme de ce texte, mais analysera ce qui relève de la poésie et de la prose, de la fiction et de l'essai pour montrer que le style d'Alix Cléo Roubaud se définit par cette hybridation, et puise sa richesse dans cette double incertitude.

[110] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 12.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Par conséquent, il convient désormais d'analyser les principes de la littérarité du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud. Peut-on définir l'écriture d'Alix Cléo Roubaud, ou du moins quelles en sont les caractéristiques majeures ? L'aspect du texte frappe immédiatement le lecteur à la découverte du *Journal* : Alix Cléo Roubaud ne respecte pas les conventions typographiques. Les signes de ponctuation ne sont précédés ni suivis d'aucun espace, les blancs qui séparent les mots sont exceptionnellement longs. Dans le *Journal*, Jacques Roubaud explique qu'Alix Cléo Roubaud :

> *retravaillait, recomposait (souvent à des mois d'intervalle) et qu'elle mettait ensuite « au propre » sur sa machine à écrire, une machine à clavier « canadien » ni tout a fait semblable au clavier français, ni non plus identique au clavier américain, ce qui, joint à quelques particularités de sa frappe […], donne à ses « tapuscrits » une singularité dont j'ai essayé de conserver quelques traits dans la version française imprimée du* Journal.[111]

La machine à écrire d'Alix Cléo Roubaud était une Remington Envoy III Sperry Rand[112] avec un clavier QWERTY utilisé dans les pays anglo-saxons, tandis que les machines françaises ont une clavier AZERTY. Cette machine, vraisemblablement achetée au Canada, n'est pas la seule raison des spécificités de son écriture. Respectant les normes typographiques anglo-saxonnes, Alix Cléo Roubaud ne précède d'aucun espace les signes en deux parties « ; », « ! », « ? » et « : ». Pourtant, ces considérations d'ordre technique ne suffisent pas à expliquer l'originalité de son écriture, puisqu'Alix Cléo Roubaud supprime parfois aussi les espaces *suivants* ces signes et qu'en revanche des blancs aléatoires séparent certains mots. Dans quelques cas, récurrents, les majuscules que commande l'orthographe afin de signaler un début phrase ne sont pas installées. Voici un exemple frappant de ces anomalies typographiques, extrait de l'entrée du 3 août 1981 :

[111] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 10-11.
[112] La machine à écrire d'Alix Cléo Roubaud était conservée dans son appartement de la rue Vieille-du-Temple.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

cela recommence.mes rêves,impossibles à raconter.crise imminente,je le crains.

trois M hier,plus un H;comment décrire cette défaillance du cœur.

silence

entièrement[113]

La seule règle typographique qui puisse être formulée pour l'ensemble du *Journal* est *négative* : c'est l'absence des espaces réglementaires après ou avant les signes de ponctuation. Elle s'explique en partie par les normes anglo-saxonnes de sa machine à écrire. Mais, on le voit, Alix Cléo Roubaud choisit également de ne pas faire figurer d'espace après le point ni après la virgule : « expiration de validité de mon passeport canadien,dont je puis prendre mes propres photos pour renouveler(quel charabia!).Ni ces photos de passeport,ni celles pour Pastré,ni celles pour Liliane,ni dossier de la Biennale,ni Conseil des Arts.Blocage complet.[114] » L'absence d'espace accentue la parataxe de ce passage, décuplant l'effet d'angoisse et d'urgence. Le choix typographique redouble l'effet de la figure de style. D'une part, en effet, le rythme s'en trouve accéléré, rendant palpable l'accumulation des problèmes et des impossibilités. D'autre part, les phrases, collées les unes aux autres, se refusent à toute respiration et obstruent le regard de celui qui les lit, à l'image d'une situation, de toutes parts, « bloquée ».

L'explication technique, matérielle, liée à sa machine à écrire, n'explique donc qu'en partie le mode de rédaction d'Alix Cléo Roubaud. On peut d'autant moins soupçonner l'auteure de se soumettre passivement à quelques particularités de sa machine que d'autres de ses textes, faisant partie de sa correspondance ou relevant de travaux philosophiques ou universitaires, sont rédigés sans ces particularités. L'analyse de ces spécificités de l'écriture révèle bien une décision.

[113] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 132.
[114] *Ibid*.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Le blanc typographique tient également une place primordiale dans l'écriture d'Alix Cléo Roubaud. Ce constat pose d'emblée la question de la forme, puisque les espacements et la spatialisation du texte qu'ils produisent sont un signe distinctif de la poésie en regard de la prose. Il permet de disperser les mots selon un ordre nouveau, d'inscrire le texte sur la page. Dans sa préface à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard,* publiée dans la revue *Cosmopolis* en 1897, Stéphane Mallarmé écrit : « Les "blancs", assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet […][115] ». Le blanc typographique parsème le texte de silences :

> *Jacques je ne peux pas t'imposer l'attente indéfinie.La mort est en moi.Je ne puis te faire subir les accidents, ne parviens même plus à parler.*[116]

Ainsi dans ce passage, l'impossibilité à dire se matérialise par un espace prolongé qui donne à voir et à éprouver la chute de la phrase : le blanc anticipe visuellement le mutisme en même temps qu'il le réalise, temporairement ; le lecteur voit puis lit l'impossibilité d'Alix Cléo Roubaud à parler. Ici, le blanc constitue une ressource typographique qui participe à la construction du sens.

Pause orale, structuration rythmique, le blanc versé à l'intérieur d'une ligne peut aussi donner à l'agencement de plusieurs lignes, voire à la page toute entière, leur rythme graphique, et ainsi conférer au texte un caractère figuratif :

> *Ce lundi soir à neuf heures et demie,ciel très violent,gris,sombre et tassé au-dessus de l'horizon,des peupliers,et soudain dégagé en un grand cumulus clair,immense et lumi-neux,abordant un bleu pur sans variations. Les autres tranches antérieures du*

[115] Stéphane MALLARMÉ, « Préface » à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Cosmopolis*, 1897, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 455.
[116] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 72.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

cumulus contenaient un autre bleu transparent en elles,comme une meurtrissure à même la chair.[117]

Dans cet extrait, le blanc semble matérialiser le passage du nuage : l'espace, blanc, fend la densité du paragraphe, comme le cumulus, clair, traverse un ciel chargé. Le fragment, analogue du bout de ciel contemplé, est alors constitué en image, puisque la disposition des mots est tout autant significative que le texte même. L'apparence de ce passage en détermine alors la réception. En effet, dans son étude *Le Vers libre*, Michel Murat fait du blanc typographique, un « critère définitoire de la poésie[118] ». De ce point de vue, il semble que certaines entrées du *Journal* se présentent comme des unités poétiques. C'est notamment le cas de cette entrée datée du 1er août 1981 :

1er.VIII.1981.
point où
longtemps
souviens
ne fais rien
dégoûtante
occupée à
sombre et
mauvais état
tout retarde
pas du tout[119]

En nous fondant sur les analyses proposées par Michel Murat, selon qui « la poésie est définie comme appareil visible, forme de la page et non forme du vers[120] », nous pouvons ainsi affirmer que l'entrée ci-dessus datée du 1er août

[117] *Ibid.*, p. 47.
[118] Michel MURAT, *Le Vers libre,* Paris, Honoré Champion, 2008, p. 176.
[119] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.,* pp. 130-131.
[120] Michel MURAT, « Histoire du poème en prose », *in* Marielle MACÉ et Raphaël BARONI (dir.), *Le Savoir des genres*, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », 2007. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1981, ainsi que la description du nuage citée précédemment relèvent de la poésie. C'est en outre en ce sens qu'argumente Michel Braud dans son ouvrage *La Forme des jours* : « L'élaboration poétique du discours intime par la dislocation et la réduction de la phrase est particulièrement perceptible dans le journal d'Alix Cléo Roubaud[121] », remarque-t-il. Alix Cléo Roubaud constitue l'exemple privilégié par Michel Braud pour témoigner de l'expression poétique possiblement à l'œuvre dans les journaux intimes. Au sujet de l'entrée du 1er août 1981, qu'il reproduit intégralement lui aussi, il précise :

> *L'aveu intime se fragmente sur le blanc : la phrase semble absorbée irrégulièrement par le silence ; ne demeurent que des bribes sans rapport syntaxique les unes avec les autres. Et pourtant, les mots ou syntagmes isolés dessinent l'espace de mélancolie que la diariste décrit dans les notes qui précèdent ou suivent. L'entrée journalière devient poème sans cesser d'être évocation intime.*[122]

Mais Alix Cléo Roubaud ne s'en tient pas au critère poétique du blanc typographique, ni n'a seulement recours au travail de disposition, cherchant la dislocation et la fragmentation sur la page. Si les deux exemples cités antécédemment peuvent être manifestement interprétés à l'aune de ces critères, d'autres passages du *Journal* sont autrement poétiques. En effet, dans le *Journal*, on trouve aussi bien de la poésie en vers libres que des poèmes en prose, que Michel Murat définit selon deux critères disjonctifs :

> *Soit la prose se dispose en poème, par la mise en page et (ou) par des procédés de structuration textuelle qui produisent une sorte de périodicité ou en suggèrent l'analogie. Soit le texte se présente comme prose, avec un découpage régi par des enchaînements logiques (et non par un principe de parallélisme ou de contraste) : la poétisation procède en quelque sorte de l'intérieur, selon un principe poétique de concentration des effets que cautionne une symbolique de*

[121] Michel BRAUD, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, *op. cit.*, p. 189.
[122] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'expressivité (l'identification du je au sujet existentiel étant une base indispensable du protocole de lecture).[123]

Dans d'autres passages de son *Journal* donc, Alix Cléo Roubaud délaisse la prose « qui se dispose en poème » et opte pour la poésie issue de la « concentration des effets » dans ses phrases : « sauve-moi de la nuit difficile où ce n'est pas toi qui dors avec ta masse familière mais moi séparée de toi;étroite et séparée de toi;me retourne moi sans masse aucune sans difficulté aucune hélas vers le point vacillant du doute de tout[124] » La notion de « poétisation [qui] procède en quelque sorte de l'intérieur » nous semble cependant indéterminée. Nous abordons le « principe poétique de concentration des effets que cautionne une symbolique de l'expressivité », évoqué par Michel Murat, comme l'utilisation de figures de style et de procédés modifiant le langage commun pour en accroître la force significative. Dans le passage ci-dessus, Alix Cléo Roubaud utilise différents procédés rhétoriques : l'ellipse du « je » (« me retourne moi ») insiste sur la privation de masse du sujet, sa séparation qui tend à sa disparition nocturne ; la métaphore (« le point vacillant du doute de tout ») exprime par l'image d'une lumière incertaine, celle de la flamme d'une chandelle, l'angoisse du scepticisme complet ; les répétitions et les parallélismes du « moi » et du « toi » créent un écho comme une rime intérieure à laquelle participe l'adjectif « étroite » ; enfin l'épiphore de l'adjectif indéfini « aucune », jointe à la dureté de l'allitération en dentales et l'assonance en [u] du « doute de tout » semblent, dans cette formule quasi-palindrome, absolutiser le doute.

Dans d'autres passages encore, Alix Cléo Roubaud travaille la disposition comme les effets et semble réunir alors les deux principes énoncés par Michel Murat :

La lumière,donc;rien que la lumière;la lumière quand elle tombe,la lumière qui impressionne la pellicule,la lumière dans laquelle se déchiffre l'image de la lumière,la lumière de la fenêtre;la lumière du soleil;reflétée dans l'eau;rétrécie dans la fenêtre;réfractée par la glace;condensée par la pellicule;vue dans une

[123] *Ibid.*
[124] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.,* p. 47.

pièce où, de nouveau,la lumière du soleil, réfractée par la fenêtre,comprimée par une porte,réfractée par la glace,et ainsi de suite. Répétitions comme celle de la musique;boucles.(déterminer les hiérarchies,les divers niveaux qui empêchent la boucle de boucler vraiment).[125]

Ce passage de poésie en prose est en toute fin repris par de la simple prose. Alix Cléo Roubaud oscille entre les deux formes, passe de l'une à l'autre. D'abord, une boucle est créée par l'anaphore de « la lumière » dans une unique phrase longue. La dernière phrase, détachée par un blanc prononcé, produit une rupture. L'auteure semble commenter *prosaïquement* le déploiement poétique qui précède.

Notre seconde incertitude, générique, s'explique par les différents genres présents dans le *Journal*. À considérer l'ensemble publié, il s'agit d'un ouvrage évidemment composite, constitué de textes *et* de photographies, qui s'ouvre sur une introduction de Jacques Roubaud *et* se termine par un « Appendice » constitué de deux textes théoriques écrits par Alix Cléo Roubaud ayant notamment pour but de présenter le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix.* Dans une analyse d'ensemble, et en se concentrant uniquement sur ce qui est écrit par Alix Cléo et non par Jacques Roubaud, deux genres sont visibles dès le sommaire : l'autobiographie, qui correspond dans une première approche globale au journal intime ; l'essai, genre auquel appartiennent les textes reproduits en « Appendice[126] », écrit dans un tout autre style :

1. Précautions préliminaires.

1.1. La photographie ressuscite les questions naïves de l'art.

1.2. Toute affirmation sur la photographie est potentiellement vraie ou du moins applicables aux arts de l'image ; aux arts (autres) ; aux autres images[127].

[125] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 63.

[126] Nous rappelons que cet « Appendice » est un ajout de l'édition de 2009.

[127] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », décembre 1980, *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 223.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Dans cet extrait, le « je » caractéristique de toute entreprise autobiographique a été mis de côté. La forme du texte construit en propositions, le vocabulaire démonstratif, constituent une rupture notoire avec ce qui précède.

Cependant, l'hybridation se retrouve également à l'intérieur même de la partie correspondant strictement au journal intime. Outre les passages qui relèvent de la poésie, Alix Cléo Roubaud mêle à son journal l'épistolaire – elle retranscrit des lettres non envoyées –, et l'essai – elle y consigne des passages théoriques sur l'image. Ces différents genres sont évidents dans le *Journal*, l'auteure indiquant parfois elle-même à quel type de texte le lecteur est confronté. Ainsi elle peut noter : « (lettre insérée)[128] » ou « (lettre non envoyée)[129] ». Les changements de genres sont immédiatement perceptibles parce qu'explicites, formulés. Le 14 octobre 1980, Alix Cléo Roubaud passe ainsi de l'autobiographie : « Entrepris de retaper la dernière année de journal dans la désorientation complète où je suis toujours à certaines heures de la nuit,retrouver ses propres traces ou bien se perdre dans le brouillard qui vous a précédé, voilà mon petit pari. […][130] », à l'essai :

> .oublier la photographie,2
>
> *Effectuer un simple renversement de propositions:la photographie n'est pas un donné empirique(les photos)mais une intention:il y a des peintures qui sont de la photographie et certaines photos qui ne sont pas de la photographie.*[131]

Ici, à la retranscription prosaïque d'une des dernières décisions d'Alix Cléo Roubaud, prise à l'occasion d'une incertitude existentielle totale qu'elle note, succède un paragraphe théorique sur l'ontologie de la photographie.

Il nous semble que la conjonction de ces différents genres textuels, jointe à l'alternance de prose et de poésie, donnent au *Journal* d'Alix Cléo Roubaud sa singularité, ce que Jacques Roubaud définit dans sa préface comme le style propre d'Alix Cléo Roubaud. Non seulement cette hybridation qualifie le style de

[128] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 80.
[129] *Ibid.*, p. 55.
[130] *Ibid.*, p. 84.
[131] *Ibid*.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'auteure, mais elle est aussi le garant de la modernité du *Journal*, pouvons-nous ajouter. En effet, pour Antoine Compagnon, « l'œuvre moderne échappe par définition aux genres. Les avant-gardes littéraires, dont la théorie a été généralement solidaire, ont dénoncé les genres comme des contraintes périmées[132] ».

Quoi qu'il en soit, le mélange des formes et des genres qui constitue le style littéraire d'Alix Cléo Roubaud met en échec toute approche typologique. Une même réalité peut faire l'objet de deux traitements absolument différents. Si pour reprendre les propos de Nelson Goodman « le style c'est à la fois des traits caractéristiques de ce qui est dit et la façon dont cela est dit, du sujet et du mode de rédaction, du contenu et de la forme[133] », celui choisi par Alix Cléo Roubaud dans son *Journal* traverse les déterminations sans s'y fixer durablement et, ainsi que le dit Jacques Roubaud, fait du *Journal* « beaucoup plus […] qu'un simple document ».

2.2. Avant-texte ou texte ultime ?

Jacques Roubaud prend soin de préciser que le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est bien plus qu' « un simple document ». La tournure comparative renforcée, qui valide tout autant qu'elle écarte le comparant, laisse entendre que le *Journal* pourrait d'abord être perçu comme un document : un simple témoignage, un enregistrement, une preuve. Mais pas seulement donc : car cette précision de Jacques Roubaud offre une réponse à celui qui douterait de la qualité littéraire du journal intime de l'inconnue qu'était Alix Cléo Roubaud au moment de la publication. Il nous semble cependant que cette précaution renvoie à une autre réalité, qui veut que le *Journal* soit également la trace des entreprises littéraires,

[132] Antoine COMPAGNON, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, 2001. URL : http://www.fabula.org/compagnon/genre.php

[133] Nelson GOODMAN, « Le statut du Style » *in* Nelson GOODMAN et Catherine ELGIN, *Esthétique et connaissance pour changer de sujet*, trad. Roger Pouivet, Paris, L'Éclat, 2001, p. 38.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

universitaires et artistiques d'Alix Cléo Roubaud avortées : « Pendant longtemps, ces écritures […] devaient servir de livre de bord et de tremplin pour la mise au jour de ses projets de poésie, de romans et de nouvelles, d'essais philosophiques à fins universitaires ou non.[134] » Le *Journal* constituerait alors un *avant-texte*, terme de la critique génétique introduit par Jean Bellemin-Noël qui le définit comme « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les "variantes", vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui[135] ». Mais Jacques Roubaud tient à indiquer que la tenue du journal fut telle « pendant longtemps ». Il laisse entendre qu'Alix Cléo Roubaud a ensuite abandonné ses autres projets. Il convient alors de se demander si le *Journal*, qui contient en ferment d'autres projets, est un point de départ ou une fin. Doit-il être abordé comme avant-texte ou comme un texte ultime, au-delà duquel Alix Cléo Roubaud n'est pas allée ?

Selon Jacques Roubaud, le *Journal* est donc constitué d'essais préparatoires à différents types de productions : littéraires (poésie et roman) et théoriques (essais ou articles universitaires) dont il ne reste presque rien. Nous attachant d'abord à la dimension littéraire puis à la dimension théorique, nous tenterons de vérifier si le *Journal* est une sorte de « laboratoire » où Alix Cléo Roubaud initiait des projets conçus *in fine* pour excéder la simple forme diaristique ou bien s'il s'agit du seul ensemble construit de l'auteure. Cependant, nous allons voir tout de suite que le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est construit à tel point qu'il présente la particularité de posséder un avant-texte avant même d'en être un.

Certains critiques estiment que les écritures autobiographiques entretiennent un rapport particulier à la notion d'avant-texte. Philippe Lejeune considère ainsi que le journal intime n'a pas d'avant-texte, car il « est sa propre genèse[136] ». Selon le critique, il est impossible de « comparer le texte écrit le 13

[134] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 10.
[135] Jean BELLEMIN-NOËL, *Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.
[136] Philippe LEJEUNE, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, « Poétique », 1998, p. 330.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

août à ses avant-textes : il n'en a pas ; mais au texte du 12 août, du 11 août, oui. Le journal permet de voir sur le vif comment une écriture s'engendre elle-même par répétition (la tendance à l'auto-imitation est très forte) ou par variation[137] ». Dans le cas du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, il nous semble cependant qu'il soit, lui aussi, précédé par un autre document, permettant de découvrir le travail d'écriture de l'auteure. Dans un carnet toilé, essentiellement destiné à la photographie, Alix Cléo Roubaud notait des événements, des pensées et des rêves. Ce carnet présente des notes brutes, des phrases squelettiques, parcellaires. Ce carnet toilé dispose des caractères de ce que Françoise Simonet-Tenant tente de distinguer du strict journal, à savoir le carnet utilisé comme instrument de travail : « Le cahier (ou le carnet) n'est pas seulement un équivalent métonymique du journal. Il peut également renvoyer au laboratoire de l'œuvre, instrument de travail qui n'est pas concentré sur la personne mais sur la genèse de la pensée.[138] » Les fragments datés et manuscrits qu'on trouve au sein du carnet toilé d'Alix Cléo Roubaud sont parfois écrits le même jour que certaines entrées du *Journal*. Le 28 décembre 1979, elle écrit dans ce carnet de bord « Hyde Park, pigeons », et plus loin : « Vu aussi dans *Japanese Photography, History of* des images de Ikko Narahara de bonzes. Puis des bonzes solarisés, au premier rang d'une grande salle[139] ». À la même date dans le *Journal*, on peut lire : « Photo pris à Hyde Park de mouettes,oiseaux,vêtements,chaussures:univers peuplé de restes:une des photographies de Ideko Narahara[140] sur des moines Zen. / Duplication de silhouettes.Solarisation partielle, etc.[141] » Le *Journal* est, de manière évidente, plus développé et plus écrit. Les « pigeons » deviennent « mouettes » ou « oiseaux », les événements sont liés entre eux (la promenade photographique dans Hyde Park et la découverte de l'œuvre du photographe), pour donner à l'ensemble une plus grande cohérence narrative. Il est possible que le carnet toilé soit le lieu d'un simple relevé pour qu'Alix Cléo Roubaud puisse déployer ensuite

[137] *Ibid.*, p. 317.

[138] Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, *op. cit.*, p. 28.

[139] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[140] Dans le *Journal* il est écrit « Ideko Narahara », or ce photographe n'existe pas. Il s'agit vraisemblablement d'Ikko Narahara (et écrit comme tel dans le carnet de recherche), photographe japonais né en 1931 à Tokyo. Alix Cléo Roubaud évoque ici une série du photographe prise dans les années 1970 pour laquelle le photographe « a pris une série de clichés de moines bouddhistes appartenant à une secte zen fondée au Japon au XII^{e} siècle ». Cf. Antonio STRATI, *Esthétique et organisation*, Canada, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 66.

[141] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 21.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

sa journée dans son journal intime. D'autres passages de ce carnet ne trouvent pas leur correspondant dans le *Journal*. Il est cependant difficile de déterminer si cette absence est due à un choix d'Alix Cléo Roubaud, qui aurait jugé tel ou tel fait inintéressant, ou à l'édition du *Journal* par Jacques Roubaud, pour laquelle il a délibérément coupé des passages. Cet autre carnet démontre néanmoins par contraste et sur quelques cas, l'évidente recherche stylistique du *Journal* : dans cet espace privé, Alix Cléo Roubaud déploie, développe, étoffe ce qui n'était que notes rapides. Dans sa préface, Jacques Roubaud met en avant cette exploration littéraire :

> *Pendant longtemps également, elle s'efforça de donner aux pages successives une certaine cohérence stylistique ; essayant de nombreuses manières de parler, de se parler (d'elle-même à la troisième personne, par exemple) […]. Des exemples de toutes ces tentatives se retrouvent ici.*[142]

Le *Journal* est donc empreint d'une ambition esthétique qui se reconnaît à la diversité des procédés discursifs employés. Ainsi, en matière d'énonciation, la première personne du singulier – mais souvent tronquée (« Allés,J.et moi,jusqu'à Conques hier après-midi,à pied.[143] ») – alterne avec une troisième personne plus distanciée : « Elle était de retour à Paris.ne fit aucune photo.ne prépara pas la Biennale;se mit à boire.[144] » Dans son analyse des régimes énonciatifs à l'œuvre dans les discours autobiographiques, Philippe Lejeune évoque les « effets » produits par l'emploi de telle ou telle personne grammaticale :

> *Parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil […], soit une certaine forme d'humilité […]. Dans les deux cas, le narrateur assume vis-à-vis du personnage qu'il a été soit la distance du regard de l'histoire, soit celle du regard de Dieu […]. Des effets totalement différents du même procédé peuvent être imaginés, de contingence, de dédoublement ou de distance ironique.*[145]

[142] *Ibid.,* p. 11.
[143] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 59.
[144] *Ibid.*, p. 151.
[145] Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, pp. 16-17.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Il semble qu'Alix Cléo Roubaud cherche, littérairement parlant, à exprimer les différents jugements qu'elle porte sur elle-même. Le procédé de distanciation coïncide ainsi avec sa volonté d'éviter la surenchère du « je » et l'impression de narcissisme que cela lui renvoie : « tout ce que j'écris me fait vomir.tout [*sic*] ces je.[146] » Notons d'ailleurs que de nombreuses phrases de son journal comportent une ellipse, et la plupart du temps du sujet même, à savoir le « je » : « Vu Milner. Vu Lusson.[147] », « T'ai raconté un rêve où ma grand-mère mourrait à Paris […].[148] », « Viens de tirer un tableau horrible et sentimental […].[149] », etc. Alix Cléo Roubaud veut se dire, mais éviter la multiplication du « je » : procédé commun des diaristes, l'ellipse du « je » chez Alix Cléo Roubaud ne porte pas seulement la velléité de tendre vers une écriture immédiate, mais aussi celle de d'en finir avec le narcissisme[150]. Dans cette perspective, la troisième personne du singulier lui permet alors de parler d'elle avec un recul critique et même avec une grande sévérité. La question du regard de Dieu, évoquée par Philippe Lejeune, se retrouve davantage, chez elle, dans l'autoportrait photographique – autre manière de se dire, que nous analyserons plus avant dans notre étude.

Il semble donc que le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud n'est pas, pour reprendre les termes de Philippe Lejeune, « sa propre genèse », mais qu'il a un avant-texte : ce carnet toilé où elle notait les événements de ses journées l'atteste. En effet, ce carnet toilé remet en cause le statut même du *Journal*. Comme le remarque Philippe Lejeune, l'écriture du journal intime implique de ne pas revenir sur ce qui est noté :

> *Quand minuit sonne, ce que j'ai daté du jour qui vient de s'écouler ne doit plus être modifié. Tout changement ultérieur (adjonction, suppression, déplacement, substitution) me ferait quitter le territoire du journal pour glisser vers celui de*

[146] Alix Cléo ROUBAUD, *op. cit.*, p. 79.
[147] *Ibid.*, p. 30.
[148] *Ibid.*, p. 39.
[149] *Ibid.*, p. 55.
[150] Au sujet du régime énonciatif spécifique à l'écriture journalière, Françoise Simonet-Tenant remarque en effet que la « fréquence des phrases nominales ou omission répétée du sujet » peuvent être considérées comme des « tics de l'écriture journalière », « qui créent l'illusion d'une expression immédiate et sans apprêt ». Cf. Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, *op. cit.*, p. 33.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'autobiographie, qui se donne la liberté de recréer le passé à la lumière du présent. La valeur du journal est liée à l'authenticité de la trace : une altération ultérieure ruinerait cette valeur.[151]

Or, puisqu'Alix Cléo Roubaud disposait de ce carnet toilé, nous pouvons considérer que le *Journal* a un avant-texte et qu'il tend à quitter le genre du journal proprement dit pour basculer du côté de l'autobiographie.

Ajoutons à cela que ce texte précédé par un autre est, lui aussi, annonciateur de projets. Pris dans une forme de généalogie littéraire, le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud *a* un avant-texte et *est* aussi l'avant-texte de productions à venir. En effet, le « je » de l'écriture, celui du *Journal*, porte en lui la possibilité d'une écriture excédant l'autobiographie, bien que dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, il n'existe aucun poème ni roman. Quelques textes semblent cependant émaner directement du *Journal*, ou plus exactement en constituer un prolongement. En effet, des passages entiers du journal intime d'Alix Cléo Roubaud sont repris, développés, transformés. S'il n'existe pas de fiction écrite par Alix Cléo Roubaud, la mise en scène de soi littéraire ou visuelle peut semer le doute. Ainsi dans un texte présentant le film *Les Photos d'Alix* tourné en 1980 par Jean Eustache, Alix Cléo Roubaud écrit :

1. Le film s'appelle : Les Photos d'Alix.

2. On peut mettre en doute le fait que je m'appelle Alix ; on peut mettre en doute le fait que ces photos soient les miennes ;mais vous ne doutez pas du fait que la femme qui parle, et l'homme à qui elle parle, existent, ni que ces photos existent ou ont existé […].

3. On me demande ici de parler des phrases qui sortent de ma bouche dans ce film. Rien ne nous permet de croire que ce qu'on entend est un texte que deux comédiens disent et que nous jouons.

4. Si nous jouons un texte, ce film est un film de fiction.

5. Si je m'appelle Alix, et que je ne joue pas, ce que je dis peut être vérité, opinion, boutade, frime, bref n'importe quoi, mais pas « fiction ».[152]

[151] Philippe LEJEUNE, « Le journal : genèse d'une pratique », *art. cit.*, p. 30. Notons que c'est le premier argument que Philippe Lejeune déploie pour disqualifier la possibilité d'établir la genèse d'un journal : par définition du genre, il est impossible de retravailler ce qu'on y écrit, et le journal se trouve privé d'avant-texte.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Alix Cléo ne tranche pas, ne dit pas si le texte a été écrit, composé ou s'il s'agit d'un dialogue véridique. La question porte sur ce qui est dit, non sur les images. Un même procédé est employé dans un scénario qu'elle a écrit pour le cinéaste Jean Eustache, présent dans le Fonds. Il s'agit d'un document de vingt-cinq pages dactylographiées dans lequel Alix Cléo Roubaud relate son histoire avec le cinéaste. Elle mêle des dialogues – des retranscriptions de conversations téléphoniques ou de moments vécus – à des extraits de son *Journal* :

> *Journal d'A.*
>
> *Il est allé voir un film de Renoir auquel il ne comprenait rien. Puis,à deux heures trente, il m'appelle, plus saoul que d'habitude pour me dire qu'il viendrait peut-être, qu'il était avec ses amis au Module et qu'ils se disaient des méchanceté, que j'aurais pu venir et tout noter ; […] j'ai tenu à dormir seule, et j'ai décroché mon téléphone.*[153]

Les passages extraits de son *Journal* sont désignés comme tels : « Journal d'A. ». Ce texte qui se présente comme un relevé intime peut cependant avoir été inventé et composé. Il est impossible de déterminer si ces conversations ont eu lieu et ont été enregistrées par Alix Cléo Roubaud ou si l'auteure les invente partiellement. Si le film issu de ce scénario écrit par Alix Cléo Roubaud avait été tourné, il aurait été impossible de savoir s'il s'agissait d'une fiction ou d'un documentaire. De la même façon, les extraits de son journal intime, sortis de leur contexte, à savoir un ouvrage intitulé « *Journal* », ou un cahier qui les désigne comme fragments vrais de la vie intime, peuvent devenir fictions. Alix Cléo Roubaud extrait donc des passages et les utilise, les assemble dans des œuvres, ici à vocation cinématographique, qui questionnent l'identité de l'énonciation et donc le statut même de l'autobiographie. Mais ce scénario est incomplet, Alix Cléo Roubaud ne l'a pas fini et il n'a jamais été question de réaliser un film sur cette base. De nombreuses velléités sont, de la même manière, restées lettre morte : un projet d'opéra, des idées de nouvelles, des poèmes, etc. Tous ces projets sont

[152] Alix Cléo ROUBAUD, « Sur "Les Photos d'Alix" », janvier 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[153] Alix Cléo ROUBAUD, Sans titre, Scénario pour Jean Eustache, vers 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

inexistants, mais présents dans le *Journal*. Maurice Blanchot écrit dans *Le Livre à venir* que « l'écrivain ne peut tenir que le journal de l'œuvre qu'il n'écrit pas[154] » : c'est ici un propos qui se vérifie littéralement. Le *Journal* est ainsi le commencement d'autres projets, sous forme d'idée, autant qu'il est leur échec, leur abandon.

Le journal intime porte en creux les desseins échoués, il est un indice de ce qui n'a pas abouti. Sa thèse fait partie de ces renoncements. En effet, Alix Cléo Roubaud se réfère à de nombreuses reprises à son travail universitaire. Rappelons qu'elle avait commencé une thèse de doctorat sous la direction de Jacques Bouveresse à l'Université Paris-VIII sur le sujet « Wittgenstein, style et pensée : remarques sur l'écriture philosophique ». Elle n'a jamais terminé ce travail scientifique. Dans sa correspondance avec ses parents, elle évoque, parmi d'autres considérations d'ordre matériel, sa thèse :

> *C'est mon père, je crois, qui affirme, annuellement, solennellement de m'« aider », au « besoin », pour ma thèse. C'est lui qui persiste à m'en affirmer la nécessité. Je me trouve dans l'absurdité d'une situation qui me fera peut-être sourire un jour, mais qui pour l'instant, ne me fait pas beaucoup rire : de m'acquitter du devoir à l'égard de mon père d'écrire une thèse qui ne me mènera nulle part, et à l'ombre de sa promesse de la subventionner -elle, la thèse, et non moi [...].*[155]

Ont été conservées et sont présentes, dans le fonds d'archives mis à notre disposition pour cette étude, des fiches de lectures, des articles issus de ses recherches universitaires dont un texte intitulé « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* ». Inscrite en 1976, elle évoque sa thèse dans sa correspondance jusqu'en 1978. C'est à partir de 1980, qu'Alix Cléo Roubaud semble l'abandonner, elle écrit alors dans le *Journal* : « écrire ma thèse:plus faisable.[156] » Immédiatement après cette sentence, elle écrit : « photographie.Journal.[157] »,

[154] Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir, op. cit.*, p. 258.
[155] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre non envoyée du 18 août 1978,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[156] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 32.
[157] *Ibid.*

comme si l'image et l'écriture intime constituaient le dernier recours possible, ce qui peut être sauvé de l'échec. Une volonté de mort qui se manifeste par de nombreuses tentatives de suicide[158] est vraisemblablement l'une des causes de cet abandon : « Torpeur. Telle que l'écrire est d'une grande difficulté.[159] » Le *Journal* est un barrage contre ce sentiment mortifère, « un engagement *moral*[160] » une discipline salutaire autant que la dernière forme d'écriture possible :

> *De toutes les divisions tentées : anglais/français ; prose/non prose ; photo/journal ; rien de tout cela ne tient.Une seule règle:avoir toujours un cahier,et y écrire presque tous les jours:tout;malgré tout;tout inclure:les résolutions les plus simples;neplus fumer…,les incidents,lesphotographies,tout.*[161]

En cela, le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud remplit la fonction de toute entreprise diaristique, qui est « *par définition* intermittente » selon Gérard Genette, mais qui se caractérise moins par « la constance de sa pratique que celle de son projet[162] ». Il *faut* tenir le journal : tel est le projet. Ici, « se dire », pour Alix Cléo Roubaud, ne signifie donc plus simplement se raconter, exprimer ce que l'on est, *dire soi*, mais en outre, dans une sorte de dédoublement du sujet, *dire à soi* ; et cette conversation avec soi-même prend souvent la forme, chez Alix Cléo Roubaud, de l'exhortation. L'écriture devient performative : s'obligeant à tenir avec rigueur son journal, l'écrivant, elle réalise par-là même ce commandement.

---

[158] Les tentatives de suicide d'Alix Cléo Roubaud ne sont pas uniquement mentionnées dans son journal intime. Dans les papiers conservés par le Fonds Alix Cléo Roubaud se trouvent deux mots, des lettres d'adieu factuelles (elle y indique la façon dont elle souhaite que l'on dispose de ses biens, l'endroit où ses papiers d'identité sont rangés, son numéro de sécurité sociale, etc.) vraisemblablement écrites après l'ingestion de médicaments ou/et d'alcool, comme en témoigne sa graphie de plus en plus illisible, en vue de faciliter les démarches de ses proches après sa mort. Ces lettres sont datées du 22 mars 1978 et du 20 juin 1978. Dans une lettre non envoyée, destinées à sa famille et datée du 18 août 1978 elle écrit : « Savez vous comment j'ai rencontré Werner ? Non pas maquillée, brillante, et spirituelle à une fête : mais à l'Hôpital de la cité universitaire, où je me suis trouvée après avoir absorbé soixante-quinze somnifères et un quart de bouteille de whisky […] Je suis restée trente six heures dans le coma, et un mois en convalescence, ayant vomi une partie des machins et les ayant aspirés dans mes poumons. », Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 18 août 1978*, non envoyée, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[159] *Ibid.*, p. 165.

[160] *Ibid.*, p. 164.

[161] *Ibid.*, p. 51.

[162] Gérard GENETTE, « Le journal, l'antijournal », *Poétique*, n° 47, septembre 1981, p. 317.

Remarquons qu'Alix Cléo Roubaud écrit sur ce qu'est, ou ce que doit être un journal. Elle s'intéressait effectivement à la forme du journal et lisait ceux d'autres auteurs : « (Le journal de Pepys me déprime,me rappelant mon propre manque d'assiduité.)[163] » Au début de l'entrée d'un nouveau jour, elle cite ainsi Samuel Pepys, diariste célèbre pour la rigueur et l'exhaustivité de son journal : « Pepys tient un journal qui surprend et séduit. Sa plume enchaîne d'un même élan ce qui est du domaine public, privé, intime.[164] » Samuel Pepys fournira, entre autres choses, une description saisissante du grand incendie de Londres, titre même de l'œuvre en prose de Jacques Roubaud. Cette référence témoigne du lien entre les deux époux – ils partagent des lectures fondatrices – autant que du souci d'Alix Cléo Roubaud de comprendre la forme qu'elle emploie pour se dire. En effet, le journal intime semble être un genre de prédilection pour la lectrice qu'était Alix Cléo Roubaud. Dans la bibliothèque se trouvaient des éditions des journaux de Kafka, d'Harold Nicholson, de Virginia Woolf, d'André Gide, de Witold Gombrowicz, de Sade, ou encore les *Fragments d'un journal* de Mircea Eliade. Il est probable que ces lectures aient aidé Alix Cléo Roubaud à penser sa propre pratique diaristique. En découvrant le journal intime du grand-père de Jacques Roubaud, Alix Cléo Roubaud note :

> *Trouvé également l'extraordinaire journal et livre de raison de son grand-père,*la fuite utile de mes jours:*tout était noté,la hausse des prix, les variations de sa santé,les nouvelles familiales,les déménagements,les événements politiques,ses inventions,avec plans détaillés.Modestie.la vie intérieure est une roue qui tourne à vide dans un journal:elle demeure la même;et n'engendre qu'une infinie répétition.Tout noter.*[165]

Frappée par l'incroyable exhaustivité des écrits de cet homme, Alix Cléo Roubaud semble en tirer un enseignement pour son propre journal. La phrase infinitive « Tout noter. » qui clôt le paragraphe, procède plus de la résolution que de la description de ses écrits. L'inventaire de ces livres suggère ainsi que le choix

[163] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal,* p. 156. Alix Cléo Roubaud fait ici référence à Samuel Pepys (1633-1703) diariste anglais connu pour la minutie de ses récits et les éléments historiques marquants qu'il relate dans son journal.
[164] Catherine BOGAERT et Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 69.
[165] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 64.

du journal n'est pas uniquement une commodité (le journal intime étant la forme la plus courante d'écriture de soi), mais un choix plein, réfléchi et orienté grâce à de nombreuses lectures. Dans le *Journal*, Alix Cléo Roubaud réfléchit à sa forme ; cette dimension spéculaire est louée par la critique dès la sortie de l'ouvrage en 1984 :

> *Sans cesse retouchée, tendue et angoissée, l'écriture au quotidien n'est pas uniquement le rendu d'une destruction, ni l'exutoire de la sanction finale. Elle réfléchit sur elle-même et constitue une interrogation véritable sur sa forme.*[166]

Ainsi, le *Journal* serait un ouvrage plus complet qu'Alix Cléo Roubaud ne semble le dire : une écriture singulière, autant qu'une réflexion sur la littérature et cette forme spécifique d'écriture de l'intime, s'y déploient.

La notion d'avant-texte, permet de comprendre la singularité du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud. Précédé par le carnet toilé, il peut être considéré comme œuvre. Mais il annonce aussi d'autres entreprises littéraires ou universitaires et contient leur échec. Alix y évoque un traité sur la photographie/peinture, des poèmes, des esquisses de romans dont nous n'avons pas toujours la trace. La particularité du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud tient certainement à ce subtil jeu d'enchâssements qui le constitue tout à la fois comme œuvre préparée et comme œuvre préparatoire.

[166] Patrick ROEGIERS, « "Tu vas me perdre, mon amour" », *Le Matin des livres*, 14 février 1984, p. 25.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

III. Des journaux d'Alix Cléo Roubaud au livre publié.

Que le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud nous apparaisse à la fois comme un témoignage, permettant de renseigner sa vie, et comme une œuvre littéraire où elle déploie un style propre, la véracité de ce qui est dit dans l'ouvrage n'a jamais été remise en question. Cependant, à la lecture des autres archives du Fonds Alix Cléo Roubaud, le *Journal* nous apparaît comme un document non seulement partiel, à savoir incomplet, mais aussi fautif par endroits. Il convient alors d'analyser ces manques du *Journal* et de prouver ainsi que la connaissance de la personne et de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, longtemps fondée uniquement sur cet ouvrage – puisqu'il est le seul publié –, est relative.

Il est intéressant de noter que nous disons « le » *Journal*, l'article défini faisant de l'ouvrage l'unique journal intime de l'auteure. S'il s'agit du seul écrit publié, les journaux d'Alix Cléo Roubaud sont cependant bien plus nombreux. Il n'y a pas *un* journal, mais *des* journaux d'Alix Cléo Roubaud. Elle tenait un journal intime « depuis 1971 au moins » écrit Jacques Roubaud sur la quatrième de couverture du *Journal*, « depuis 1970 au moins », dans son introduction. L'incertitude de ces énoncés prouve le savoir évidemment partiel de Jacques Roubaud qui n'a connu l'auteure que les quatre dernières années de sa vie. La correspondance d'Alix Cléo Roubaud avec son amie d'enfance Sylvie Schwab, regroupée dans le Fonds Alix Cléo Blanchette, montre que cette pratique est en réalité antérieure. En novembre 1967, elle écrit : « Je ne tiens plus mon journal, pour diverses raisons (je ne sais pas si je t'en avais parlé).[167] », prouvant ainsi, même si elle mentionne un arrêt de l'écriture diaristique, que cette habitude date au moins de son adolescence. Le *Journal* publié aux éditions du Seuil ne constitue donc qu'une partie du journal intime d'Alix Cléo Roubaud. Les autres cahiers sont placés sous scellé et ne sont pas accessibles pour ce travail, nous ne pourrons pas en analyser le contenu ni l'évolution. Jacques Roubaud a choisi de ne pas montrer

[167] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 19 novembre 1967,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

leur contenu qui pourrait, en impliquant directement des contemporains d'Alix Cléo Roubaud, compromettre certaines personnes.

Le *Journal*, pour devenir livre, a du être modifié ; à ce titre nous ne pouvons pas le considérer comme la retranscription pure du journal intime d'Alix Cléo Roubaud. Françoise Simonet-Tenant fait état des changements opérés dans le journal lorsqu'il est édité : « Ceux qui ont eu le privilège de lire un journal manuscrit savent bien que sa forme publiée est une nécessité mais qu'elle est aussi souvent un succédané tronqué et insatisfaisant.[168] » Elle remarque qu'il est régulier que le journal s'amaigrisse et qu'il perde de ses aspérités. Cependant, il faut noter un double mouvement, dans l'édition des journaux intimes : « Publié, le journal s'amaigrit dans bien des cas. Il perd aussi de ses aspérités : c'est un texte *nettoyé*, trop souvent *aseptisé*, mais assez fréquemment *éclairé* grâce à la présence de l'appareil critique.[169] » Françoise Simonet-Tenant donne comme premier exemple le cas du journal de Roger Martin du Gard, pour lequel l'auteur a rédigé une préface anticipant la publication éventuelle : Martin du Gard souhaite corriger les travers et les injustices commises dans son journal notamment à l'égard de sa femme, en indiquant aux éditeurs éventuels de son journal qu'il faudrait le publier avec les lettres de sa femme, comme rectifications à son égard[170]. Son deuxième exemple est celui du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, qu'elle décrit comme un « texte *enrichi* » par Jacques Roubaud à l'aide des photographies de sa femme, notant aussi, comme le précise Jacques Roubaud – c'est le double mouvement de l'édition des journaux intimes – que sont soustraits du journal d'Alix des passages strictement privés[171]. Et ce travail d'édition effectué quelques mois seulement après la mort de l'artiste (pour sa première édition, le *Journal* paraît en janvier 1984, soit un an après la mort d'Alix Cléo Roubaud) comporte son nécessaire lots de déformations et d'imprécisions. Ainsi, dans cette partie de notre travail, nous souhaitons montrer de quelle manière l'édition établie par Jacques Roubaud avec l'amitié de Denis Roche a influé sur le sens de l'œuvre. Dans un premier temps, nous souhaitons recenser les manques ou inexactitudes du *Journal* publié que la

[168] Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, *op. cit.*, p. 145.
[169] *Ibid.*, p. 146.
[170] *Ibid.*
[171] *Ibid.*, pp. 146-147.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

connaissance de l'ensemble des documents et œuvres du Fonds Alix Cléo Roubaud nous a permis de trouver. Nous analyserons ensuite de quelle manière Jacques Roubaud, en tant qu'éditeur du *Journal*, a contribué à orienter la réception de l'œuvre littéraire comme photographique de son épouse et ainsi à façonner l'image d'elle qui nous est parvenue.

3.1. Les imprécisions de l'édition du *Journal*.

Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, dans sa seconde édition, est accompagnée d'un paratexte augmenté : en plus de la quatrième de couverture présente dans l'édition de 1984 et gardée telle quelle pour la seconde version, Jacques Roubaud ajoute une introduction et un appendice. Des erreurs se trouvent dans le paratexte roubaldien : dans l'introduction (uniquement présente dans l'édition de 2009), dans la quatrième de couverture ainsi que dans les légendes accompagnant les photographies reproduites. Nous nous proposons de corriger ou, le cas échéant, de préciser certaines des informations données par Jacques Roubaud. Si certaines des précisions apportées ne sont pas nécessaires à une introduction, elles nous semblent néanmoins utiles à la compréhension de l'œuvre et de son auteure que nous souhaitons produire ici. Nous apporterons, dans un premier temps, des informations biographiques, dans un second temps, des informations techniques liées au référencement des œuvres photographiques.

Revenons à l'affirmation, de la quatrième de couverture analysée ci-dessus,: « Alix écrivait, depuis 1971 au moins, un journal […] » qui dévoile que le *Journal* n'est en réalité qu'une partie du journal de l'auteure. Il est également intéressant de noter que la même phrase est présente dans l'introduction, seule la date change « Elle écrivait, depuis 1970 au moins, un journal […] ». L'année de différence entre les deux phrases témoigne d'une contradiction au sein du péritexte de Jacques Roubaud qui ne modifie pas fondamentalement notre appréhension d'Alix Cléo Roubaud, mais qui dévoile par les incertitudes de datations de Jacques

Roubaud les inévitables lacunes qui accompagnent tout travail de mémoire. Il est probable qu'au moment de la réédition de 2009 et de la rédaction de son introduction, Jacques Roubaud se soit replongé dans ses archives et ait ainsi gagné en précision. Plus avant dans son texte, il donne des indications sur les cahiers précédant ceux publiés : « J'ai relu, pour cette présentation, dans l'ordre même de leur écriture, la totalité de ces cahiers et de ceux qui les précédaient (sept en tout), sur treize années, depuis janvier 1970.[172] » Jacques Roubaud a choisi de publier six cahiers ; il semble en posséder sept couvrant la période 1970-1979. Précisons en outre, une fois de plus, que la « totalité » évoquée ici ne concerne que les documents en sa possession.

En outre, l'introduction de Jacques Roubaud mêle données historiques et considérations théoriques sur le travail d'Alix Cléo Roubaud. Dès le début de la biographie esquissée dans les premiers paragraphes, et certainement pour expliquer le bilinguisme du *Journal*, Jacques Roubaud note qu'Alix Cléo Roubaud « était canadienne[173] ». S'il s'agit effectivement de sa nationalité officielle, le détail est plus complexe : sa famille, originaire d'Ottawa (ville à forte prédominance anglophone, l'anglais en étant la langue officielle), faisait partie de la minorité historique et linguistique franco-ontarienne[174]. De père anglophone et de mère francophone, Alix Cléo Roubaud a donc toujours oscillé, géographiquement comme familialement entre les deux langues. Elle a débuté des études supérieures à Ottawa où elle a, comme l'indique Jacques Roubaud, étudié l'architecture et la psychologie avant de s'inscrire en philosophie à l'université d'Aix-en-Provence puis à l'université Paris VIII. Il semblerait également qu'elle ait suivi des cours de chinois et de journalisme à l'Université de Carleton. Elle s'était aussi inscrite, en 1968 ou 1969 à l'université d'Ottawa, aux cours du département d'Arts Visuels créé et dirigé par Alain Desvergnes[175]. C'est lui qui a initié Alix Cléo Roubaud à la photographie comme elle l'écrit dans une lettre à ses

[172] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 9.

[173] *Ibid*., p. 7.

[174] Nous tenons ces renseignements et ceux qui suivent du frère d'Alix Cléo Roubaud : Marc Blanchette.

[175] Dans un courrier du 29 septembre 2011, Alain Desvergnes écrit : « Vous avez déjà dû commencer à voir et certainement à apprécier la personnalité d'Alix Cléo Blanchette, celle que j'ai connue sous ce nom quand j'ai eu le privilège de l'avoir comme étudiante au département d'Arts Visuels que j'avais créé en 1967, à l'Université d'Ottawa. Elle s'est inscrite en 1968 ou 69, sans certitude sur les dates. »

parents : « c'est lui [Alain Desvergnes] qui m'a montré la première chambre noire de ma vie ; je lui ai dit que j'avais une dette à son égard de ce simple fait.[176] » Ces précisions permettent de donner à son intérêt théorique pour l'image et à sa pratique de la photographie une origine plus lointaine et déterminante et de renforcer l'hypothèse du choix – Alix Cléo Roubaud aurait préféré la photographie, à la recherche universitaire, à la traduction ou à l'écriture – avancée par Jacques Roubaud dans son introduction au *Journal* : il y écrit que ce n'est qu'en 1978 que la photographie devient « son unique et essentielle activité, et la seule qui soit destinée à être tournée vers l'extérieur, à affronter le regard d'autrui[177] ». Alain Desvergnes a également précisé que, dès cette époque, la « "causa mentale" [d'Alix Cléo Roubaud] étaient les images et les mots, l'un dans l'autre ». Selon Jacques Roubaud, la décision de se consacrer entièrement à la photographie et à la littérature a été prise à La Bourboule, station de cure thermale où Alix Cléo Roubaud soignait son asthme :

> *En tout cas, à partir d'août 1978 (moment de son premier séjour thérapeutique à La Bourboule (du second, trois ans plus tard, elle parle dans ce livre)), c'est dans ces moments d'expression secrète qu'elle en vint à concentrer tout son effort d'écriture. […]*
>
> *Plus précisément, c'est en ce moment, dans ces journées d'isolement total mais paisible, qu'elle découvre que c'est par la photographie, qui n'était jusqu'alors qu'une des voies possibles qu'elle envisageait, et qu'elle n'avait pratiquée que de manière épisodique (elle ne devait retenir presque aucune de celles qu'elle avait prises jusque-là), devient, avec le* Journal*, son unique et essentielle activité, et la seule qui soit destinée à être tournée vers l'extérieur, à affronter le regard d'autrui.*[178]

Aucun document ne permet de corroborer ou d'infirmer cette prise de décision présentée ici comme un événement. Il pourrait s'agir d'une construction rétrospective de Jacques Roubaud, qui lui permettrait d'imposer Alix Cléo

[176] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 30 juillet 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[177] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.,* p. 13. Notons que Jacques Roubaud date ailleurs cette décision du mois d'août 1979 : cf. Jacques ROUBAUD, « Postface » *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud, op.cit.,* p. 185.
[178] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.,* pp. 12-13.

Roubaud comme photographe. Jacques Roubaud fait d'ailleurs de la photographie le deuxième sujet du *Journal*, sujet qui trouve sa présence renforcée par l'ajout conséquent de nouvelles photographies dans la deuxième édition du *Journal*.

Enfin, Jacques Roubaud présente la pratique photographique et sa théorie ou sa conceptualisation comme étant profondément liées dans la démarche d'Alix Cléo Roubaud : « l'œuvre photographique et la pensée (chez elle inséparable)[179] ». Il identifie Ludwig Wittgenstein comme une influence notoire pour Alix Cléo Roubaud ; il évoque sa « découverte de Wittgenstein[180] » qui devient « sa fascination (pas seulement intellectuelle) pour Wittgenstein[181] », puis sa « réflexion sur le statut de l'image chez Wittgenstein[182] ». Cependant, la thèse d'Alix Cléo Roubaud – « Wittgenstein, style et pensée : Remarques sur l'écriture philosophique » commencée en 1976 sous la direction de Jacques Bouveresse –, n'est, du reste, nulle part mentionnée. Jacques Roubaud évoque uniquement « des études de philosophie à Aix-en-Provence et à Paris[183] » et parle « d'essais philosophiques à des fins universitaires ou non[184] ». Il est certain que Ludwig Wittgenstein est une influence majeure pour l'artiste, perceptible dans son travail plastique – nous aurons l'occasion d'en parler. Sa thèse, bien que délaissée, n'est certes qu'un aspect parmi d'autres du rapport qu'elle entretenait avec la pensée du philosophe autrichien, mais nous renseigne tout de même sur l'exigence et l'approfondissement de ses recherches. Il nous semble pareillement important de préciser que des textes universitaires, des essais sur Ludwig Wittgenstein sont présents dans le Fonds Alix Cléo Roubaud et que ces recherches scientifiques ont, comme nous le verrons, contribué à la construction de son œuvre.

[179] *Ibid.*, p. 12.
[180] *Ibid.,* p. 8.
[181] *Ibid.,* p. 11.
[182] *Ibid.*
[183] *Ibid.,* p. 8.
[184] *Ibid.,* p. 10.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

3.2. Le traitement des photographies.

La photographie tient une place prépondérante dans le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud. Jacques Roubaud précise dans sa quatrième de couverture qu'« [e]lle était, essentiellement, photographe ». C'est certainement dans un souci d'affirmer l'importance de ce médium pour celle qui était sa femme qu'il a choisi d'augmenter le nombre des photographies dans la seconde édition de l'ouvrage :

> *Cette nouvelle édition du* Journal *diffère de la première par l'ajout de la présente introduction mais surtout par la présence d'un nombre plus élevé de reproductions d'un nombre plus élevé des photographies qui sont mentionnées dans le texte.*[185]

Ce choix éditorial est mis en avant par l'éditeur qui, après la présentation de Jacques Roubaud figurant sur la quatrième de couverture, a ajouté cette phrase : « Cette nouvelle édition comporte 26 photographies supplémentaires par rapport à la version de 1984, et une préface de Jacques Roubaud » ; mettant ainsi en avant les deux principales nouveautés de cette édition. Pourtant, d'un strict point de vue comptable, ce ne sont pas vingt-six, mais vingt-cinq images qui ont été ajoutées pour aboutir à un total de quarante-neuf images dans le *Journal* de 2009. Nous pouvons même encore préciser ce constat. En effet, trois photographies de la première édition ne sont pas présentes dans la seconde version de l'ouvrage. D'eux d'entre elles ont été remplacées par des photographies proches (et non identiques) ; il s'agit des ensembles *La Bourboule, Chambre 14* et de *Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah)*. Enfin une photographie présente dans la première édition[186] a été simplement supprimée de la seconde, sans que ce choix ne soit justifié[187]. Ainsi des vingt-quatre images du *Journal* de 1984 il n'en reste que vingt-et-une dans celui de 2009. Ce sont donc vingt-huit images qui ont été ajoutées pour parvenir à un total de quarante-neuf photographies. Nous pourrions ainsi penser que les photographies, qui ont été numérisées pour la seconde version

[185] *Ibid.,* p. 14.
[186] Voir. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, 1984, p. 36.
[187] Dans le volume d'annexes nous avons établi un tableau des iconographies comparées des deux éditions du *Journal* dans lequel figure les photographies que nous mentionnons.

du livre, ont été choisies de manière relativement aléatoire, sans l'observation précise des photographies précédemment reproduites dans l'édition de 1984.

À cela s'ajoute encore que, par un certain nombre d'aspects que nous nous proposons de détailler, les photographies ont été reproduites sans tenir compte de leur singularité ou des souhaits de l'artiste. Notons dans un premier temps que la plupart des photographies ne sont pas légendées et qu'on ne trouve pas de table des illustrations à la fin de l'ouvrage[188]. Si certaines phrases sont reproduites sous les images dans une typographie différente[189], ce ne sont que des extraits du *Journal* et non les titres donnés par l'auteure et souvent reproduits au recto ou au verso des photographies originales. Ces phrases ne sont pas véritablement des légendes et me lecteur n'est donc pas renseigné sur la date de prise de vue ou de tirage et ne connaît pas le titre des images ni leurs caractéristiques techniques. Ces indications sont cependant essentielles pour l'appréhension des œuvres[190].

Par ailleurs, certaines légendes comportent des erreurs. Par exemple, dans la légende accompagnant l'unique photographie reproduite de la série *Alcool*[191], qui se présente comme un hommage à Morris Louis, le nom du peintre américain de la *Colorfield Painting* est écrit sans « o » (« Luis[192] »)[193], la photographie *Les Yeux de la mère* est légendée « Portrait de ma mère[194] », etc.

[188] Pour le volume d'annexes nous avons constitué un tableau permettant de voir les évolutions iconographiques d'une édition à l'autre et rétablissant les légendes de chacune des photographies insérées dans l'ouvrage.

[189] Une seule légende est composée dans le même corps et la même typographie que le reste du texte. Il nous semble néanmoins qu'il s'agit d'un oubli et non d'un choix. Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 69.

[190] Notons que dans la première édition du *Journal*, seulement cinq des vingt-quatre photographies reproduites ne sont pas légendées. Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, 1984, pp. 8, 26, 48, 57, 190. Ajoutons en outre que certaines photographies que l'on trouve dans les deux éditions sont légendées dans la première mais pas dans la seconde : cf. par exemple la photographie *La Muse*, légendée comme telle en 1984 (p. 38) et non en 2009 (p. 48).

[191] Dans la première édition, « Alcool » était noté « Alccols ». Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, 1984, p. 85.

[192] *Ibid.*

[193] Un doute demeure sur l'orthographe exacte du titre de la série. Si, en effet, dans le journal, Alix Cléo Roubaud évoque « *Alcools* » (cf. *Journal*, pp. 101 et 153) et si la série est souvent désignée sous le titre *Alcools. Hommage à Morris Louis*, les quatre diapositives de la série que nous avons retrouvées – et que nous reproduisons plus avant dans notre travail – portent la mention « Alcool », au singulier, et le sous-titre « Quatre états de l'image ». Compte tenu du fait que ce document (les diapositives classées) a été établi par l'artiste elle-même, nous avons choisi de nous en tenir au singulier, gageant que l'utilisation du pluriel dans le *Journal* est liée à la pluralité des images qui composent l'ensemble.

[194] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, 2009, p. 203.

Fig. 1 : *Les Yeux de la mère*, vers 1980, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 24 x 30,2 cm, Bibliothèque nationale de France.

Ces oublis et ces erreurs participent à l'appréhension de l'œuvre photographique d'Alix Cléo Roubaud qui, privée d'une indexation précise, semble passer au second plan dans la hiérarchie du livre. Dans l'article intitulé « La Photographie et sa légende », Jean-Alphonse Keim rappelle le rôle fondamental de la légende pour comprendre et analyser une image : « Toute photo est présentée avec une légende, en prenant ce terme dans l'acception la plus générale, les mots qui accompagnent l'image, la situent, et qui doivent être lus pour que l'image soit interprétée sans erreur […].[195] » Dans cet article, Jean-Alphonse Keim montre le rôle déterminant de la légende qui parfois même « modifie totalement l'œuvre originale et lui donne un sens nouveau[196] ». Ainsi dans « Portrait de ma mère », le rattachement à un genre de représentation, le portrait, et l'adjectif possessif « ma », restreignent la photographie en en faisant une représentation plus conventionnelle, cantonnée au champ de l'intime. Au contraire, « Les yeux de la mère », revêt un sens plus universel, et plus terrible. D'une part, en effet, comme dans une forme de blason, la légende nomme des organes détourés ; il y a là défiguration plutôt que portrait. Plus encore donc, le

[195] Jean-Alphonse KEIM, « La photographie et sa légende », *Communications*, n° 2, 1963, p. 41.
[196] *Ibid*., p. 47.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

sujet n'est pas sa mère, mais son regard qui, dans la photographie, est la seule partie du visage laissée visible – avec de petits bouts de lèvres au-dessous. D'autre part, l'article défini « la » précédant le nom « mère » relativise la dimension personnelle de l'image, annule même le rapport de possession, en instaurant une distance toute universalisable avec cette mère, qui devient archétypale.

Les questions de légende ne sont pas les seules à poser problème. En effet, la disposition des images est parfois aléatoire. Ainsi, les trois photographies qui composent pourtant une série, la série intitulée *La dernière chambre*, sont présentées à différents endroits de l'ouvrage[197]. Sans les légendes, il est ainsi impossible pour le lecteur de reconstituer l'ensemble. Pourtant, dans son introduction, Jacques Roubaud dit avoir mis l'accent sur la reproduction des photographies d'Alix Cléo Roubaud. Il annonce en effet à propos de l'édition de 2009 que « l'ajout principal est celui de la totalité de la grande séquence intitulée *Si quelque chose noir*[198] ». Cette affirmation est fausse : seules treize des dix-sept photographies figurent dans l'ouvrage, et le texte qui accompagne la série[199] est absent. Dans son *Journal,* la photographe précise pourtant le nombre total d'images formant cet ensemble : « Puis le 20,à Créteil,*si quelque chose noir*,suite de dix-sept photos,prises à st Félix,avec un texte en appendice.[200] » Par ailleurs, les images ne sont pas reproduites dans l'ordre voulu par Alix Cléo Roubaud. Des diapositives[201] classées et annotées par Alix Cléo Roubaud permettent de reconstituer avec exactitude la série et l'ordre des photographies.

[197] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 20 (deux photographies) et 24 (une photographie, séparée des deux autres par quelques pages et par une photographie qui n'appartient pas à la même série). Dans la première édition du *Journal* figuraient sur une même page la deuxième et la troisième de ces images, légendées « La dernière chambre ». Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, 1984, p. 10

[198] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 14.

[199] Ce texte introductif est également une œuvre puisqu'il s'agit d'une photographie d'un texte dactylographié par Alix Cléo Roubaud. Il est également reproduit en annexes.

[200] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 166.

[201] Ce document a permis de reconstituer la série dans son intégralité pour l'exposition de la Bibliothèque nationale de France *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration.*

Doc. 1 : Diapositives de la série *Si quelque chose noir*, 1980-1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Une photographie conservée à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) représente Alix Cléo Roubaud posant devant cette série lors de l'exposition *Une autre photographie*, à la Maison des Arts de Créteil en 1982. Cette image, d'ordre documentaire, est une preuve supplémentaire du nombre total d'images de la série.

Doc. 2 : Sans titre, épreuve argentique, 1982 [Alix Cléo Roubaud devant *Si quelque chose noir* à la Maison des arts de Créteil], 24 x 30 cm, Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

Cette série, que nous analyserons plus avant dans notre étude, est un ensemble strictement composé. Le chiffre dix-sept n'est pas anodin : il reprend le nombre de syllabes d'un haïku et fournit ainsi des indications pour une appréciation critique de ce travail.

Enfin, dans le *Journal*, toutes les photographies ont été recadrées : seule l'image et non l'épreuve (la feuille de papier photosensible) est visible. Pourtant, Alix Cléo Roubaud ne les dissociait pas. Dépourvues d'une de leurs parties, les photographies ne sont plus que ce que l'image représente. Or Alix Cléo Roubaud avait développé une réflexion autour du cadre, des limites du négatif qui entourent les photographies. En effet, considérant que la photographie doit être appréhendée dans sa matérialité, elle écrit en introduction de sa série *Si quelque chose noir* : « Sur la pellicule les images se suivent sans se toucher. C'est la barre qui les sépare que nous regardons ici, tâchant de mettre cet invisible bord au centre de notre propos, de faire de la limite d'une image son sujet. »

Elle affirme alors l'importance de la pellicule qui borne chaque prise de vue par un vide noir. Le sujet de la photographie est sa condition d'objet, plus ou tout autant que le référent photographié. Les photographies d'Alix Cléo Roubaud, développées par elle, sont ainsi ceintes du cadre noir caractéristique de la pellicule : cela fait partie intégrante des images au même titre que la chose représentée. Or aucune photographie du *Journal* n'a été reproduite avec les bords visibles du négatif. Il s'ensuit une réduction de sens : la photographie est limitée à ce qu'elle représente, la dimension spéculaire et la réflexion sur le médium sont abolies.

Fig. 2 : Sans titre, série *Si quelque chose noir,* 17/17, 1980, épreuve argentique, 17,5 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.[202]

Il semble donc que les informations issues du *Journal* ne soient pas toutes véridiques et que le traitement des photographies, considérées comme de simples illustrations, en réduise la portée et le sens. Le *Journal*, document primordial, ne doit pas être l'unique source pour une étude de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Malgré sa dimension littéraire et son utilité pour toute approche biographique ou génétique, il doit être mis en regard avec d'autres œuvres.

[202] Cette photographie est reproduite recadrée à la page 176 du *Journal* : les bords négatifs ont été rognés.

Conclusion partielle.

Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est un ouvrage fondamental qui a permis à son œuvre littéraire comme photographique d'être découverte et à l'artiste d'être préservée de l'oubli. Cet écrit se présente d'emblée comme appartenant au genre du journal intime désormais admis en littérature. Il implique un pacte avec soi-même où s'allient l'exigence de la régularité et celle de l'honnêteté ; dans le journal intime on se dit entièrement, sans détour. Alix Cléo Roubaud a ainsi couché sur le papier ses pensées et ses doutes les plus terribles ; et il apparaît à la lecture de l'ouvrage que cette exigence de clarté et d'honnêteté est aussi destinée à son époux, Jacques Roubaud, ce « tu » récurrent de l'ouvrage. L'auteure l'a ainsi désigné comme primo-lecteur et dépositaire légal de ses écrits et photographies. Le *Journal* est une œuvre adressée, qui n'ignore pas la possibilité de sa publication.

Le genre du journal intime est soumis à l'aléatoire de la mort ; seule la disparition de celui qui écrit met un terme à l'entreprise diaristique. Mais la fin d'une existence et la fin d'une œuvre ne coïncident pas nécessairement ; ainsi le journal cesse souvent de manière brusque. De prime abord, le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud semble déroger à cette règle puisqu'il évoque, dans sa dernière entrée, la mort de son auteure. Mais affirmer qu'Alix Cléo Roubaud anticipe sa disparition en l'écrivant relève de la superstition. Le hasard veut que la mort soit présente à la fin du texte sans pour autant modifier « l'in-finition » inhérente à toute entreprise diaristique qui fait du journal un écrit par essence en élaboration. Malgré cette fin à jamais suspendue, il apparaît que le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud constitue un texte construit, monté – pour reprendre un vocabulaire cinématographique. Les fragments écrits sont semblables à des rushs dont l'artiste dispose, qu'elle monte pour créer une œuvre. Aussi la linéarité, principe fondamental du journal intime, peut-elle être remise en question, de telle sorte que le *Journal* apparaît comme un écrit hybride, à la frontière entre journal intime et autobiographie.

Nous pouvons donc aborder l'ouvrage comme une œuvre composée et alors poser la question du style qui s'y déploie. En effet, les originalités typographiques, la multiplication des registres, l'énonciation passant de la première à la troisième personne du singulier, déterminent la littérarité de cette œuvre. La découverte d'un carnet dans le Fonds Alix Cléo Roubaud a également contribué à prouver sa recherche stylistique. Il s'avère qu'Alix Cléo Roubaud écrivait parfois les événements avant de les retranscrire dans son journal intime. Or, si le *Journal* a un avant-texte, il n'appartient plus à strictement parler au genre du journal intime et glisse encore une fois vers l'autobiographie.

Enfin, il ne faut pas oublier que le *Journal* a été établi et publié par Jacques Roubaud quelques mois seulement après la mort de l'auteure – il paraît un an après, en janvier 1984. Le texte nous parvient donc partiellement changé par l'entreprise éditoriale du poète ; l'ajout des photographies étant certainement l'une des modifications notoires. Outre les coupes effectuées, on observe également que certaines données biographiques, dates et légendes sont imprécises ou inexactes. Les photographies, plus particulièrement, sont parfois accompagnées d'informations fautives ou partielles ; elles ont été en outre recadrées. Rectifier ces données contribue à renouveler la perception que nous avons de l'œuvre et à affirmer l'importance de la photographie au même titre que celle du texte.

Ainsi, le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud constitue un ouvrage à la croisée du journal intime et l'autobiographie et, s'il est la première forme de l'écriture de soi que nous connaissons de l'artiste, il n'est pas pour autant l'unique.

CHAPITRE 2 : La correspondance.

« Je sais à présent que le reflet le plus fidèle de ma vie est la série de lettres que je t'ai envoyées ; j'y ai été honnête et aussi objective, c'est-à-dire aussi franche que possible à l'égard de mes faiblesses et de mes torts.[203] », écrit Alix Cléo Roubaud à son amie Sylvie en 1967. Cette phrase témoigne de l'importance de l'écriture épistolaire, qui est abordée avec le même impératif d'honnêteté et sincérité que le journal intime, et qui semble même le supplanter pour devenir « le reflet le plus fidèle de [s]a vie ». Partant, l'analyse des procédés autobiographiques, des différentes façons de *se dire*, développés par Alix Cléo Roubaud nous conduit nécessairement à nous intéresser à sa correspondance. Celle-ci fait partie de l'autobiographie, définie par Philippe Lejeune en ces termes : « On entendra ici par autobiographie tous les textes (récits, journaux, lettres) dans lesquels on parle de soi en s'engageant, vis-à-vis d'autrui ou de soi-même, à dire la vérité[204]. » Et l'on retrouve très clairement cet engagement à dire la vérité dans le passage de la lettre à Sylvie précédemment cité.

Si la correspondance d'Alix Cléo Roubaud participe, au même titre que le *Journal* à une volonté autobiographique, il convient néanmoins de se demander ce qui distingue ces deux écritures ? Alix Cléo Roubaud se dit-elle de la même façon au travers de ces deux genres littéraires que sont l'épistolaire et le journal intime ?

Contrairement à notre premier objet qu'est le *Journal,* les lettres d'Alix Cléo Roubaud n'ont jamais été publiées et constituent un corpus inédit. Plus d'une centaine de lettres reçues et environ deux cents lettres envoyées sont présentes

[203] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 19 novembre 1967,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

[204] Philippe LEJEUNE, « Génétique et autobiographie », *Lalies*, n° 28, Paris, Éditions Rue d'Ulm - Presses de l'École Normale Supérieure, 2008, pp. 169-187. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?G%26eacute%3Bn%26eacute%3Btique_et_autobiographie.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dans le Fonds. Elles sont, pour la plupart, tapées à la machine à écrire. Alix Cléo Roubaud gardait de ses envois les doubles sur papier carbone.

Ces lettres ont été écrites par Alix Cléo Roubaud entre 1966 et décembre 1982. Le fonds est, quantitativement parlant, essentiellement concentré sur la période 1979-1983, moment de la vie commune avec son époux, le poète Jacques Roubaud. Dans ce corpus épistolaire de seize années (1966-1982), nous distinguons deux ensembles. Le premier appartient au Fonds Alix Cléo Blanchette et regroupe des lettres de jeunesse écrites à une amie, Sylvie Schwab, de 1966 à 1973. Alix Cléo n'a pas encore changé de patronyme, c'est une adolescente. Cet ensemble esquisse une généalogie de l'écriture de soi rend visible des évolutions. Le second ensemble est constitué des lettres écrites entre 1976 et 1982, dont les doubles carbones ont été retrouvés à Saint-Félix et qui nous ont été transmises par Jacques Roubaud.

Dans ces deux ensembles confondus, on peut distinguer trois catégories de lettres. Tout d'abord les lettres intimes, destinées à des proches ou à sa famille : celles envoyées à des amis comme Sylvie, Werner Szambien ou Martine Borda. De nombreuses lettres sont écrites en anglais et destinées à Dian Turnheim, Anne McCauley, désormais connue comme historienne de la photographie ou encore Margaret et Allen Rollie. La majeure partie de sa correspondance est adressée à sa famille, à sa mère en particulier, Marcelle Blanchette, restée à Ottawa après le départ d'Alix Cléo Roubaud pour Aix-en-Provence en 1972. Viennent ensuite les courriers officiels, rédigés dans un style formel et envoyés à sa propriétaire, à son libraire de Londres ou à des médecins. Enfin quelques exemples de photographies, utilisées comme des lettres sont présentes dans le fonds ; simples supports pour quelques mots au verso (de type carte postale) ou se substituant purement et simplement à l'écrit, de sorte que l'image est aussi porteuse d'un message.

Dans cette étude sur les formes de l'écriture de soi, nous nous attacherons principalement à la correspondance active, c'est-à-dire aux lettres envoyées par Alix Cléo Roubaud. Nous appréhenderons dans un premier temps la correspondance du point de vue de l'étude génétique, la considérant comme un

élément actif de l'œuvre littéraire d'Alix Cléo Roubaud, en prenant en cela le parti d'Alain Pagès :

> *Parce que lorsqu'elle commente tel ou tel choix d'écriture, la correspondance n'est pas extérieure au dossier de genèse. Elle le redouble. Elle participe du même esprit, de la même dynamique créatrice. Elle n'est pas autre chose qu'un avant-texte, bien qu'on ne perçoive pas d'emblée cet avant-texte, car l'élément en question se trouve localisé ailleurs, dans un corpus qu'on ne considère pas habituellement dans cette perspective.*[205]

Cependant, cette dimension préparatoire de la correspondance ne se vérifie que dans le second corpus, celui regroupant les lettres d'Alix Cléo devenue Roubaud. Le premier Fonds, dit Alix Cléo Blanchette, ne permet de mettre au jour que des intérêts, des éléments de datations, ou des précisions biographiques, que nous ne considérerons pas nécessairement comme des ferments ou des indices de l'œuvre à venir. En effet, la correspondance de jeunesse pose un problème théorique et méthodologique. Il nous semble forcé, dans une approche rétrospective, d'y lire l'œuvre à venir. Cependant, ces courriers écrits par Alix Cléo Roubaud entre ses quatorze et ses vingt-et-un ans constituent une archive précieuse pour le biographe. Se pose alors la question du rapport entre la vie et l'œuvre : cette correspondance de jeunesse permet-elle de comprendre l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ? Ne souhaitant pas analyser la production littéraire et photographique depuis le vécu de leur auteure, nous nous garderons de toute analyse interprétative, en nous concentrant, s'agissant de ces lettres, sur les renseignements techniques qu'elles peuvent apporter à notre étude.

Dans un second temps, nous nous intéresserons aux rapports entre correspondance et photographie. Nous verrons de quelle manière Alix Cléo Roubaud utilise des photographies comme des missives, mais nous nous attacherons aussi à ce qui rapproche fondamentalement l'image et la lettre. La lettre peut devenir photographique : Alix Cléo Roubaud envoyait certaines de ses

[205] Alain PAGÈS, « Correspondance et avant-texte », *Item*, mis en ligne le 23 janvier 2007. URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=27128.

épreuves, c'est alors la représentation qui prend en charge le message qu'elle souhaite délivrer au destinataire.

I. Genèse et correspondance.

Le Fonds Alix Cléo Blanchette, retrouvé tardivement dans notre recherche, a permis de découvrir une Alix Cléo jeune fille puis jeune femme. Si, comme nous l'avons précisé dans notre introduction, notre étude s'attache essentiellement à la période 1976-1983, pendant laquelle Alix Cléo Roubaud devient artiste, il serait difficile de ne pas analyser ce fonds. En effet, il permet d'apporter des précisions biographiques précieuses pour la compréhension de la vie de l'artiste. L'étude de cet ensemble pose également les questions fondamentales, présidant à toute études de la correspondance d'un écrivain ou d'un artiste : la correspondance doit-elle être appréhendée comme un marqueur biographique – dates et faits correspondant – ou bien est-ce un outil interprétatif pour comprendre l'œuvre ? Dans un cas, l'on vérifierait que dates et faits correspondent, établissant une chronologie, dans un autre, il faudrait confronter la correspondance à l'ensemble de la production artistique et y déceler un motif, un système commun ?

De surcroît, dans son rapport direct avec le vécu de l'écrivain, l'écriture épistolaire pose la question de la réalité et de la fiction. L'écrivain se raconte-t-il pour un destinataire, dans ce récit, met-il déjà en jeu les principes de la création littéraire ? Marqueurs biographiques par excellence, les correspondances permettent de reconstituer la vie de l'auteur. La lettre est prise pour véridique puisqu'elle relate des faits réels vécus par l'artiste et transmis dans la confidence de l'intimité. S'agissant de la correspondance d'Alix Cléo Roubaud, notre question n'est pas tant de savoir si ces lettres proposent une vision vraie de l'artiste (de sa personne), mais plutôt si elle nous permet d'accéder à la génétique de l'œuvre, d'en comprendre le processus créateur.

Il semble difficile de savoir si l'épistolaire permet d'accéder à de strictes précisions biographiques ou si, comme toute démarche autobiographique, il orchestre une mise en scène de soi. Comme le rappelle Geneviève Haroche-Bouzinac, « la lettre […] est à divers degrés toujours mise en scène de soi par soi. La sincérité de l'épistolier n'est qu'un mythe auquel d'aucuns se sont laissés prendre[206] ». L'histoire littéraire a longtemps considéré la lettre comme un genre mineur, appartenant davantage aux archives qu'à l'œuvre à proprement parler. S'agit-il, comme l'écrit Käte Hambürger d'un simple « document historique qui témoigne d'une personne individuelle[207] », ou d'une partie de la production littéraire appelée à être publiée dans les Œuvres complètes de l'auteur ? À travers ces ensembles de lettres, trouve-t-on des renseignements vrais sur Alix Cléo Roubaud et une nouvelle manière de *se dire*, faisant partie de son œuvre ? Il s'agirait alors de lire ces lettres selon un point de vue génétique qui « consiste à interroger et à comprendre les textes à partir de leur fabrication, en les envisageant non plus dans leur forme close et achevée, mais dans cet espace natif où le projet de l'œuvre se trouvait encore traversé par une multiplicité d'autres possibles[208] ». Cette approche du phénomène littéraire introduit les notions de *durée* et d'*élaboration* chères à notre étude. L'œuvre n'est plus appréhendée comme un immuable tout. Nous souscrivons ici aux analyses que Pierre-Marc de Biasi développe dans son article « L'avant-texte », qui rappelle que « l'œuvre achevée s'est construite à travers une durée et qu'elle est avant tout l'effet de sa propre genèse[209] ».

[206] Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1995, p. 13.
[207] Kate HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 48.
[208] Pierre-Marc de BIASI, « L'avant-texte », *Item*, mis en ligne le 18 janvier 2007. URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=13588.
[209] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1.1. Une correspondance de jeunesse.

S'il faut éviter l'écueil qui consiste à juxtaposer exactement la vie et l'œuvre, il est pourtant nécessaire de connaître les faits marquants, les personnes fréquentées, les voyages, pour avoir une lecture plus rigoureuse du développement de l'œuvre. La question de l'absence est omniprésente lorsque l'on étudie l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. D'un côté, sa vie a été structurée par des départs, un éloignement régulier de ses proches et de sa famille : enfant elle déménage en fonction des nominations de son père, chargé d'affaires puis ambassadeur canadien, adulte elle quitte Ottawa pour poursuivre ses études en France, à Aix-en-Provence puis à Paris. De l'autre, sa mort et l'aspect parcellaire de ses archives imposent une part de silence irréductible à tout ceux qui veulent découvrir son travail.

Paradoxalement, l'éloignement n'a pas produit que des lacunes : car c'est d'abord l'exil qui explique l'importance de l'écriture épistolaire pour l'artiste. À chaque départ, Alix Cléo Roubaud engageait de nouvelles correspondances avec ses proches. Ainsi, de 1966 à 1973, elle entretient une correspondance avec une amie d'enfance, Sylvie Schwab, dont il reste aujourd'hui soixante-huit lettres, pour la plupart manuscrites. Cet ensemble a été transmis par Sylvie Schwab à Jacques Roubaud en 2013. Il permet de fournir des éléments de compréhension sur une partie de l'adolescence d'Alix Cléo Roubaud, qui n'était, jusqu'alors, presque pas documentée. Les premières lettres adressées à Sylvie Schwab, sont envoyées d'Athènes, où la famille Blanchette vit de 1964 à 1966, avant de retourner à Ottawa en 1967. La Grèce est le dernier pays étranger où Alix Cléo Banchette résidera enfant. Avant, elle a connu le Mexique (où elle est née), l'Egypte, et le Portugal de 1961 à 1964. En 1972, elle décide de quitter le Canada pour aller étudier la philosophie à Aix-en-Provence, puis à Paris à la fin de l'année 1975.

Ces lettres sont une manière d'abolir l'absence, de se raconter pour l'amie éloignée. Alix Cléo Roubaud écrit très directement sur cette importance du « je » au cœur de l'épistolaire : « Je n'ai pas changé : je suis toujours la ravissante

égotiste à tout cesser. Tu verras, la plupart : mettons les 4/5 de mes phrases commencent par "je". C'est formidable d'être égotiste. On n'est jamais seul.[210] » À quatorze ans, Alix Cléo fait preuve d'un humour et d'un talent d'écriture saisissants dans ce passage et propose une analyse de ce qu'est nécessairement l'écriture de soi à travers la correspondance. Cette thématisation du « je » fait écho à certains de ses questionnements, évoqués auparavant, vis-à-vis de son journal intime où elle se dit dégoûtée par la surenchère de la première personne du singulier. Pour Alix Cléo Roubaud, la lettre exige un engagement à se dire entièrement pour celui qui l'écrit : « Il est impossible d'écrire des lettres impersonnelles.[211] » La lettre restitue la personne absente : « Tu sais que tu as un style harmonieux, mais je ne te demande pas d'être élégante : c'est qu'en lisant tu es là, tu comprends, presque à portée de main, et cela me réjouit incalculablement.[212] »

Si cette correspondance avec Sylvie Schwab est émouvante autant que rare (elle constitue l'unique document d'avant 1976), il nous paraît cependant difficile d'en faire un outil de lecture de l'œuvre. Si la critique génétique déplace « l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'œuvre vers sa genèse[213] », il nous semble hasardeux de voir dans ces phrases tracées par une Alix Cléo de quatorze ans, les ferments de l'œuvre à venir. Cependant, ces lettres à Sylvie nous renseignent sur ses facilités d'écriture, sur sa culture et sa précocité. Elles témoignent du milieu fortuné dont est originaire Alix Cléo Roubaud et de son aisance sociale autant que culturelle. Il s'agit d'un document, d'une pièce d'archives, et notre approche sera donc plus historique que littéraire bien que, dès cette première correspondance, les qualités d'écriture d'Alix Cléo Roubaud soient indéniables. Toutefois, le terme d'« archive » n'est aucunement péjoratif ici. Reprenant les termes de Loïc Chotard dans son article « "Archives", "Correspondance générale" », il nous semble que « simple et plurielle à la fois, débarrassée de tout *a priori* générique, l'"Archive"

[210] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 23 juillet 1966,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[211] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 10 novembre 1966,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[212] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 18 octobre 1966,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[213] Pierre-Marc de BIASI, « MANUSCRITS - La critique génétique », *Encyclopædia Universalis* en ligne. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/manuscrits-la-critique-genetique/.

est à même de rendre compte de la multiplicité des pratiques d'écriture, en particulier épistolaires et intimes[214] ».

Empreintes d'un certain lyrisme, qui se fera plus discret par la suite, ses lettres témoignent d'un réel souci de style. Dans certaines missives, qui correspondent aux années de formation de la jeune Alix Cléo Roubaud, émergent déjà les problématiques structurantes qui traverseront son œuvre. Elle y évoque ses premières lectures et son goût pour la philosophie :

> *En fait j'ai ramassé les* Méditations métaphysiques *et le* Traité des Passions *de ma bibliothèque par le plus grand des hasards, et j'en ai passé une soirée très agréable à ma plus grande surprise. Dans ses Méditations, dont on compte six, il parvient par des raisonnements analytiques aussi fins, peut-être, que certaines pages de Proust, à son « cogito ergo sum » : je ne suis pas d'accord bien sûr, en bonne sartrienne que je suis : il n'en demeure pas moins que ces pages forcent l'admiration[215].*

La photographie et l'écriture sont également présentes dans ses échanges avec Sylvie : « Je me remets à peindre, à écrire, à faire de la photo à mon tour.[216] » Nous apprenons ainsi qu'Alix Cléo Roubaud s'inscrit dès quinze ans dans un atelier de photographie. Cela permet de dater les prémices de son apprentissage technique qui ne cessera de se développer jusqu'en 1983 et de démontrer qu'elle ne découvre pas cet art dans les dernières années de sa vie. Au fil des lettres, non sans un sens certain de la formule, le lecteur assiste à la construction d'une identité faite d'exigence intellectuelle tout autant que d'emportements lyriques. Alix Cléo Roubaud a très tôt conscience que la lettre permet de se dire d'une manière particulière. Une réflexion sur le genre épistolaire est ainsi présente dans certains de ses courriers. Appréhendée comme un pendant au journal intime, la lettre permet une autre forme de récit de soi : « Je t'ai souvent dit que les lettres que je t'adressais semblaient plus réelles que mon propre journal, peut-être parce qu'en t'écrivant j'avais conscience de l'objectivité

[214] Loïc CHOTARD, « "Archives", "Correspondance générale" », *in* Pierre-Jean DUFIEF, *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, *op. cit.*, p. 31.
[215] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 6 janvier 1968*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[216] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 11 juillet 1968*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

d'une lectrice extérieure à la vie que je recréais sur le papier pour elle.[217] » Dans ce passage, la volonté de se dire est clairement formulée par Alix Cléo Roubaud. Il existe cependant une tension entre le qualitatif « réelles » et la notion de « recréation » qui met en jeu l'idée d'une construction. Mais ce n'est pas une recréation fictionnelle que la correspondance d'Alix Cléo Roubaud met en œuvre ; c'est bien plutôt la reconstitution, exacte et précise, historique pourrait-on dire, qui s'avère nécessaire à qui souhaite pleinement partager son quotidien, donner à lire, dans sa consistance, sa vie. Selon l'auteure, la lettre adressée à quelqu'un nécessite une adhésion au fait, à la réalité, plus grande que le journal intime, où celui qui écrit n'est jugé que par lui même, ou se perd dans sa propre subjectivité. La question de l'adresse bouleverse l'écriture car, tandis que le journal intime permet de se dire d'abord pour soi, la lettre est récit de soi destiné à un autre. De sorte que, même si la lettre ne peut être exactement fidèle à l'événement[218], elle permet néanmoins de documenter avec plus de précisions que le *Journal* la vie de celui qui écrit. Voulant être lue, Alix Cléo Roubaud fournit des renseignements nécessaires à la compréhension de son discours (qui est telle personne, où elle vit, quels enseignements elle suit, etc.) et décrit son quotidien afin qu'il puisse être apprécié par son amie.

L'importance de cet autre pour qui l'on écrit fait des lettres un document de premier ordre pour le biographe comme pour l'historien qui cherche à documenter un travail. L'écriture épistolaire semble bien plus correspondre avec le réel que n'importe quel autre genre. Ce serait, par excellence, le genre du réel.

[217] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 6 janvier 1968*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[218] Geneviève Haroche-Bouzinac dit en ce sens : « Avec l'épistolier, pénètre dans le message une frange imaginaire issue de la représentation qu'il se forge de la relation entretenue avec le destinataire, de l'image qu'il se donne de lui-même ». Cf. Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, *op. cit.*, p. 13.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1.2. Renseigner l'œuvre.

Les lettres écrites par Alix Cléo Roubaud, de celles de cette première correspondance débutée en 1966, à celles envoyées à sa famille jusqu'en 1982, égrènent souvent des faits quotidiens. Ces détails permettent de situer certaines photographies, de préciser une chronologie qui sert la compréhension de l'œuvre. Dans la lettre, datée, détaillant les événements vécus, le discours coïncide avec la réalité. Alix Cléo Roubaud relate des faits qui se sont passés et la véracité de ces événements est condition de l'écriture. Par sa relative banalité, la correspondance d'Alix Cléo Roubaud donne à voir un quotidien, des habitudes, une vie plutôt ordinaire parfois bien éloignée de la force et de l'intensité du *Journal.* À Sylvie, elle raconte son retour au Canada, nous permettant ainsi de le dater, puisque le 8 août 1967 elle écrit : « Enfin, enfin, après six ans, rentrée au Canada. Le début pour moi d'une autre vie, les premières mesures d'un autre rythme ; la fin aussi, de quelques années troublées et sensibles[219] ». En 1980, un carton d'invitation à la réception de son mariage avec Jacques Roubaud permet d'en connaître la date précise : le 14 juin 1980. Le mariage, quant à lui avait été célébré le 11 juin à Cambridge, en Angleterre[220].

Des lettres d'un autre genre, factuelles, courriers administratifs ou officiels, éclairent l'œuvre d'un point de vue plus concret. Ainsi, des commandes de livres passées à la libraire « W.H. Heffers & Sons Ltd » à Cambridge révèlent les lectures d'Alix Cléo Roubaud. Le 20 Novembre 1978, elle passe ainsi commande d'ouvrages de philosophie :

> *Dear Sirs,*
>
> *I should like to order the following books :*
>
> *1 copy BENJAMIN, Walter.* Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographicals Writings, *ed Peter Demetz. tr.Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanivich, 1978. […]*

[219] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 8 août 1967,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

[220] L'acte notarié d'achat de l'appartement rue Vieille-du-Temple fait figurer la date de la cérémonie civile.

1 copy DIAMOND, Cora. Wittgenstein's Lectures on the Foundation of Mathematics, *Harvester Press, London, 1976. […]* [221]

Dans d'autres courriers similaires, Alix Cléo Roubaud commande les ouvrages de Kenneth Burke[222] sur la rhétorique de la religion, ou celui du mathématicien et logicien Frank Plumpton Ramsey. De tels courriers fournissent des indications précieuses sur ses lectures, les influences qui contribuent à l'élaboration de sa propre pensée. La plupart de ses lectures sont des essais, philosophiques, esthétiques, théologiques, démontrant son vif intérêt pour la théorie – intérêt qui est présent dans son œuvre de manière moins évidente. Ces courriers constituent un point d'appui biographique pour étayer notre thèse initiale : l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud n'est pas strictement autobiographique. Par ailleurs, elle commande jusqu'en mars 1979[223] des ouvrages sur Ludwig Wittgenstein, ce qui indiquerait peut-être le travail en cours de sa thèse.

D'un point de vue biographique, d'autres lettres éclairent des pans de son existence. Une lettre de fin d'analyse montre ainsi qu'Alix Cléo Roubaud était suivie par un psychanalyste :

Paris, le 30 mars 1979

Monsieur,

M'autorisant du principe formel qu'une analyse se poursuit à raison du désir qu'en a l'analysant, je vous annonce la cessation de mon analyse, amenée par des considérations aussi bien intrinsèques qu'extrinsèques à cet exercice.

Je vous prie toutefois de croire à ma reconnaissance très sincère, et à toute ma considération. Alix Blanchette[224]

[221] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à W.H. Heffers & Sons Ltd du 20 novembre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Messieurs, Je souhaite commander les livres suivants : 1 exemplaire de […]* ».
[222] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à W.H. Heffers & Sons Ltd du 27 janvier 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[223] Le 12 mars 1979 Alix Cléo Roubaud confirme sa commande de l'ouvrage : Timothy BINKELEY, *Wittgenstein's Language*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973.
[224] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à son analyste du 30 mars 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Ce type de courrier donne bien davantage une idée de l'humour de leur auteure que de son état psychologique. Reprenant à son compte le vocabulaire lacanien, Alix Cléo Roubaud, semble en effet singer avec un ton pince-sans-rire la dimension formelle de l'analyse.

Un autre courrier adressé à sa propriétaire en mai 1979, indique qu'Alix Cléo Roubaud était dans l'impossibilité de payer son loyer. Bien qu'issue d'une famille bourgeoise, Alix Cléo Roubaud ne bénéficiait que rarement de l'aide financière de ses parents. Ces lettres pourraient figurer dans une correspondance générale ; administratives, elles ne nous renseignent pas sur la dimension littéraire de l'œuvre mais sur la vie de l'auteure. Il semble néanmoins que l'exigence des lectures d'Alix Cléo Roubaud, son humour, et sa relative précarité matérielle soient des facteurs utiles à la compréhension de son travail : les livres commandés témoignent de la place prépondérante de la philosophie dans sa formation ; le ton sarcastique de la lettre à son analyste révèle son humour et apportent une autre preuve de la diversité des tons qu'elle emploie, remettant ainsi en cause la lecture trop monolithique faisant de son œuvre un monument du seul désespoir ; enfin, le relatif dénuement dans lequel elle se trouve expliquerait un matériel photographique sommaire ou certaines photographies arrêtées au vinaigre, solution moins onéreuse que les produits chimiques pour bain d'arrêt.

Alix Cléo Roubaud faisait figurer en en-tête de chaque lettre la date et le lieu d'envoi, elle assure ainsi une chronologie de sa propre vie. Nous sommes alors en mesure préciser des aspects importants de son existence. L'un des exemples de ces précisions de datation concerne la fréquence des soins apportés à sa maladie. Asthmatique, Alix Cléo Roubaud est décédée d'une embolie pulmonaire. Tout au long de sa vie, son seuil de sensibilité n'a cessé d'augmenter et ses crises d'asthme étaient souvent violentes. À partir de 1978, toutes ses lettres envoyées au mois d'août sont écrites depuis La Bourboule, en Auvergne. Son *Journal* évoque aussi cette ville de cure thermale, mais elle le tient moins fréquemment dans ce lieu. Un tel croisement des données permet d'établir de manière presque certaine que son asthme nécessitait des soins annuels approfondis :

Le médecin ici avait tout mon dossier de Paris ; j'ai très bien été soignée ; je me suis rarement remise aussi vite d'une bronchite et là c'était une broncho-pneumonie. J'ai repris dès la retombée de la fièvre ma cure ; je fais des électro-aérosols, des humages, des inhalations dans des bains de vapeur, après quoi, cramoisie (les thermes sont à 30°C, l'eau thermale à 60°C), on me confie à un immense monsieur aux bras poilus, qui me couche la tête inclinée vers le bas sur une sorte de table, me tambourine le diaphragme et me mortifie les cotes jusqu'à ce que je crache.[225]

À La Bourboule, Alix Cléo Roubaud se trouve dans un certain isolement – elle réside seule dans un hôtel proche des grands thermes – et ses lettres se font plus nombreuses. Elle y réalise aussi des autoportraits.

Fig. 3 : *La Bourboule, chambre 14*, 1981, tirages argentiques sur papier, 30,2 x 23 cm, Musée des Beaux-arts de Montréal.

Les lettres et son *Journal* permettent de dater et de localiser exactement le lieu des prises de vue des photographies réalisées durant les semaines de cure. Mais si les lettres permettent de lever les incertitudes relatives à certaines photographies, le rapport se renverse parfois : les photographies procurent aussi

[225] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille envoyée de la Bourboule en août 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

des renseignements. Car certaines images, légendées avec précision, permettent de situer des correspondances. Plus condensées, les informations qu'elles transmettent peuvent être plus factuelles que dans ses écrits. Alix Cléo Roubaud photographiait souvent ses proches et amis. Nous disposons par exemple dans le fonds d'une photographie non datée de Bertrand Bordon, qui met en scène le jeune homme fumant. Cette image conservée à la Bibliothèque nationale de France comporte au dos cette annotation manuscrite : « Ctype n°17, pap 3, 7", -1 le 6.1.80 ». Elle révèle des informations sur la réalisation (papier, temps d'exposition, etc.), mais également une date : le 6 janvier 1980. Une autre version de cette image est présente dans le Fonds Alix Cléo Roubaud : la photographe a réalisé une surimpression d'une lettre sur le portrait précédemment cité. Cette lettre, photographiée pour être juxtaposée sur le portrait, est présente dans le fonds. Elle a été écrite par Bertrand Bordon, mais aucune date n'y figure. Jusqu'à la découverte de cette première image annotée, il était impossible de situer l'époque de cette correspondance. Même si le moment de la prise de vue et celui du tirage peuvent différer, cette image permet donc de situer globalement cette lettre et l'ensemble de la correspondance qu'ont entretenue Bertrand Bordon et Alix Cléo Roubaud aux alentours de l'année 1980.

Fig. 4 : *Le 6.I.80*, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 17,8 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

En plus d'aider à la datation de certaines pièces, des lettres d'Alix Cléo Roubaud apportent également des renseignements nécessaires à la compréhension des images :

> *Développé 3 bobines d'épreuves. La mise au point est parfaite, MAIS le rideau de déclenchement a tendance à ne pas se refermer de manière continue, i.e. sur 3 négatifs un a sa parfaite moitié géométrique plus exposée à droite (…). J'ai emprunté le Nikkormat d'un ami pour photographier les lettres, pages, poèmes, etc. à l'aide d'un objectif macro : je les surimpressionne sur des images mêmes.*[226]

Alix Cléo Roubaud utilise la précision et la profondeur de champ d'un objectif macro qui permet de photographier au plus près des choses, ou de se concentrer sur de petits objets. Ces détails techniques permettent de documenter avec exactitude les œuvres au moment de la conservation, d'optimiser les conditions de restauration et de comprendre la démarche plastique de la photographe. Dans certaines de ses images, Alix Cléo Roubaud explique par exemple qu'elle utilise des crayons de couleurs ou qu'elle mêle au bains chimiques des encres de couleur – procédés qui doivent figurer sur les cartels et qui impliquent des soins particuliers. Les lettres expliquent certaines photographies, dévoilent les recherches et les tâtonnements dans la chambre noire qui ont permis de parvenir à telle ou telle épreuve. En ce sens, la lettre dévoile la genèse de l'œuvre ; mais le processus découvert est d'abord d'ordre photographique. Nous sommes alors en présence d'une genèse *explicite*, qui se distingue de toute approche comparative des différents états de textes ou d'œuvres ayant pour but d'en dévoiler le processus créateur : expressément, Alix Cléo Roubaud nous informe sur la manière dont elle produit ses photographies. Autrement dit aussi, une certaine approche génétique de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud doit lier texte et image pour la raison qu'ils s'éclairent l'un l'autre. Par ailleurs, car il faut le noter tout de suite, le passage cité ci-dessus indique qu'Alix

[226] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 31 décembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud. Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cléo Roubaud s'est confrontée au médium photographique et à ses possibilités. Elle s'avère être une technicienne exigeante. Ce simple constat permet de relativiser la part du hasard dans le rendu de ses images : les flous de bougé, le bruit présent dans certains clichés sont pour la plupart des choix et non des accidents.

La correspondance garde également la trace de réalisations perdues : traductions, articles publiés, etc. Un exemple de projet mêlant texte et photographie a particulièrement retenu notre attention. Dans la correspondance passive d'Alix Cléo Roubaud se trouvent en effet trois lettres écrites et signées par une auteure nommée Liliane. Les ouvrages évoqués permettent de comprendre qu'il s'agit de l'écrivain Liliane Giraudon[227]. Cette dernière avait proposé à Alix Cléo Roubaud de faire figurer certaines de ses photographies dans son livre intitulé *Je marche ou je m'endors*[228]. Hélas, ce projet n'a pas vu le jour en raison de contraintes économiques :

> *Ce n'est qu'aujourd'hui, premier jeu d'épreuves en mains que je peux me résoudre à t'annoncer le refus par POL des photos dans « Je marche ou je m'endors ». Ce fut un veto de dernière instance dû à des exigences soit disant économiques. J'ai tenté d'insister expliquant (sans remonter aux présocratiques) combien pour moi livrer dans l'espace des figures rhétoriques sans les détourner sur d'autres « figures » m'était angoissant […]. Quoiqu'il en soit ces photos « barrées », que je ne connais pas s'inscrivent pour moi dans une fosse à fantasmes. Renversant le sens, j'aimerais écrire sur elles. Nous finirons bien par trouver une issue.*[229]

Le supplément de coûts induits par l'impression d'images ne permettent pas à l'ouvrage de paraître ; il a été publié sans les photographies. Dans cette même lettre, Liliane Giraudon parle d'un « livre amputé ». Nous ne savons pas quelles étaient les images destinées à ce texte, néanmoins nous pouvons considérer *Je marche ou je m'endors* comme un livre portant la trace d'un dispositif

[227] Liliane Giraudon est un écrivain publié chez P.O.L. URL : https://www.lilianegiraudon.com/bio-bibliographie/
[228] Liliane GIRAUDON, *Je marche ou je m'endors*, Paris, P.O.L Hachette, 1982.
[229] Liliane GIRAUDON, *Lettre non datée,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

photolittéraire secret. Quant au renversement évoqué par l'auteur : il semble qu'elle n'ait finalement jamais écrit sur ces photographies. Quelques mois plus tard, Liliane Giraudon propose à Alix Cléo Roubaud de déplacer cette dimension photolittéraire du livre à la performance :

> *J'aurais aimé te voir, voir les photos, parler avec toi d'un projet où j'aimerais que tu sois. En quelques mots : en mars j'ai une lecture à Beaubourg pour « Je marche ou je m'endors », serais-tu d'accord pour que tes photos soient projetées sur écran durant la lecture […] ?*[230]

Bien que nous n'ayons aucune trace de cette performance et que le livre ait été publié sans images, il nous semble que l'intention vaut autant que la réalisation pour ce qu'elle atteste. Ce projet montre que la perspective photolittéraire n'est pas restreinte à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, mais qu'elle s'étend à et se poursuit dans une démarche commune avec d'autres artistes. Les « figures rhétoriques détournées » qu'évoquent Liliane Giraudon laissent également entrevoir un dispositif complexe dans lequel la photographie joue un rôle déterminant pour éclairer, amplifier et résonner avec les mots.

La lettre apporte alors des précisions techniques ou théoriques qui permettent une approche plus objective de son travail. Dans son rapport direct avec la réalité, la lettre apparaît comme une forme de vérité latérale, éclatée mais nécessaire à la fois pour préciser des informations factuelles et pour contrer toute lecture monolithique, *unilatérale*, d'une œuvre. Elle permet en même temps de saisir le mouvement d'élaboration du travail, mais aussi d'identifier les prémices du travail à venir.

[230] Liliane GIRAUDON, *Lettre du 18 décembre 1981,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1.3. Ébauches et réécritures.

La correspondance d'Alix Cléo Roubaud ne met pas seulement en lumière ses influences et ses intérêts par le biais de commandes passées à un libraire anglais, ou par des récits donnés à ses amis : les lettres d'Alix Cléo Roubaud servent aussi d'ébauches. Ses courriers sont élaborés et le travail littéraire y est bien visible. Un certain nombre de lettres portent la mention « non envoyée » et font donc figures de brouillons. Arrêtons-nous sur ces courriers qu'Alix Cléo Roubaud a finalement décidé de garder pour elle. A minima, cela implique que certains de ces textes ne l'ont pas satisfaite ; mais quelle est la raison de telles insatisfactions ? Une lecture comparative de deux états d'une même lettre montre que ce n'est pas nécessairement l'événement narré qui varie, mais bien la façon dont Alix Cléo Roubaud choisit de l'écrire : il s'agit d'une question de style. Dans la première version d'une lettre adressée à Anne McCauley par exemple, Alix Cléo Roubaud commence ainsi : « Well, it's a true moody muddy October Monday with a real chill in the air and damp blue shadows : the days for bills, pills and work[231] ». Dans la version définitive et envoyée, elle modifie les premières phrases :

> *November is a cruel month in Paris, when the evenings draw up short and light fades from grey to ink. Well the month has begun its abstract course and I should pay bills, buy pills and go back to work but I have done none of the above-mentioned.*[232]

Dans cette seconde version, Alix Cléo Roubaud développe sa description du mois d'octobre. L'image de la lumière qui décline et celle du ciel qui s'assombrit remplacent les deux adjectifs quasi homophoniques d'abord choisis, « moody » et « muddy », qui créaient une paronomase renforçant par la répétition

[231] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre non envoyée à Anne McCauley du 22 octobre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Eh bien, c'est un véritable lundi d'octobre, boudeur, boueux, l'air est vraiment glacial, et les ombres sont bleues et humides : un de ces jours faits pour les factures, les cachets et le travail.* »

[232] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 3 novembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Novembre est un mois cruel à Paris : les soirées raccourcissent et la lumière passe du gris à un noir d'encre. Eh bien le mois a commencé son cours abstrait et je devrais payer les factures, acheter des cachets et me remettre au travail. Mais je n'ai rien fait de tout cela.* »

un effet de monotonie et de grisaille. Le début de cette lettre prend plus d'ampleur en plantant d'emblée un décor automnal et en situant le présent de l'écriture. Le rythme créé par la rime interne (« bills » et « pills ») est maintenu, mais la phrase assouplie se termine par une certaine autodérision. Le style est moins dense, on ne retrouve pas la même accumulation des effets. Une hypothèse plausible serait qu'Alix Cléo Roubaud ait renoncé à la complaisance d'un certain lyrisme dans la seconde version, qu'elle ait travaillé à un style plus simple, et par là même plus propice à l'écriture épistolaire et à l'objectivité qu'elle exige.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'Alix Cléo Roubaud écrit ses lettres, qu'elle les élabore comme ses textes. Les lettres sont d'ailleurs en écho avec le *Journal.* Certains passages se retrouvent transformés dans son journal intime. Le 29 juin 1981, elle écrit à son amie américaine Anne McCauley :

> *maybe*
>
> *maybe,*
>
> *I should write prose,*
>
> *but how does one begin writing prose when*
>
> *a) one has nothing to say*
>
> *b) one has married an* Homme de lettres *?*[233]

La disposition – d'ailleurs versifiée, alors qu'elle parle d'écrire de la prose, ce qui impliquerait l'abandon de tels retours à la ligne – et les interrogations développées ici rappellent un passage du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud écrit deux mois plus tard, le 28 août : « impossibilité d'écrire,mariée à un poète.[234] » Des idées fortes passent ainsi des lettres au *Journal* avec un souci de trouver une parole juste, une écriture épurée, prise au plus près du sentiment. La formule placée dans le *Journal* est dotée d'une force accrue par sa transcription lapidaire, aphoristique.

---

[233] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 29 juin 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *peut-être / peut-être / devrais-je écrire de la prose, / mais comment commence-t-on à écrire de la prose quand / a) on n'a rien à dire / b) on s'est mariée à un* Homme de lettres [en français dans le texte] *?* » Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

[234] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 143.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Néanmoins, l'humour présent dans de nombreuses lettres demeure presque absent du *Journal*, ce qui a contribué à dresser un portrait très sombre d'Alix Cléo Roubaud. Le jeu et la malice font pourtant indéniablement partie de sa vie et de son travail d'artiste, comme le prouvait déjà le film de Jean Eustache. Alix Cléo Roubaud sait manier l'antiphrase et la litote et distiller avec finesse de l'ironie. Voici ce qu'elle écrit à sa famille, inquiète de sa différence d'âge avec Jacques Roubaud, à l'annonce de leur mariage :

> *Dian me transmet les inquiétudes de maman à l'égard de l'âge de mes fréquentations masculines. Doivent-ils (doit-il) avoir plutôt trente ans que quarante-cinq ? Vaut-il mieux qu'il(s) ai(en)t mon âge, ou moins, ou plus ? Réponse s.v.p. À mon avis, certes fantasque, je préfère l'intelligence à la bêtise, la beauté à la laideur et la stabilité à la névrose, la drôlerie au manque complet d'humour, la subtilité du mathématicien au vague de l'artiste et la sensibilité de l'artiste au philistinisme, et j'ai un faible pour les hommes qui savent lire et écrire en au moins trois langues, mais enfin chacun ses goûts.*[235]

La correspondance permet de comprendre une partie de son œuvre, de donner une lecture plus juste de son travail. Son indéniable légèreté nous semble avoir été occultée par ses nombreux moments de mélancolie. Si cette dimension de son écriture occupe une place certaine, il nous semble néanmoins important d'en interroger la prépondérance. La multiplicité des tons et des registres est une donnée indéniable de son œuvre.

[235] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 31 décembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud. Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1.4. La lettre dans le *Journal*.

Si l'ensemble de la correspondance d'Alix Cléo Roubaud n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'un volume édité, quelques rares lettres ont cependant été publiées dans le *Journal*. Car Alix Cléo Roubaud a décidé d'intégrer certaines de ses missives à son journal intime : « Ramasse mes lettres pour les insérer.Si elle font double emploi, qu'elles le fassent.Tant mieux.Sinon,tant mieux.[236] » Cette citation se présente comme une consigne éditoriale que Jacques Roubaud a décidé de respecter pour la publication du *Journal* : deux lettres sont ainsi reproduites. Cette décision constitue une mise en cause du statut général du texte puisque le *Journal* est d'ordinaire écrit pour soi, tandis que les lettres sont destinées à autrui. Par le mélange de ces deux genres au sein d'un même ouvrage, la distinction entre un écrit sans destinataire (le journal) et écrit qui s'en donne au moins un (la lettre) semble devenir trouble. Dans son introduction aux actes du colloque *Les Écritures de l'intime*, Pierre-Jean Dufief fait du statut du destinataire le critère définitoire des différents genres d'écriture de soi :

> *La distinction fondamentale entre la lettre et le journal intime est liée au statut du destinataire : le journal mais surtout le carnet ou le cahier, qui ne sont pas écrits en vue d'une publication, méritent véritablement d'être classés dans le registre de l'intime car ces écritures du moi ne sont normalement pas destinées à une lecture extérieure ; la lettre, au contraire, appartient à la catégorie des écrits « pour autrui » et elle possède par nature une dimension de communication sociale.*[237]

À la suite de Pierre-Jean Dufief, nous pourrions donc distinguer « écrits intimes » et « écrits privés », les seconds impliquant un autre à qui le texte est destiné. Cependant, cette distinction ne semble pas tenir pour le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud puisque, comme nous l'avons montré précédemment, certains passages de son journal intime semblent être adressés à Jacques Roubaud et avoir

[236] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 53.

[237] Pierre-Jean DUFIEF, *op. cit.*, p. 8. Notons toutefois que, par delà la distinction qu'il opère, Pierre-Jean Dufief accorde au journal la possibilité d'être écrit en vue d'une publication, par distinction avec le carnet ou le cahier d'écrivain.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

pour vocation d'être lus de manière posthume. L'insertion de lettres confirmerait alors notre thèse selon laquelle le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est un journal qui se donne un destinataire, un lecteur : en l'occurrence, nous pouvons soutenir qu'il relève moins de l'écrit intime que de l'écrit privé. Certes, les lettres qui y sont insérées, reproduites à la suite l'une de l'autre dans l'ouvrage, présentent la caractéristique de n'avoir pas été envoyées ; elles sont cependant bel et bien, par principe, destinées à un autre que soi. Elles sont en effet toutes deux adressées à Jacques Roubaud. La seconde personne du singulier et les références à une vie intime en témoignent : « Que vas-tu faire de moi,ma grisaille,mon manque de consistance,mon désir de me taire le plus possible,par la photo par exemple.[238] », « L'heure où tu te couches[239] », « Tes azéroles ta mère ton père ton lit de cuivre ton Saint Félix […][240] ». Il semble que, pour son journal comme pour sa correspondance, Alix Cléo Roubaud ait besoin d'un interlocuteur. Se dire, c'est, pour elle, toujours se dire pour quelqu'un : « i love to write because i know for a fact there are some things you will only know 1)because you will hear them from me […] 2)because i will write them […][241] ». Dans cet extrait de lettre non envoyée et retranscrite dans le *Journal*, il est manifeste qu'écrire, même dans la forme de l'intime, est, pour Alix Cléo Roubaud, un acte de communication.

La dimension strictement monologique du journal intime, opposée au dialogisme de la correspondance, est alors en question. Alix Cléo Roubaud semble, presque toujours, s'adresser à quelqu'un. Cette dimension dialogique sera d'ailleurs l'un des principes présidant à l'écriture du recueil *Si quelque chose noir* de Jacques Roubaud. Le poète y poursuit le dialogue, s'adressant par-delà la mort au *Journal* d'Alix Cléo Roubaud et donc à elle. En reprenant des passages entiers de son texte, en les complétant et les prolongeant, Jacques Roubaud donne rétrospectivement au *Journal* l'allure d'une longue lettre à laquelle il décide de répondre.

[238] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 79.
[239] *Ibid.*, p. 80.
[240] *Ibid.*
[241] *Ibid.*, p. 56 : « ô j'aime écrire parce que je sais parfaitement qu'il y a des choses que tu seras le seul à connaître 1) parce que tu les entendras de ma bouche […] 2) parce que je les écrirais [*sic*] […]. », traduction Jacques Roubaud *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 57.

II. Lettres et photographies.

Pour ce travail, nous avons été amenés à rencontrer des amis d'Alix Cléo Roubaud. Dian Turnheim, Werner Szambien, Pierre Lusson, Pierre Getlzer ou Anne McCauley ont eu la gentillesse de répondre à nos questions et de nous communiquer des documents qu'ils avaient en leur possession. Pour la plupart, il s'agissait de lettres envoyées par Alix Cléo Roubaud. Dans ces missives, nous avons pu trouver une dizaine de photographies que nous avons numérisées pour nos recherches. Somme toute, l'image y est présente selon trois modalités : le snapshot qui donne à voir ce que la lettre raconte, le tirage définitif offert en cadeau ou le tirage de lecture qui, utilisé comme carte postale, sert de support matériel à l'écriture.

En 2011, Jacques Roubaud a demandé à sa sœur, Denise Getzler, de ramener de Saint-Félix l'ensemble des lettres reçues par Alix Cléo Roubaud ainsi que les doubles de papier carbone qu'elle gardait de ses propres envois. En découvrant ces documents infiniment précieux et en les confrontant aux photographies que Jacques Roubaud nous avait déjà confiées, nous avons pu constater que les lettres étaient également utilisées comme des images : photographiées, elles permettaient à Alix Cléo Roubaud de réaliser des surimpressions dans la chambre noire. Photographies dans les lettres, lettres sur des photographies, photographies avec des lettres ; il nous a semblé que l'écriture épistolaire et l'image tissaient un dispositif photolittéraire original auquel il nous semblait nécessaire de consacrer une partie de ce travail.

2.1. La photographie dans les lettres.

Dans la correspondance d'Alix Cléo (encore Blanchette à cette époque) avec Sylvie, se trouve déjà présent l'entrelacement de l'image et de la lettre. En effet, au début du classeur, glissée dans une feuille transparente, Sylvie avait mis de côté une photographie d'Alix à quinze ans, assise sur une plage en Grèce. Alix Cléo y avait écrit au verso qu'il s'agissait « de sa photographie préférée ».

Doc. 3 : Sans titre, [Alix Cléo Roubaud sur une plage en Grèce], mai 1967, épreuve argentique, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Cette image est la seule photographie d'Alix Cléo Roubaud enfant dont nous disposons. Le cliché a certainement été pris par ses parents. On y découvre une jeune fille souriante en tenue de vacancière. Il s'agit donc de la première occurrence de photographie jointe à une lettre, pratique qu'elle continuera ensuite dans la plupart de ses échanges épistolaires. Enfant, elle voulait montrer ses changements physiques, adulte faire connaître son œuvre. Dans cette correspondance adolescente avec Sylvie, bien que nous disposions d'une seule photographie qui l'atteste, l'échange de portraits semble régulier. En 1968, elle décrit ainsi une photographie qu'elle a reçue de son amie :

> *Une photo. Tu as vieilli. Pommettes, regard et bouche plus sûrs. As-tu grandi ? Je te trouve belle… Et devant une image sur un morceau de papier mon regard bute, s'obstine, s'acharne à y redécouvrir la réalité mobile qu'elle représente. Lasse de cet effort stérile, je range la photo dans mon portefeuille, insatisfaite.*[242]

Ces portraits reçus par la jeune femme témoignent des années qui passent et de l'éloignement géographique qui fausse le rapport au temps, en ce qu'il fait oublier que l'âge des correspondantes avance, que leurs visages mûrissent, tandis même qu'elles ne se voient plus. Et cependant, presque paradoxalement, l'avancement des années est rendu plus manifeste par l'échange de portraits. Chaque changement apparaît alors comme un événement et non plus comme un processus continu, presque invisible. Si l'extrait cité de la lettre feint de s'adresser directement à un autre, il pointe aussi l'évidence d'une absence. Nous avons ici affaire à un paradoxe que souligne Vincent Kaufmann dans son ouvrage *L'Équivoque épistolaire*, car les lettres :

> *devaient établir une continuité sans faille, assurer la présence enchanteresse de l'autre, sa saisie comme dans le creux de la main, et voilà qu'en elles et entre elles se multiplient les possibilités de discontinuités, de dissonances et de malentendus.*[243]

La photographie rend alors manifeste cette distance en témoignant des transformations physiques qui ne sont plus inscrites dans une durée continue, mais manifestes, saillantes. L'image rompt « cette continuité sans faille ». L'amie qui ne peut assister aux changements, les constate à travers les images qui en constituent la preuve.

Après la correspondance adolescente, celle du Fonds Alix Cléo Blanchette, c'est la correspondance passive, avec sa mère en particulier, qui garde la trace de nombreux envois de photographies jointes aux courriers : « Les photos nous ont

[242] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie, octobre 1968,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[243] Vincent KAUFMANN, *L'Équivoque épistolaire,* Minuit, « Critiques », Paris, 1990, p. 15.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

tous réjouis.[244] », confie sa mère, précisant plus loin : « Ton père fut très ému des très belles photos que tu lui as envoyées. Celles-là aussi se font admirer par nos invités.[245] » Ces images semblent avoir plusieurs fonctions : elles donnent à voir le quotidien de celle qui vit à plusieurs milliers de kilomètres (Alix Cléo envoie par exemple une photographie de sa première chambre à Aix-en-Provence), en même temps qu'elles comblent une distance douloureuse et qu'elles donnent à voir le travail d'artiste auquel elle se consacre. En effet, Alix Cléo Roubaud semble avoir de nombreux échanges sur sa pratique photographique avec sa mère qui, en sa qualité de peintre, occupe certainement la position d'un interlocuteur privilégié. Mais les lettres ne sont pas uniquement prisées pour leur contenu, elles sont également utilisées par l'artiste pour leur forme, comme référent plastique.

En effet, Alix Cléo Roubaud utilise les lettres (reçues ou envoyées) comme une matière première. Comme nous l'avons vu avec le *Portrait de Bertrand Bordon*, elle a utilisé certains de ses courriers pour ses photographies en réalisant des surimpressions de ceux-ci sur l'image. Mais elle a également utilisé ses photographies comme des lettres, soit comme simple support, soit comme message en soi. On recense plusieurs utilisations de ces photographies comme lettres envoyées. La première est sociale, mondaine : Alix Cléo Roubaud organisait des soirées dans son appartement de la rue Vieille-du-Temple à Paris, les mercredis. Elle réunissait chez elle des amis et intellectuels de l'époque. Jean Eustache, Jacques Roubaud, et d'autres poètes, artistes et penseurs se sont croisés lors de ces fameux mercredis soirs. Alix Cléo Roubaud profitait de ces événements pour exposer ses photographies : « J'ai décidé pour le fun de faire une fête chez moi la semaine dernière en invitant tout le monde […]. J'ai mis des photos au mur, j'en ai vendu quatre.[246] »

Alix Cléo Roubaud rédigeait les invitations à ses soirées au dos de tirages de lecture de ses photographies.

[244] Marcelle BLANCHETTE, *Lettre du 29 août 1977*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[245] Marcelle BLANCHETTE, *Lettre du 29 août 1977*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[246] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 10 avril 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

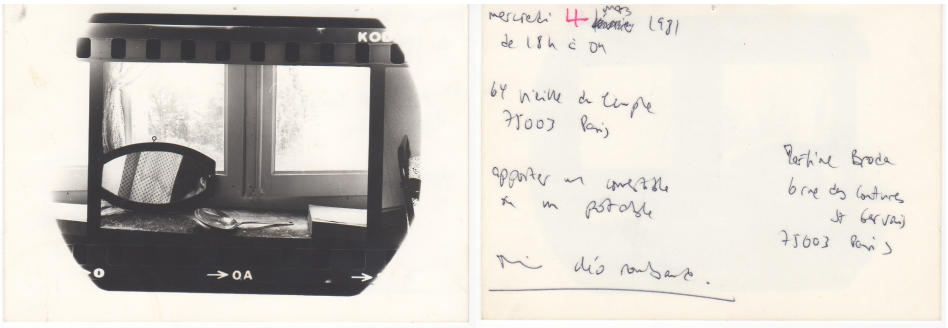


Fig. 5 : *La cuillère*, carte postale sur tirage de lecture argentique, 9 x 18 cm, 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Cette invitation pour le mercredi 4 mars 1981 adressée à la poétesse et traductrice Martine Broda comporte des indications précises : la soirée aura lieu de dix-huit heures à minuit, chez elle, et l'invitée est priée d'apporter « un comestible ou un potable ». À la manière d'un carton d'invitation où le visuel importe autant que les informations pratiques, l'image est alors aussi un message adressé au destinataire : Alix Cléo Roubaud est photographe et c'est en tant que telle qu'elle ouvre les portes de son appartement-atelier. En janvier 1983, Alix Cléo Roubaud utilise ce même format du tirage de lecture pour envoyer une dernière fois ses vœux, quelques jours avant son décès : « Envoyé une centaine de photographies comme carte de vœux.le courrier de réponse,ou de réception,déborde le petit secrétaire du salon.[247] »

Dans certains de ses échanges épistolaires, la photographe est allée jusqu'à supprimer le texte et envoyer une simple photographie pour communiquer un message. Dans le film de Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, elle évoque ainsi la photographie *Venise, le 27 avril 1979 – Paris, le 14 juillet 1979* :

> *C'est une photographie de rupture. Elle a été prise à Venise dans des circonstances assez dramatiques. C'est le costume, la cravate et les chaussures d'un homme que j'aimais, pris dans un appartement à Venise où nous étions, et puis mes chaussures, à côté, qui ne sont pas du tout alignées sur les siennes, qui ne le sont toujours pas et encore moins qu'avant, qui sont le seul élément de*

[247] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 220.

désordre dans la photographie [...]. C'est une photographie que je lui ai envoyée comme lettre de rupture en quelque sorte.[248]

Fig. 6 : *Venise, 27 avril 1979 - Paris le 14 juillet 1979,* épreuve argentique, 30,2 x 23,7 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.

Comment le destinataire de ce courrier a-t-il compris la signification de cette image ? La pratique de la photographie comme lettre pose la question du sens de l'image et de son analyse. Dans *L'Obvie et l'Obtus*, Roland Barthes distingue trois niveaux de sens d'une image : l'informatif, le symbolique (le sens obvie) et le troisième sens, l'obtus. Ainsi l'homme qui reçoit cette photographie reconnaît dans un premier temps ses vêtements, ceux de sa maîtresse et peut-être la patère et le carrelage de l'appartement qu'ils habitaient à Venise. Dans un second temps, cette photographie évoque, en creux, une scène intime : les vêtements étant simplement accrochées, les deux sujets concernés sont certainement nus. La photographe saisit ici le versant décent d'une scène d'amour. Le sens obtus apparaît ensuite : l'œil s'arrête sur l'ombre projetée, étrangement gonflée, du costume pendu et sur les chaussures noires à droite, seule trace d'une présence féminine. Contrairement aux autres éléments, et comme le souligne Alix Cléo Roubaud dans le film de Jean Eustache, les chaussures ne sont pas

[248] Alix Cléo ROUBAUD *in* Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, 1980, 14'59.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

parfaitement rangées et pointent vers le hors-champ de l'image. Ces détails dérangent et empêchent de considérer une telle photographie comme un pur et simple portrait de choses. C'est là que se manifeste le troisième sens, « obtus » qui « peut être vu comme un accent, la forme même d'une émergence d'un pli (voire d'un faux-pli), dont est marqué la lourde nappe des informations et des significations[249] », selon Barthes. C'est vraisemblablement en convoquant ce troisième sens que la photographie s'est imposée comme une lettre de rupture efficace. Sans expliciter aucun de ses griefs et s'amusant de ce mutisme de l'image, Alix Cléo Roubaud affirme devant la caméra d'Eustache l'évidence de cette image : une histoire d'amour, et sa fin. C'est au destinataire de percer, s'il le parvient, le sens de ce langage de l'image qui crée un espace personnel et opaque. Misons que cet homme aura compris ; recevoir une photographie sans un mot est, déjà, signe de distance.

Quoi qu'il en soit, la diversité des pratiques d'écriture (journal, lettres, essais philosophiques) comme la multiplicité des usages de la photographie (carte postale, carton d'invitation, déclaration d'amour ou de rupture, souvenir, ou expérimentation) sont d'ores et déjà manifestes chez Alix Cléo Roubaud. En passant d'un médium à l'autre, elle semble chercher une pertinence de l'expression qui doit parfois savoir se passer de mots. Contrairement au journal, la lettre semble permettre plus de rigueur pour se dire :

> *Je ne tiens plus mon journal, pour diverses raisons (je ne sais pas si je t'en avais parlé) ; l'une d'elles était le danger de l'indiscrétion ; mais la raison majeure était que je m'immobilisais dans mes mots, je déformais inconsciemment la réalité à mon gré et donc je m'en éloignais, ce qui devenait fort dangereux. Je sais à présent que le reflet le plus fidèle de ma vie est la série de lettres que je t'ai envoyées ; j'y ai été honnête et aussi objective, c'est-à-dire aussi franche que possible à l'égard de mes faiblesses et de mes torts.*[250]

[249] Roland BARTHES, « Le troisième sens » *in L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 56.
[250] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 19 novembre 1967,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Dans sa correspondance Alix Cléo Roubaud se dit sans déformation, et livre le « reflet le plus fidèle de sa vie ». Le reflet se définit comme l'image, certes affaiblie, d'une source lumineuse. La lettre aurait-elle alors des qualités semblables à celles de la photographie ?

2.2. La lettre comme photographie.

Avec Sylvie, sa mère et des amis vivants aux États-Unis, l'écriture épistolaire tente de combler une absence, mais elle en rappelle aussi l'évidence. Les courriers sont parfois lents à arriver et l'attente ponctue l'ouverture des lettres. Les aléas des services postaux, les événements de la vie de chacun font que les lettres se croisent à des rythmes parfois instables, créant ainsi des incohérences dans la temporalité des échanges : « J'ai reçu samedi dernier – des mains de ma mère arrivant d'Ottawa – ta lettre du 2 août, et ce matin celle du 17 août. Que le courrier est lent ![251] » La correspondance rend le présent impossible, le destinataire découvrira dans l'instant de sa lecture des faits qui, pour l'auteur, appartiennent au passé. Une analogie semble alors se dessiner entre l'écriture épistolaire et le temps photographique tel qu'il a été décrit par Alix Cléo Roubaud. Pour elle, le moment où l'on prend la photographie est un futur antérieur. Le futur antérieur est cette étrangeté de la conjugaison qui pointe ce qui, dans le futur, est déjà fini, ce qui est de l'ordre du passé : cela aura été. Pour Alix Cléo Roubaud ce temps est celui de la prise de vue : « le moment de la prise photographique est vécu comme un futur antérieur : ceci ne sera plus quand vous le verrez.[252] » La lettre correspond à un même heurt des temporalités de telle sorte que l'on pourrait alors recomposer la phrase ainsi : « Ceci ne sera plus quand vous le lirez ». Plus encore, le présent semble se dérober doublement : le lecteur de la correspondance n'a accès ni à l'instant vécu, ni à celui de la remémoration dans l'écriture, il lit, dans le présent, des événements passés deux fois.

[251] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie non datée*, vers 1966-1967, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[252] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 228.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Si la lettre et l'image se rejoignent dans leur rapport au temps il semblerait qu'elles soient aussi liées dans leur rapport au réel, à l'événement. En effet, si certains courriers sont l'occasion d'un véritable travail d'écriture, d'autres, notamment ceux adressés à sa famille, ont pour but de renseigner avec exactitude la vie de l'expéditeur. La mère d'Alix Cléo Roubaud s'inquiète souvent de la santé de sa fille, elle demande à cette dernière de lui décrire avec précision ses journées et son état de santé. Ce n'est pas le style qui importe mais le réel que contient la lettre de manière presque photographique. Il ne s'agit plus de romancer les faits mais bien de les exposer de manière neutre, d'en proposer une simple capture. Alix Cléo Roubaud poussera parfois cette démarche à l'extrême, non sans un certain humour.

> *Lundi 11.10. 1982 Gymnastique (abdominaux). A deux heures, François vient m'apporter les statuts de l'Association à fonder, MIDI (Matériaux pour l'image, le décor, l'information), et repart les déposer à la préfecture (…)*
>
> *Mardi 12 Gymnastique. Continué à enregistrer mon feuilleton policier, puis des proses très courtes (moins de soixante secondes)*
>
> *(…)*
>
> *Vlà [sic] du concret, du réel, de l'information. Il y a des gens que ça ennuie mais au moins c'est une photographie exacte de ma vie.*[253]

Cette lettre est « une photographie exacte » de la vie de son auteure, écrit-elle, quelque peu amusée – et cinglante. Le réel, le quotidien : Alix Cléo Roubaud réalise par écrit un *snapshot* de son quotidien, similaire par sa coïncidence exacte avec les choses et son apparente neutralité à certaines images photographiques. Toutes deux exposent un fait. Mais, d'un point de vue esthétique, la photographie qui saisit purement et simplement un état de choses est-elle suffisante ? Dans son article consacré aux instantanés photographiques, Geoffrey Batchen évoque cette pratique amateur de l'image et la renvoie dos-à-dos avec la photographie appréhendée comme un art : « L'histoire de l'art a son cauchemar : les images ennuyeuses. J'entends par là les instantanés, qui forment le plus incontournable et

[253] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille de novembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

le plus populaire des genres photographiques.[254] » Dans les lettres comme dans les photographies, la capture du réel n'est pas une démarche suffisante. Cette lettre parodie le snapshot et en montre l'insuffisance. Comme le photographe, l'épistolier ne doit pas se contenter de restituer son quotidien, mais s'évertuer à le doter d'une vérité supérieure : celle de son regard. Dans la pratique même de l'écriture épistolaire comme dans la photographie, le rapport au réel n'est pas l'essentiel. Ce n'est qu'*a posteriori*, pour nous, c'est-à-dire pour nos recherches, dans un rapport génétique à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, qu'il s'agit de faire correspondre les mots et les images à la réalité, et qu'il est question de vérité-correspondance – cette théorie de la philosophie de la connaissance qui définit la vérité comme l'accord d'une représentation avec les choses, avec ce qui est, avec le réel[255]. Pour Alix Cléo Roubaud, faire correspondre point par point ses images ou ses textes à la réalité ne constitue pas un enjeu. En cela, un aspect fondamental de son travail nous est révélé par la lettre et redouble sa conception photographique : une « correspondance » a bien lieu entre ces deux médiums, et mise au jour, elle nous permet d'unifier les intentions créatrices d'Alix Cléo Roubaud.

En conséquence, la correspondance d'Alix Cléo Roubaud, restée à ce jour inédite, permet une analyse plus complète de ses écrits. Elle pourrait faire l'objet d'un livre à part entière qui viendrait compléter, et peut-être poursuivre, le *Journal*. Outil d'analyse génétique, la correspondance précise la biographie de son auteure et donne à voir le travail d'écriture. Pour les études littéraires, elle est un document précieux. Mais la lettre se présente aussi comme un espace littéraire à part entière ; Alix Cléo Roubaud s'y reprend, précise, annote, et parfois même elle intègre des lettres à son *Journal.* La lettre permet de se dire à un autre, l'adresse impose à l'écriture ses modulations. En outre, la photographie y est sans cesse en jeu ; insérée, décrite, elle devient dans certains cas le support des missives. La lettre se prête à son tour au jeu de l'image ; car photographiée, elle devient image.

[254] Geoffrey BATCHEN, « Snapshots », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008. http://etudesphotographiques.revues.org/999

[255] Conception classique de la vérité, présente chez Aristote déjà. Voir par exemple Thomas D'AQUIN, *Somme théologique*, I, q. 16, a. 2 : « Per conformitatem intellectus et rei, veritas definitur. »

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Conclusion partielle.

La correspondance d'Alix Cléo Roubaud, ensemble inédit, constitue un document important pour l'étude de l'œuvre. Composée d'un premier ensemble de lettres adressées à son amie d'enfance Sylvie Schwab de ses quatorze à vingt-et-un ans et d'un second ensemble de lettres écrites de ses vingt-quatre ans à sa mort, la correspondance d'Alix Cléo Roubaud est certainement le document qui permet d'aborder sa démarche dans la plus grande continuité temporelle. Contrairement au *Journal* qui ne révèle que les quatre dernières années de sa vie, la correspondance nous renseigne sur l'enfance et l'adolescence de l'artiste et comble ainsi les lacunes biographiques.

Dans une perspective d'analyse génétique, la correspondance dévoile le processus de construction l'œuvre ; son élaboration aussi bien littéraire que photographique. Les lettres envoyées à Sylvie Schwab rendent ainsi manifestes les prédispositions à l'écriture d'Alix Cléo Roubaud (alors encore Blanchette), son goût pour la philosophie et la littérature et son apprentissage de la photographie dès l'adolescence. Pourtant, il nous a paru périlleux de chercher dans cette écriture de jeunesse les ferments de l'œuvre à venir. C'est donc le second ensemble de lettres, transmis par Jacques Roubaud, qui permet une approche génétique de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Elle met au jour le processus d'écriture, à travers les ébauches, remaniements et recherches stylistiques, mais aussi la démarche photographique de l'artiste. En effet, Alix Cléo Roubaud détaille dans sa correspondance ses procédés et ses recherches en matière de photographie, notamment dans les lettres envoyées à sa mère, Marcelle Blanchette, elle aussi artiste.

Dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, lettre et photographies sont régulièrement liées. Simplement jointes à des courriers pour montrer son visage à un destinataire que l'on n'a pas vu depuis plusieurs années, les photographies

constituent d'abord des témoignages. Mais Alix Cléo Roubaud utilise aussi les lettres pour créer ses photographies : elle surimpressionne par exemple une photographie d'une lettre d'amour sur le visage de celui qui la lui a adressée. La lettre devient alors un matériau de création. Alix Cléo Roubaud a également utilisé ses images comme cartes postales pour adresser des invitations à ses amis. Enfin, la lettre se fait parfois photographie, comme la photographie devient lettre : elle adresse ainsi un simple tirage comme lettre de rupture ou envoie à sa mère la description de ses journées, aussi fidèle à la réalité vécue que le serait un snapshot. Dès la correspondance, les rapports entre texte et image sont donc riches et complexes et contribuent à faire de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud une œuvre éminemment photolittéraire.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

CHAPITRE 3 : Une œuvre photobiographique.

L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud apparaît comme une autobiographie transversale qui intègre la photographie comme un élément narratif nécessaire. En ce sens, sa démarche peut être rapprochée de celle de Christian Boltanski ou de Hervé Guibert qui lient dans leurs œuvres textes et photographies. Rappelons que les années 1970 voient l'apparition d'un nouveau paradigme de l'artiste qui choisit de donner à voir le quotidien comme expérience individuelle et singulière. En 1972, Harald Szeemann intitule l'une des sections de la *Documenta 5* « Individuelle Mythologien » et réunit des artistes de courants divers qui mettent en jeu leur intimité et leur subjectivité[256]. Comme l'écrit Magali Natchergael, « [c]es mythologies de l'individu mettent en scène, dans des séquences photographiques accompagnées de texte à la première personne, les obsessions, l'intimité ou l'enfance rêvée des artistes[257] ».

En 1984, la revue *Les Cahiers de la photographie*, dirigée par Jean-Claude Lemagny, tente alors de conceptualiser et de légitimer un nouveau genre en publiant un numéro consacré à la *photobiographie*. Dans ce numéro qui réunit des artistes comme Sophie Calle ou Bernard Plossu figurent des extraits du journal et un autoportrait d'Alix Cléo Roubaud[258]. La photographie est considérée dans une perspective indicielle, elle est mémoire de l'auteur et de sa vie, la « trace

[256] Au sujet de la *Documenta 5* et plus particulièrement de la section « Individuelle Mythologien », Magali Natchergael souligne cependant que la cohérence de la démarche curatoriale d'Harald Szeemann peut être questionnée. Mais c'est d'abord l'intitulé de la section qui marquera durablement le monde l'art. Cf. Magali NACHTERGAEL, *L'Émergences des mythologies individuelles, du brut au contemporain*, Anne Boissière, Christophe Boulanger et Savine Faupin. *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, 2012, Lille, France. Septentrion, Lille, Esthétique et sciences de l'art.

[257] Magali NACHTERGAEL, « Roland Barthes et les artistes des mythologies individuelles. La création de soi par la photographie entre 1970 et 1975 », *in* Jean-Pierre MONTIER, Liliane LOUVEL, Danièle MÉAUX et Philippe ORTEL (dir.), *Littérature et photographie*, *op. cit.,* p. 351.

[258] Ces extraits de son journal intime ont été écrits entre octobre et novembre 1979 et ne figurent pas dans le *Journal* publié aux éditions du Seuil, que Jacques Roubaud a décidé de faire commencer en décembre 1979. L'une des deux photographies qui les accompagnent est elle aussi inédite et ne fait pas partie du Fonds Alix Cléo Roubaud. Il s'agit d'un autoportrait.

d'un vécu individuel[259] », en cela outil biographique par excellence. En 1983, année du décès d'Alix Cléo Roubaud, Gilles Mora introduit le terme de *photobiographie* dans son « Manifeste photobiographique ». Il s'interroge sur l'expérience vécue par l'opérateur – désigné par un « nous, photographes » qui scande son texte –, et replace le geste photographique dans une perspective biographique :

> *La photographie redoublera donc notre vie. Témoin biographique par essence, nous la ferons rebondir de toutes nos forces au cœur de notre projet autobiographique, jusqu'à ne plus savoir s'il convient de vivre pour photographier ou l'inverse.*[260]

Pour l'auteur, la photographie n'est pas seulement une preuve, mais constitue un « amplificateur d'existence » : elle ne permet pas seulement de documenter sa vie, mais surtout d'en saisir l'ampleur, d'être en prise avec le présent. La photographie ne consigne pas une existence, mais la révèle à celui qui la vit. Dans ce texte traversé par le souffle des manifestes, Gilles Mora en appelle à des épiphanies photographiques, à des photographies comme révélations et résolutions existentielles : « La vie, donc la photographie, ce sera des coups d'épiphanie, ces accélérations du présent où s'engouffrent et se résolvent nos attentes, notre passé, nos nostalgies et nos désirs.[261] »

C'est plus particulièrement la question posée par Gilles Mora en ouverture d'un autre texte issu de *Traces photographiques, traces autobiographiques*, le texte « Photobiographies », qui constitue le point de départ de cette partie de notre travail : « Se montrer permet-il de se dire ?[262] » Selon Gilles Mora, la réponse à cette question ne peut être un « oui » unanime : si la photographie est un indicateur biographique essentiel, elle doit malgré tout s'accompagner d'un texte. Il fait ainsi le constat d'une relative impuissance de la photographie à assumer

[259] Danièle MÉAUX, « Préface », *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *op. cit.*, p. 8.
[260] Gilles MORA, « Manifeste photobiographique » *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *op. cit.*, p. 103.
[261] *Ibid.*, p. 105.
[262] Gilles MORA, « Photobiographies », *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 107.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

pleinement le récit d'une vie et impute cela aux « limites des moyens que le dispositif offre au photographe pour parler de lui (possibilité que seule la langue, par sa complexité, autorise)[263] » L'image, qui littéralement ne parle pas, ne pourrait se passer du texte et de ses nuances, son articulation. Toute photobiographie nécessite donc, selon l'auteur, un dispositif photolittéraire. Dans les premières pages de *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux semble parvenir aux mêmes conclusions que Gilles Mora. La photographie appelle en effet l'écriture pour être au plus près des moments vécus que l'on veut conserver : « Comme si ce que nous avions pensé jusque-là être suffisant pour garder des traces de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture.[264] » L'écriture est cette « chose de plus » qui, aux côtés des images, permet de documenter avec justesse et force son existence. Texte et image sembleraient alors complémentaires, leur alliance viendrait enrichir une démarche autobiographique. C'est en tout cas ce que l'on pourrait déduire de la recrudescence de récits de soi mêlant textes et images et qui forment aujourd'hui un corpus photolittéraire à part entière.

Revenu en 2003 de son concept de *photobiographie,* qu'il juge alors, sévèrement, n'être devenu qu'un prétexte commercial, Gilles Mora publie *Pour en finir avec la photobiographie*[265]. Il dénonce les dérives dans l'emploi du terme qu'il considère n'être plus qu'un « vaste attrape-tout destiné à survaloriser les velléités égotistes de quelques photographes[266] ». Mais au-delà de son exploitation mercantile et de ses éventuels abus, la *photobiographie* nous semble être une notion particulièrement riche pour aborder l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Gilles Mora déplore « l'extrême rareté, voire l'absence d'œuvres photobiographiques suffisamment fortes[267] ». Mais l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ne représente-t-elle pas, justement, l'une d'elles ?

[263] Gilles MORA, « Photobiographies », *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 110.
[264] Annie ERNAUX, Marc MARIE, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, pp. 15-16.
[265] Gilles MORA, « Pour en finir avec la photobiographie », *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *op. cit.*, pp. 115-117.
[266] *Ibid.*, p. 115.
[267] *Ibid*., p. 116.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

À l'instar de Véronique Montémont, qui se défend de tout jugement qualitatif sur le concept de *photobiographie* et ses polémiques[268], il nous semble nécessaire de reprendre ce concept pour notre étude. Véronique Montémont affirme qu'une entreprise photobiographique doit respecter les critères du pacte autobiographique : l'identité entre narrateur, personnage et auteur et l'exigence de vérité ou « pacte référentiel ». Au même titre que le journal intime ou la lettre, la photographie rejoint ainsi la classe des récits de soi. Ajoutons à cette définition, le souhait de Gilles Mora de voir un auteur réunir avec le même talent écriture et photographie, ce qu'il appelle un « opérateur-écrivain » ; il semblerait que l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud réunisse l'ensemble de ces critères.

Si Alix Cléo Roubaud écrivait et photographiait avec la même intensité, ces deux dimensions de son œuvre se trouvent parfois en conflit : « Avoir cessé d'écrire à force de prendre des photos;avoir cessé de prendre des photos par manque d'écriture […].[269] » constate-t-elle dans son *Journal* le 23 décembre 1980. Le texte et l'image semblent à la fois dépendre l'un de l'autre et se menacer. Pour notre travail, la dimension photobiographique de l'œuvre ne doit pas être uniquement analysée dans le *Journal* mais aussi dans les photographies aujourd'hui constituées comme corpus indépendant. Ainsi, il convient de se demander comment la photographie intervient dans les écrits d'Alix Cléo Roubaud et comment l'écriture intervient dans ses photographies. En effet, si la volonté photobiographique est l'un des fils rouges de son œuvre, les dispositifs photolittéraires ne sont pas les mêmes dans le *Journal* et dans ses images. En conséquence, la question n'est plus de savoir si se montrer permet de se dire, mais de comprendre comment dire et montrer tissent ensemble un nouveau récit de soi.

[268] Cf. Véronique MONTÉMONT, « Le pacte autobiographique et la photographie », *art. cit*.
[269] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 101.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

I. Un dispositif photolittéraire.

Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud commence par une photographie : un autoportrait est reproduit sur la page de gauche[270]. C'est un autoportrait en buste, Alix Cléo Roubaud occupe la place centrale de l'image, la tête légèrement penchée en arrière, elle n'est vêtue que d'un châle clair qui couvre sa poitrine. Un léger flou de bougé rend sa silhouette imprécise. Elle n'a développé qu'une partie du négatif : jouant avec des caches, elle fait disparaître le décor. Ce tirage argentique a été obtenu par surimpression : Alix Cléo Roubaud a recouvert sa silhouette de la photographie d'une page manuscrite de son *Journal.*

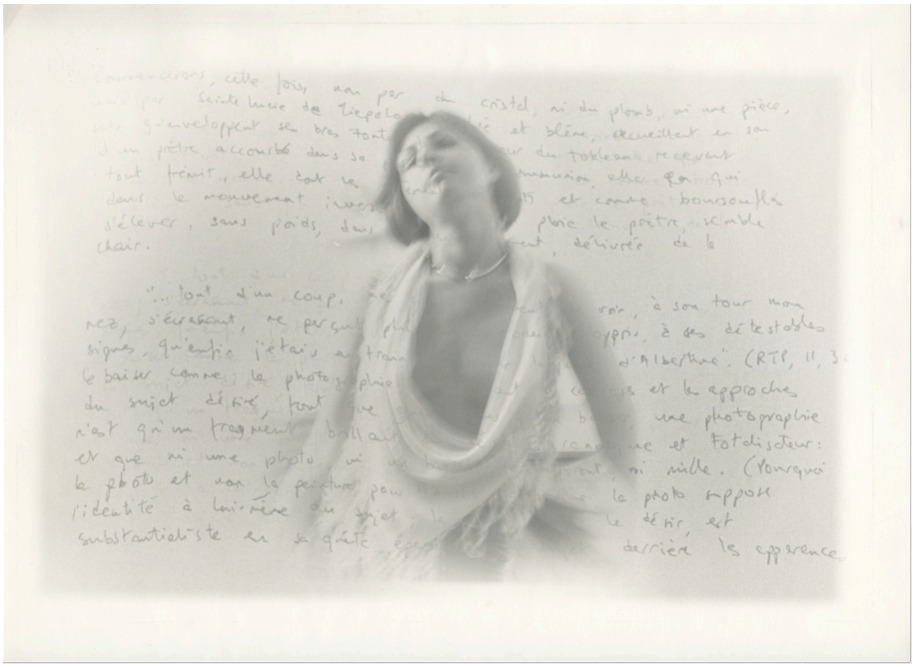


Fig. 7 : Sans titre, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30,3 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Son écriture n'est pas lisible sur toute la surface sensible, elle disparaît parfois pour laisser émerger le corps de la photographe. Il est cependant possible de restituer certaines bribes du texte. Dans un premier temps, Alix Cléo Roubaud commente la Sainte-Lucie de Tiepolo (Sainte Lucie a eu les yeux arrachés, elle n'est donc pas une figure anodine pour une photographe) qui « semble s'élever,

[270] *Ibid.*, p. 18. C'était déjà le cas dans l'édition de 1984.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

sans poids, […] délivrée de la chair ». Dans un second paragraphe, elle parle de la photographie, comparant une image et un baiser comme procédant d'une même volonté d'approche du « sujet désiré ». Elle ajoute que « la photo suppose l'identité à lui-même du sujet ».

Cette photographie dont on ne sait si elle a été placée là par Jacques Roubaud au moment de l'édition du *Journal* ou par la photographe elle-même lors de la rédaction de son cahier a des allures de manifeste. Elle affirme évidemment la place centrale d'Alix Cléo Roubaud dans l'ouvrage, semblable à celle qu'elle occupe sur l'image. Il sera question ici d'un « je » multiple, photographique comme littéraire. L'écriture quotidienne d'un journal intime et la pratique de l'autoportrait sont réunies dans un même accord secret. « L'identité à lui-même du sujet », écrit Alix Cléo Roubaud : la photographie implique une conscience de soi, une continuité entre le moi réel et le moi écrit ou photographié. Cette photographie place également le texte et l'image à égalité, posés sur une même surface sensible. En effet, on ne parvient pas à savoir si c'est l'écriture, ou le sujet photographié qui se trouve au premier plan, incertitude remettant ainsi en cause toute velléité de hiérarchisation entre eux. Enfin, la photographie montre, pour qui prend la peine de la déchiffrer, que la démarche autobiographique, photobiographique, est réflexive, c'est-à-dire que toute photographie contient, ici *littéralement*, une pensée de ce qu'elle est. Toutes ces caractéristiques font de cette image une image emblématique de la démarche photobiographique comme photolittéraire de son auteure[271].

[271] C'est sans doute la raison pour laquelle cette photographie qui ouvre le *Journal* a été régulièrement mise en avant. Elle était en effet l'image sélectionnée pour annoncer l'exposition Alix Cléo Roubaud à Aurillac en 2009. Imprimée en grand format elle avait été installée sur la façade du musée. On la retrouve également sur le carton d'invitation de l'exposition consacrée à l'autoportrait à la Galerie In Extremis de Strasbourg en mars 2015.

1.1. Le *Journal* : un livre illustré ?

Il convient tout d'abord d'analyser la spécificité du dispositif photolittéraire à l'œuvre dans le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud et le rôle joué par les images en regard du texte qui les accompagne. Dans un article consacré aux dispositifs photolittéraires, Philippe Ortel rappelle que « quelle que soit l'échelle à laquelle on envisage le rapport entre photographie et littérature, on gagne à nommer et à définir, chaque fois, le cadre dans lequel la comparaison s'opère[272] ». Il nomme « dispositif » tout « type d'organisation dans lequel les éléments gardent leurs particularités tout en collaborant à une fin unique[273] ». Ici, l'on considérera donc que s'attacher au sens de chaque photographie ou au sens du texte n'est pas suffisant, de sorte que nous analyserons le *Journal* comme un tout dans lequel « le dispositif photolittéraire est devenu un moyen d'expression à part entière[274] ». Cependant une question se pose d'emblée : la dimension évidemment intersémiotique du *Journal*, le passage du lisible au visible, est-il une volonté d'Alix Cléo Roubaud ou de Jacques Roubaud, éditeur du *Journal* ? Nous avons déjà mis en lumière le rôle fondamental joué par Jacques Roubaud dans la publication de cet ouvrage. D'après son introduction, il semble qu'il soit à l'origine de la répartition des photographies dans le texte, et c'est ce que nous avons signalé jusque-là : « Quelques unes de ses photographies sont reproduites dans ces pages, accompagnant les moments où, dans le *Journal*, elle parle de telle ou telle d'entre elles.[275] » Jacques Roubaud affirme ainsi avoir opté pour une logique de référentialité interne ; l'image accompagne le texte, elle est « conforme » à ce qui est énoncé. Si donc Jacques Roubaud est à l'origine du dispositif photolittéraire du *Journal*, il semble que le *Journal* doive nous apparaître d'abord comme une œuvre illustrée.

Il est vrai que, dans certains cas, les photographies paraissent directement illustrer le texte. Les photographies semblent ainsi constituer la simple

[272] Philippe ORTEL, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste. » *in* Jean-Pierre MONTIER, Liliane LOUVEL, Danièle MÉAUX et Philippe ORTEL (dir.), *Littérature et Photographie*, *op. cit.*, p. 17.
[273] *Ibid.*, p. 18.
[274] *Ibid.*, p. 17.
[275] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

représentation graphique du texte, le soumettant à notre regard, sans qu'elles ne présentent aucune autonomie vis-à-vis de lui. Une image d'Alix Cléo et Jacques Roubaud couchés est, par exemple, reproduite immédiatement après cette phrase : « photo dans l'après-midi,nous deux au lit nous regardant.[276] » L'image donne à voir ce qu'Alix Cléo Roubaud raconte, elle devient une preuve de ce que l'auteure avance. Les photographies acquièrent alors un statut de preuve, de document, témoignant de ce que la scène a bien eu lieu. Ces images ont longtemps été considérées comme des archives, une mémoire de la vie du couple que formaient Alix Cléo et Jacques Roubaud. Dans notre parcours de lecture, la photographie vient alors étayer le texte, l'instruit. Un tel dispositif fait apparaître le *Journal* comme un livre illustré.

Cependant, l'illustration peut être moins littérale, et on peut relever dans la mise en regard du texte et de l'image une oscillation qui relève d'une démarche intersémiotique. Alix Cléo Roubaud, dans son recours au journal et à la photographie, utilise deux formes d'expression et diffuse le sens entre les deux systèmes. Mêlant le verbal et le non verbal, elle compose des variations autour d'un même état. La photographie est une *autre* façon de se dire, et non pas simplement une façon d'illustrer le texte qui permet de se dire. Ainsi, les moments de détresse décrits dans le *Journal* trouvent une autre manifestation dans les autoportraits. En janvier 1980, Alix Cléo Roubaud note dans son *Journal* : « 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*.[277] » Sur la page suivant ces questions faisant état d'un mal être indéniable, se trouvent reproduits deux autoportraits où son visage est dissout par un flou de bougé et apparaît presque monstrueux, comme déformé par l'angoisse. La même détresse réunit le texte et ces images. Mais dans ce cas, les images viennent après le texte, tant dans la composition de l'objet-livre que dans le moment de leur création (ces autoportraits sont datés de 1981). Elles relèveraient donc encore de l'illustration, si c'est un critère temporel qui conditionne le statut illustratif d'une image comme le soutiennent Léo H. Hoeck et Kees Meerhoff dans *Rhétorique et image* : « En partant du point de vue

[276] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 59.
[277] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 27.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

de la production de la relation texte/image on se posera donc la question si le texte précède l'image (comme dans l'illustration) ou si l'inverse se présente (le cas de l'ekphrasis).[278] »

Mais peut-on pour autant affirmer que l'image est subalterne au texte ? Contrairement à ce qui a pu être avancé lors de certaines analyses publiées à la sortie du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, il faut souligner que l'image n'y est pas entièrement soumise au texte, car elle en modifie aussi la lecture. La définition du livre illustré proposée par Philippe Ortel permet de nuancer en ce sens l'approche strictement hiérarchique entre le texte et l'image et de mettre en lumière leurs relations complexes :

> *Le livre illustré dote d'abord le texte et l'image d'un double système de référence, l'un manifeste, l'autre implicite : chaque type renvoie par nature à l'univers fictif ou réel qu'il est naturellement chargé de représenter mais aussi discrètement à son partenaire dans le dispositif du livre, que la relation entre eux soit de redondance ou d'écart.*[279]

S'agissant du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, le lecteur doit en effet composer une médiation intime, lier dans sa découverte du livre texte et image et habiter l'espace qu'ils dessinent ensemble. Si dans les exemples précédemment cités le lien entre le texte et l'image apparaît assez vite, il s'avère parfois plus subtil. L'entrée du *Journal* datée du 7 octobre 1980, commence avec une image de la série *Correction de perspective dans ma chambre* suivie d'une réflexion théorique à la disposition poétique :

[278] Léo H. HOECK et Kees MEERHOFF, *Rhétorique et image*, Rodopi, Amsterdam, 1995, p. 66.
[279] Philippe ORTEL, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », *art. cit.*, p. 19.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

La photographie multiplie/annule

l'individualité des affirmations du désir

La non-répétitivité de l'absolument indifférencié[280]

L'image qui précède ces lignes est un autoportrait réalisé dans son appartement de la rue Vieille-du-Temple. Alix Cléo Roubaud se photographie nue sur une chaise en bois ; une lumière crue frappe l'image par sa droite et allonge les ombres portées de la jeune femme et du meuble. En jouant sur les temps de pose, elle se dote d'un corps translucide, fantomatique, qui laisse apparaître la structure de l'assise.

Fig. 8 : Sans titre, série *Correction de perspective dans ma chambre*, Paris, 1980, tirage argentique obtenu par surimpression, 17,7 x 24 cm, collection particulière.

Quel est le rapport de cet autoportrait aux phrases qui l'accompagnent ? La nudité d'Alix Cléo Roubaud suffit-elle à illustrer les « affirmations du désir » ? Une telle lecture semble bien insuffisante car Alix Cléo Roubaud déploie dans son texte une pensée théorique sur *la* photographie et sur le rapport de celle-ci à

[280] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 82.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'imaginaire amoureux. L'énoncé est complexe. La barre oblique qui lie les deux premiers verbes (« multiplie/annule ») signale-t-elle des termes alternatifs (« multiplie *ou* annule »), une causalité (« multiplie *donc* annule »), une coordination (« multiplie *et* annule ») ? Le caractère unique, singulier du désir, se voit-il dissout dans l'objet photographique qui, par essence, a le pouvoir de reproduire à merci la même image à partir de la matrice du négatif ? L'accumulation des tirages, la multiplication de l'image, est-elle un rempart contre la destruction du sentiment qu'elle enferme ou un accélérateur de sa dissolution ? Sur ces questions, Alix Cléo Roubaud a tranché ; multiplier annule et nous verrons dans la suite de notre recherche que la destruction systématique de ses négatifs est un moyen de garder intact le moment que la photographie enclot.

Cet autoportrait est profondément bouleversé par le texte qui le poursuit. Plus que dans sa dimension indicielle ou iconique, c'est-à-dire de contiguïté ou de ressemblance avec le réel, la photographie est abordée par le lecteur dans son rapport avec une idée. Cette image met en jeu le rapport entre la photographie et le désir. En cela, nous pouvons confirmer les propos de Philippe Ortel, qui juge que la coexistence du texte et de la photographie permet à l'image d'être lue « comme une image, mais aussi sur le modèle des signes linguistiques, en les rapportant par convention, et non par simple ressemblance à leur objet[281] », c'est-à-dire de tirer la photographie vers l'abstraction, d'amener le signe photographique vers le signe langagier, et conceptuel.

1.2. Dire les photographies, lire les images.

Image lue comme un texte, mais aussi texte regardé comme une image, le dispositif photolittéraire redéfinit les statuts respectifs de l'écrit et de l'image, prêtant à l'un les qualités de l'autre. Alix Cléo Roubaud a joué de cette porosité

[281] Philippe ORTEL, *art. cit.*, p. 21.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

inhérente à la démarche photolittéraire, mêlant le texte et l'image jusqu'à les substituer l'un à l'autre : l'image est lue, le texte, montré. En exploitant les possibilités du langage et de la photographie, Alix Cléo Roubaud cherche à s'approcher au plus près de ses émotions, de ses perceptions du réel. Nous pourrions ainsi penser que le texte pallie les insuffisances de la photographie, limitée par un cadre, déterminée par la surface, et que la photographie montre ce que les mots ne font que suggérer. Ensemble, ils permettraient à l'expression de soi d'être illimitée.

Dans le cas de la souffrance physique, qui est omniprésente dans le *Journal*, il semble que l'écriture soit le seul recours possible pour en rendre l'ampleur. En effet, comment montrer les afflictions internes, une maladie dont les symptômes sont parfois insaisissables ? Alix Cléo Roubaud évoque des crises d'asthme, des douleurs à la cheville, un déficit hormonal, l'addiction, l'ivresse, des problèmes de peau, et énumère les médicaments qui lui ont été prescrits. « So unbelievably ugly tired skin hair nails bloated with happiness should out out of everything out way out[282] », écrit Alix Cléo Roubaud le 1er avril 1980. Comme le note Véronique Montémont dans un article consacré à la représentation du corps malade : « Ce qui frappe, lorsqu'on met en relation les textes de Guibert, *L'Usage de la photo*, d'Ernaux, et le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, est un désir de monstration parfois violent, du corps malade par l'écriture.[283] » Pour donner à voir ce qui échappe au regard, il faut l'écrire en mobilisant les possibilités du langage. Alix Cléo Roubaud décrit à de nombreuses reprises ses symptômes ou les interventions médicales qu'elle subit :

> *[J]'ai dû passer un petit séjour à l'hôpital pour une artériographie […]. Après quoi j'ai eu des ennuis de cicatrisation immédiatement après le coup de fil de Maman, m'empêchant de marcher sans difficulté, d'où retour à l'hôpital ; puis, sans m'informer exactement ce qui ressortait de la radiographie, on m'a fait comprendre qu'il y avait des anomalies inattendues d'où la nécessité de refaire*

[282] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 42. « Si incroyablement laide fatiguée peau cheveux ongles bouffie de bonheur devrais sortir hors de tout hors sortir » — trad. Jacques Roubaud, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 42.

[283] Véronique MONTÉMONT, « Comment (ne pas) représenter le corps malade : Herbé Guibert, Alix Cléo Roubaud, Annie Ernaux, *in* Christine DELORY-MOMBERGER (dir.), *Photographie et mises en image de soi*, 2005, Association Himeros, pp. 88-89.

une série de bilans sanguins, de nouveau à l'hôpital. L'hématologue étant en principe un homme éminent et ma gynécologue m'inspirant confiance, c'est elle qui m'a fait savoir que l'ensemble migraine-tension artérielle-tendance à l'hémorragie chez les gens de mon âge est un « complexe », comme on dirait chez vous, très particulier où on relève une belle probabilité d'hémorragie cérébrale précoce si on ne soigne pas la chose [...]. Mais maintenant il me semble qu'on ait trouvé autre chose, et j'hésite entre l'inquiétude d'avoir la lèpre et le soupçon qu'on pratique l'art pour l'art.[284]

Les descriptions d'examens et de maladies comme celle, particulièrement impressionnante, que nous venons de citer, sont monnaie courante dans les lettres adressées à sa famille. Alix Cléo Roubaud y expose par le menu l'état de sa santé et un tel compte-rendu semble devoir passer nécessairement par le langage.

En effet, la photographie assignée à la surface semble insuffisante pour rendre compte des bouleversements internes d'un corps souffrant, « le référent, ce qui doit faire trace, est ici une entité complexe, à la fois omniprésente et invisible, sinon par des phénomènes de dégradation corporelle qui n'en rendent compte que partiellement[285] ». Cet invisible omniprésent pourrait constituer une définition de la longue maladie et l'on comprend alors que l'écriture soit le seul recours possible pour dire ce qui, précisément, échappe au regard. Un scanner, une radiographie[286] pourraient montrer ce dont le corps souffre mais cela se produirait au prix d'une destruction de l'identité du sujet car, dans le cas de l'imagerie médicale, le « référent existe, mais il est anonyme, puisque le photographe ne prend pas en compte la personne, mais le symptôme comme élément d'une sémiologie médicale plus générale[287] ». Dans le cas de la maladie, l'écriture est plus apte à montrer que l'image photographique, le texte devient représentation du corps malade et « élément essentiel du discours autobiographique[288] ».

[284] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 20 octobre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[285] Véronique MONTÉMONT, *art. cit.*, p. 95.
[286] Alix Cléo Roubaud conservait des radiographies pulmonaires dans son appartement de la rue Vieille-du-Temple, mais elle n'a jamais exploité ces images.
[287] Véronique MONTÉMONT, *art. cit.*, p. 96.
[288] *Ibid.*, p. 95.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Il peut sembler paradoxal de dire que le texte décrit mieux que la photographie tant l'évidence semblerait que l'image photographique, apte à rendre le réel et ses détails, soit l'instrument par excellence de la description. Pourtant, la maladie n'est pas le seul sujet pour lequel l'écriture se substitue à l'image pour donner à voir. Alix Cléo Roubaud choisit ainsi de décrire un espace plutôt que de montrer l'image qu'elle en a faite. En préférant une description minutieuse à une photographie, Alix Cléo Roubaud départit ainsi l'image de son statut de preuve. La description dispose d'une plus grande force de représentation qu'une image. Le grand cahier noir commence par ces phrases écrites de 14 juillet 1980 :

> *Deux rideaux fleuris;et la glace de la commode entre les deux rideaux;et deux lits face aux deux rideaux,couverts des mêmes fleurs ; et la glace du lavabo,et l'armoire,et la glace en pied, et deux tables de chevet;le plafonnier,les lampes au-dessus des deux lits respectivement,et la lampe au-dessus du lavabo,mais tout ça éteint pendant que dehors.La lumière des peupliers en rang, au bout du champ qui borde l'hôtel qui contient la chambre qui donne sur le parc que ferment les peupliers.*[289]

Cette description extrêmement précise fonctionne de manière autonome. Elle n'amorce ou ne termine aucun moment dont Alix Cléo Roubaud aurait voulu auparavant planter le décor. Elle a, en ce sens, une qualité éminemment photographique, rectangle de paragraphe semblable à celui de la feuille sensible, elle est pure monstration du réel et n'a d'autre but que cette monstration même. Alix Cléo Roubaud a aussi photographié la chambre qu'elle nous expose par ces mots, prenant le soin de souligner les peupliers par une surimpression. Mais cette image ne figure dans le *Journal* que plusieurs pages après cette description[290] et empêche ainsi le lecteur de les mettre en regard. Sans doute l'image n'était-elle pas nécessaire à côté du texte et la présence différée de cette photographie pourrait constituer un élément de preuve supplémentaire à l'autonomie du discours et à sa capacité essentielle à montrer.

[289] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 51. L'auteure précise sous la date du 14 juillet 1980 que cette entrée est « récrit[e] de papiers du *29.V*.Cambridge ».
[290] *Ibid.*, p. 94.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cependant, c'est Jacques Roubaud qui a choisi les photographies visibles dans le *Journal* bien qu'il est probable qu'il ait repris certaines qu'Alix Cléo Roubaud avait déjà inséré dans ses cahiers. Il est possible qu'il ait dû les choisir sans parcourir avec la plus parfaite vigilance l'intégralité du corpus, car cette tâche lui était, en 1984, et en 2009 encore, douloureuse. Aussi ne pouvons-nous pas affirmer de façon définitive que cette absence de mise en regard du texte et de la photographie de la chambre de Cambridge relève de la volonté d'Alix Cléo Roubaud. Ce que nous pouvons en revanche affirmer, c'est que le dispositif photolittéraire que met en œuvre Alix Cléo Roubaud se joue par-delà Jacques Roubaud éditeur, et par-delà donc le *Journal* seul, unissant l'ensemble de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

Fig. 9 : *Sept peupliers anglais, le 2 juin 1980, University Arms Hotel, #217*, Cambridge, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30,5 cm, Bibliothèque municipale de Lyon.

En effet, dans ce cas précis, un jeu intime de correspondance et d'échange paraît unir le texte et l'image. Dans sa description de la chambre, le regard d'Alix Cléo Roubaud balaie l'ensemble de la pièce dans un mouvement circulaire (elle part de la fenêtre et y revient dans un mouvement de rotation à 360 degrés) et s'attarde également sur l'extérieur : le bâtiment dans sa globalité et l'allée de peupliers du parc. Une telle vision s'avère impraticable pour une photographie,

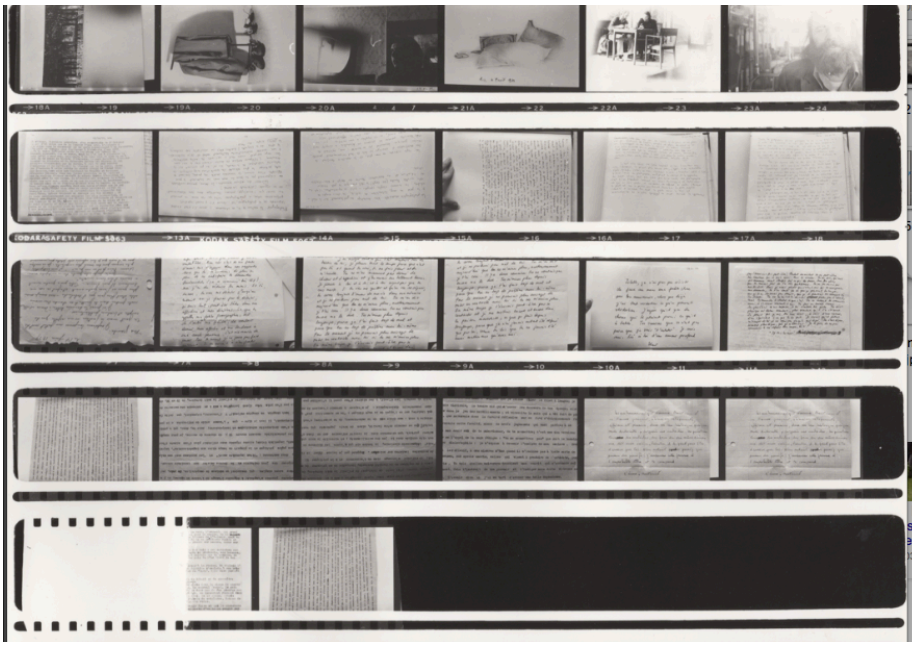
car l'appareil devrait à la fois disposer d'une prise de vue panoramique (ce dont il ne dispose pas) et se situer dans la chambre comme dans le parc. Pourtant, à observer la photographie, l'on peut se demander si, en jouant du miroir, la photographe ne nous donne pas accès à ce qui se trouve derrière l'objectif. En faisant de plus apparaître les peupliers en surimpression par dessus les montants de la fenêtre, ne fait-elle pas entrer le parc dans la chambre ? Ainsi les liens qui unissent la description à cette photographie sont complexes : si dans un premier temps l'écriture permet de donner une image totale dont l'appareil photographique est incapable, Alix Cléo Roubaud nous prouve par la suite que le choix du cadrage et le travail en chambre noire permettent de dépasser ce à quoi la technique photographique semble être assignée. L'image reprend le mouvement du texte à tel point que nous pourrions nous demander si ces *Sept Peupliers anglais* ne sont pas le pendant visuel de la description du *Journal* plus que de la réalité de cette chambre à Cambridge.

L'analyse des dates montre un enchâssement complexe de l'écriture et de l'image : si la description de la chambre se trouve au 14 juillet 1980 dans le *Journal*, l'auteure a pris soin de noter « récrit de papiers du *29.V.*Cambridge[291] ». L'image quant à elle est précisément datée du 2 juin 1980, bien que la reproduction de l'image, en opérant un recadrage, ne montre pas cette date. La prise de vue et l'ébauche de la description dateraient donc de la même période, celle du séjour à Cambridge qui dure au moins jusqu'au 5 juin comme en témoigne le *Journal* ; tandis que le texte dans son état final aurait été écrit un mois plus tard, le 14 juillet 1980 donc. Nous pouvons également penser que la photographie a été tirée à la même période que la description définitive, car en juillet 1980, Alix Cléo Roubaud est à Saint-Félix où elle dispose d'une chambre noire et le *Journal* témoigne de l'intensité de son travail de tirage à cette période. Ébauche et réécriture, prise de vue et tirage : les mécanismes de l'écriture et de la photographie sont semblables. Le brouillon est au texte final ce que le négatif est au tirage : une matrice que l'on retravaille et que l'on modifie jusqu'à l'obtention de l'œuvre souhaitée.

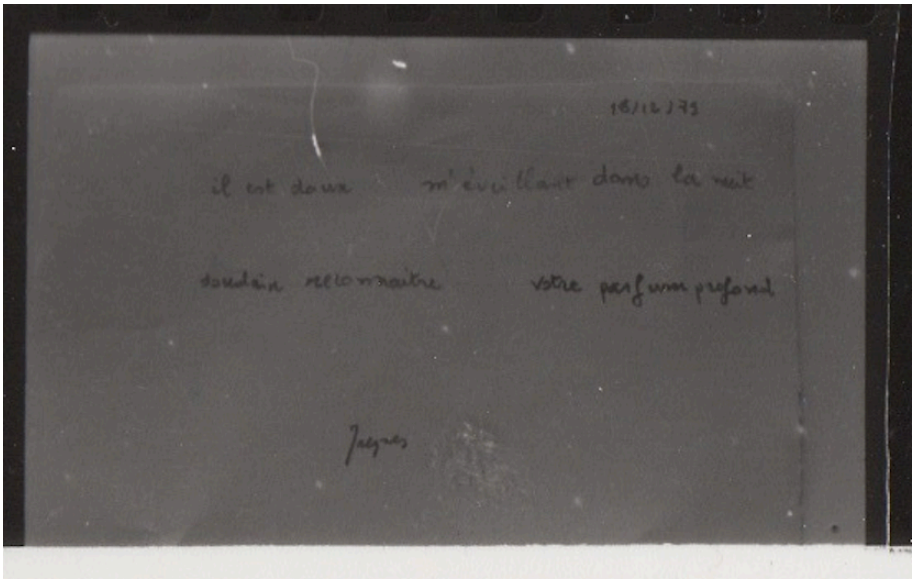
[291] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Texte qui montre, photographie de description ; le dispositif photolittéraire d'Alix Cléo Roubaud est donc plus complexe qu'il n'y paraît. Le troisième type de substitution que nous analyserons ici concerne la transformation du texte en image, d'un point de vue matériel. Les planches-contacts dont nous disposons comprennent un nombre important de textes photographiés : il s'agit aussi bien de lettres de proches que de textes de l'artiste tapés à la machine, ou encore des mots manuscrits laissés par Jacques Roubaud comme celui daté de décembre 1979 et reproduit ci-dessous, sur lequel on peut lire « Il est doux m'éveillant dans la nuit/soudain reconnaître votre parfum profond. »



Doc. 4 : Planche-contact, vers 1980, 24 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.*



Doc. 5 : Détail d'une planche-contact, texte de Jacques Roubaud, décembre 1979.*

Ces fac-similés produits par Alix Cléo Roubaud elle-même sont d'un genre inédit. Dans son article « Photographie et autographie : statut paradoxal du fac-similé[292] », Claire Bustarret définit six fonctions du fac-similé : la duplication, la publication, la documentation, le support de vulgarisation, la conservation et l'exposition. Ceux d'Alix Cléo Roubaud ne s'inscrivent dans aucune de ces catégories. La duplication « pour un brouillon en cours de travail[293] », n'a jamais été pratiquée par l'artiste ; si duplication il y a elle n'est qu'une première étape afin que le texte puisse servir à une surimpression. Ses textes n'ont jamais encore été reproduits en fac-similés en vue d'une exposition ou d'une publication. Elle-même donnait ses textes publiés dans les revues sans souhaiter que ce qu'elle tapait à la machine soit exactement reproduit. Aucune « étude érudite[294] » n'a utilisé de fac-similés pour être documentée, aucune base d'images ou de supports imprimés n'a utilisé ses textes. Plus généralement, les photographies de textes produites par Alix Cléo Roubaud ne correspondent pas à une volonté d'archivage des brouillons : ce sont toujours des textes définitifs. Elles ne sont destinées ni à être publiées ni conservées. En réalité, l'entreprise d'Alix Cléo Roubaud pourrait

[292] Claire BUSTARRET, « Photographie et autographie : statut paradoxal du fac-similé », *in* Jean-Pierre MONTIER, Liliane LOUVEL, Danièle MÉAUX et Philippe ORTEL (dir.), *Littérature et Photographie*, *op. cit.*, pp. 95-112.
[293] *Ibid*., p. 97.
[294] *Ibid.*

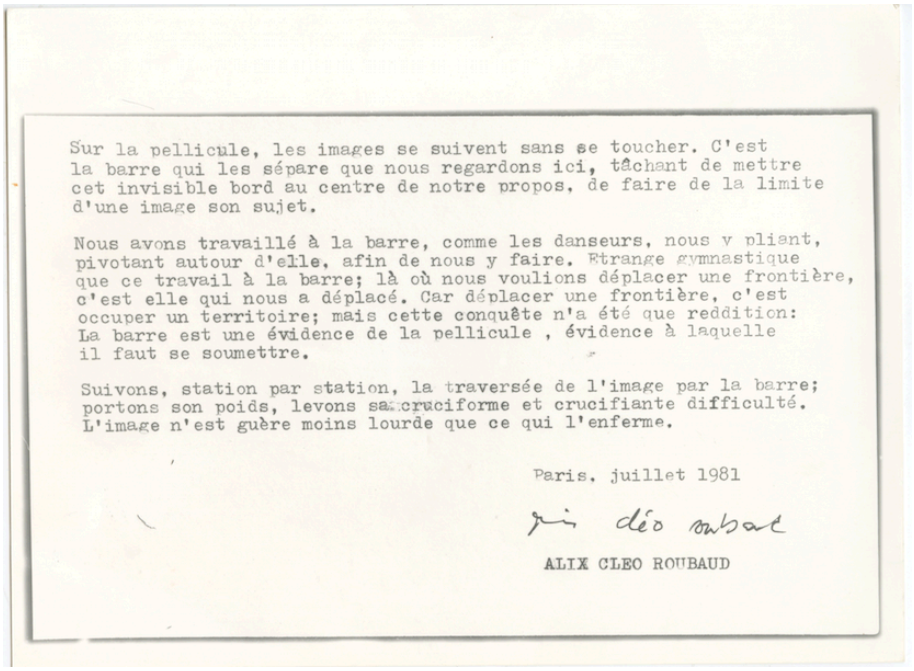
Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

davantage être rapprochée de celle de Marcel Duchamp et plus particulièrement de sa « série de tirages […] reproduisant 16 notes autographes et un dessin […][295] » où « le passage de l'objet écrit tri-dimensionnel à l'épreuve bi-dimensionnelle en noir et blanc […] donne à ces écrits (parmi lesquels figure un dessin légendé) le statut d'images[296] ». En effet, par le truchement de l'appareil photographique, le texte devient image. Ces photographies sont traitées par Alix Cléo Roubaud comme toutes les autres : ce sont des supports destinés à être modifiés, superposés, transformés dans la chambre noire. Ces photographies de textes, bribes de journal intime et lettres d'amour, constituent un matériau éminemment intime au même titre que les autoportraits et portraits de proches. La photographe ne distinguant pas ces images, il semble préférable de les désigner comme photographies et non comme fac-similés. Dans la plupart des cas, ces photographies permettent de créer des surimpressions, comme c'est le cas avec l'autoportrait qui ouvre le *Journal*, précédemment évoqué. L'écriture est alors partiellement effacée, elle n'est plus à lire, mais à voir, et ce qui recouvre ou émerge de certaines photographies n'est plus un texte, mais *le texte*, devenu référent plastique à part entière.

Dans un cas qui fait exception, un texte a été tiré seul, sans faire l'objet d'une surimpression ou autre manipulation au moment du tirage : il s'agit d'une image de la série *Si quelque chose noir*.

[295] *Ibid.*, p. 97.
[296] *Ibid.*, p. 100.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016



Sur la pellicule, les images se suivent sans se toucher. C'est
la barre qui les sépare que nous regardons ici, tâchant de mettre
cet invisible bord au centre de notre propos, de faire de la limite
d'une image son sujet.

Nous avons travaillé à la barre, comme les danseurs, nous y pliant,
pivotant autour d'elle, afin de nous y faire. Etrange gymnastique
que ce travail à la barre; là où nous voulions déplacer une frontière,
c'est elle qui nous a déplacé. Car déplacer une frontière, c'est
occuper un territoire; mais cette conquête n'a été que reddition:
La barre est une évidence de la pellicule , évidence à laquelle
il faut se soumettre.

Suivons, station par station, la traversée de l'image par la barre;
portons son poids, levons sa cruciforme et crucifiante difficulté.
L'image n'est guère moins lourde que ce qui l'enferme.

Paris, juillet 1981

ALIX CLEO ROUBAUD

Fig. 10 : Sans titre, série *Si quelque chose noir*, 1980-1981, épreuve argentique, 18 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

Le dispositif de la série est complexe : dix-sept images, des autoportraits, composent ensemble une boucle, tandis que la photographie du texte reproduite ci-dessus, a un statut à part ; elle est tantôt désignée par Alix Cléo Roubaud comme un appendice[297], tantôt comme une introduction[298]. Tirée sur le même papier, avec la même qualité de contrastes que les autres photographies, elle est destinée à être exposée avec l'ensemble, comme en témoignent les tirages d'exposition montés sur cartons préparés par la photographe pour l'exposition des Rencontres d'Arles en 1983. En plus de cette photographie de texte, chacune des dix-sept autres images est accompagnée d'un autre texte dactylographié sur papier (et non photographié) inséré dans les maries-louises avec chaque photographie. Ces dix-sept fragments de texte n'ont pas reçu le même traitement et nous pouvons en déduire qu'ils n'ont donc pas la même vocation que l'image ci-dessus. Ce texte est en effet devenu photographie et, enchâssement supplémentaire, il

[297] « Puis le 20,à Créteil,*si quelque chose noir*,suite dix-sept photos,prises à st Félix,avec un texte en appendice. » *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 166.

[298] Pour un tirage de la série destiné à la Biennale de Paris en 1982, Alix Cléo Roubaud fait ainsi figurer cette photographie de texte en première position, comme en témoignent les numéros apposés au verso de chacune des dix-huit images. C'est aussi d'un tel choix qu'atteste la photographie d'Alix Cléo Roubaud posant aux côtés de sa série *Si quelque chose noir* à la Maison des Arts de Créteil, reproduite plus tôt.

produit une réflexion sur l'image qui commence ainsi : « Sur la pellicule, les images se suivent sans se toucher. » Nous voici donc face à une photographie d'un texte parlant de photographie, mise en abyme subtile qui correspond certainement au dispositif photolittéraire le plus abouti que nous trouvons dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

1.3. Redéfinir le statut de l'image : la seconde édition du *Journal*.

En 2004, la présence de *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud au concours d'entrée de l'École Normale Supérieure de Lyon a suscité un regain d'intérêt pour le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud. Les maigres ventes de l'ouvrage l'avaient jusqu'alors éloigné des préoccupations des éditions du Seuil. La soudaine explosion de la demande a poussé la maison d'édition non seulement à rééditer le *Journal*, mais aussi à en proposer, avec l'accord et la collaboration de Jacques Roubaud, une version augmentée. C'est au travers de l'œuvre de Jacques Roubaud que ce livre a pu connaître une seconde vie, émerger de l'oubli dans lequel il était tombé les dernières années. Plusieurs articles[299], qui saluent unanimement le *Journal*, sont publiés en 2009 suite à cette nouvelle édition.

Parmi les modifications apportées au *Journal* dans sa seconde édition, la plus importante est certainement l'ajout d'un plus grand nombre de photographies[300]. Si le texte demeure inchangé, le lecteur peut désormais découvrir quarante-neuf images dont vingt-cinq inédites. Cette addition, mise en avant par la quatrième de couverture, souligne l'importance de la photographie

[299] A ce sujet, voir l'article d'Amaury Da Cunha paru dans *Le Monde* (http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2009/11/26/journal-1979-1983-d-alix-cleo-roubaud_1272301_3260.html?xtmc=journal_alix_cleo_roubaud&xtcr=4) et celui de Louis Mesplé pour *Rue89* (http://rue89.nouvelobs.com/blog/oelpv/2010/01/25/le-journal-dalix-cleo-roubaud-donne-les-cles-de-ses-images-135160).

[300] « Cette nouvelle édition du *Journal* diffère de la première par l'ajout de la présente introduction mais surtout par la présence d'un nombre plus élevé de reproductions d'un nombre plus élevé de photographies. » écrit Jacques Roubaud, dans son « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 14.

dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Plus particulièrement encore, Jacques Roubaud écrit que la série *Si quelque chose noir* est visible dans son intégralité. Cette affirmation est, comme nous l'avons expliqué précédemment, erronée : la série est non seulement incomplète mais aussi présentée dans le désordre. Cette décision éditoriale n'en est pas moins intéressante symboliquement. En effet, les images de la série *Si quelque chose noir* sont extrêmement importantes puisqu'elles représentent à la fois l'un des travaux les plus aboutis de la photographe, mais aussi sa première reconnaissance dans le monde de la photographie.

Ces photographies figurent à la fin de *Journal* et sont insérées dans le texte de la page cent soixante-sept, à la page cent quatre-vingts : soit du vingt-trois janvier au vingt-trois mars 1982. Dans la première édition du *Journal*, uniquement quatre des treize images étaient visibles. La première reproduction apparaît alors qu'Alix Cléo Roubaud évoque sa participation à une exposition de la Maison des Arts de Créteil, elle s'inscrit ainsi dans le contexte que les phrases exposent. Les images suivantes ont été insérées à sa suite, sans préoccupation vis-à-vis du contenu des entrées du *Journal*. Le souci premier de Jacques Roubaud paraît donc de constituer cette série en tant que telle, comme un ensemble, les photographies se suivant à un rythme soutenu : aucune double page n'est laissée vierge d'image qu'importe le texte qu'elles abritent. Il s'ensuit logiquement une modification importante de la mise en page. Les images décident de la disposition du texte, ce sont elles qui induisent les sauts de page et les retours à la ligne. Elles agissent également sur son sens : ainsi deux photographies enserrent une phrase isolée de son paragraphe page cent soixante-quatorze. Les deux reproductions encadrent ces quelques mots : « étudier fragments de crucifixion,pour une *via crucis*. ». Coupés des phrases précédentes, ils acquièrent une dimension définitive, un caractère de sentence. Le projet qu'ils énoncent dépasse la simple exhortation du quotidien qu'Alix Cléo Roubaud pratique régulièrement ; les photographies qui isolent cette phrase lui donnent la force d'un aphorisme et elle les éclaire d'une dimension christique.

Si nous considérons l'objet livre, et non uniquement son contenu, qu'est cette seconde édition du *Journal*, la présence de l'image a été modifiée de façon

quantitative mais aussi qualitative. Les reproductions des images sont d'une qualité très nettement supérieure[301]. Et cela est indispensable pour appréhender la photographie d'Alix Cléo Roubaud, puisqu'elle joue de la surimpression ou de la subtilité de la lumière. La première version du *Journal*, ne respectait pas les contrastes des originaux et gommait la finesse de certaines photographies. L'amélioration de la qualité des images est également accrue par le choix du papier : plus épais, pelliculé, il se prête particulièrement à la reproduction de photographies. Bien que cette édition du *Journal* n'ait pas la qualité d'un « beau livre », elle semble néanmoins avoir pris en considération, symboliquement et techniquement, l'œuvre photographique de son auteure.

Cette prise en compte des photographies et le soin avec lequel elles sont reproduites répondent aux attentes des amateurs d'Alix Cléo Roubaud et témoignent d'une réelle reconnaissance de son travail. Bien davantage, la qualité accrue de ces clichés, arrachent l'image à son simple statut d'illustration. Ainsi le dispositif photolittéraire est aussi déterminé par des considérations d'ordre matériel. La prolifération des photographies et leur qualité dans l'espace du livre montrent qu'il faut autant voir que lire. La dimension matérielle du livre modifie les relations entre la photographie et l'écriture en établissant un rapport de réciprocité plus que de hiérarchie. En ce sens, il s'agit bien d'un nouveau *Journal* qui assoie la position de photographe d'Alix Cléo Roubaud, affirmée à plusieurs reprises par Jacques Roubaud.

Mais peut-on pour autant affirmer que l'image est l'égal du texte ? Si les phrases du *Journal* peuvent fonctionner sans les photographies qui les accompagnent, en est-il de même pour les photographies ?

Considérons le péritexte de l'ouvrage et, en particulier la table des matières située aux dernières pages. Si les entrées du *Journal* sont répertoriées par date, il n'est nulle part fait mention des photographies. Aucun recensement des images du journal, pas de notice des œuvres qui préciserait les techniques, les dimensions, le

[301] Pour cette seconde version du *Journal*, les éditions du Seuil ont visiblement numérisé les photographies originales en prenant soin de respecter les valeurs et les contrastes de chaque image. Les avancées techniques des outils de numérisation informatique et de la photogravure ont assurément permis d'améliorer la qualité des photographies.

lieu de leur conservation, comme il est d'usage. Du point de vue de l'appareil scientifique, on peut donc affirmer que les photographies d'Alix sont négligées. Il en va de même avec le titre des photographies. Nous avons déjà signalé le problème des légendes, en tant qu'elles étaient manquantes, parfois fautives ; cependant, il nous faut ajouter un point ici. En effet, Alix Cléo Roubaud nomme parfois explicitement les images dans le *Journal* : « commencé *correction de perspective dans ma chambre.*[302] » Le titre est typographiquement désigné par le choix des italiques ; Jacques Roubaud a donc décidé de le replacer sous les images. Mais, pour d'autres photographies, Jacques Roubaud extrait des phrases qui décrivent mais ne titrent pas l'image à laquelle elles se rapportent. Il les remanie, en condense le sens et les reporte ensuite sous les reproductions. À l'exemple de cette phrase d'Alix Cléo Roubaud : « Évidemment,ce n'était pas un cadeau ordinaire celui de te livrer,à deux heures un dimanche après-midi,l'image de ta mort.[303] », devenue à la même page « Ce n'était pas un cadeau ordinaire l'image de ta mort. » pour légender un portrait de Jacques Roubaud obtenu par multiples surimpressions. Or rien, ni au recto de l'image, ni dans les archives du Fonds, ne permet de dire qu'Alix Cléo Roubaud souhaitait nommer son image ainsi. Cette considération est d'autant plus importante qu'Alix Cléo Roubaud a témoigné d'un certain souci vis-à-vis des titres de ses photographies. Étant donné en outre qu'elle prenait le soin de légender au recto les images dont elle était satisfaite, il est important pour présenter son œuvre avec rigueur de ne pas légender à sa place. Pour l'exposition organisée à la Bibliothèque nationale de France[304], il a donc été décidé de noter « Sans titre » sur les cartels, les images ne portant pas mention d'un titre manuscrit d'Alix Cléo Roubaud. Ainsi, le portrait de Jacques Roubaud que nous citions plus haut était, dans l'exposition, départi de la légende du *Journal*.

[302] *Ibid.*, p.53.

[303] *Ibid.,* p. 23.

[304] Exposition *Alix Cléo Roubaud, photographies. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, 28 octobre 2014-1er février 2015, Paris, Bibliothèque nationale de France, site Tolbiac, galerie 1.

Fig. 11 : Sans titre, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, Bibliothèque municipale de Lyon.

Un tel souci pourrait sembler de l'ordre du détail, il ne l'est pas. D'autant que si nous reprenons l'exemple du portrait de Jacques Roubaud, la phrase simplifiée qui l'accompagne a certainement été écrite[305] au moment de l'édition ; elle ne relève donc pas de la volonté de son auteure. Cette démarche est cruciale car elle permet à l'œuvre photographique de gagner une double autonomie. D'une part, relativement au *Journal* : l'image n'a plus besoin du contexte du livre pour être appréhendée ou explicitée. La dimension fantomatique, le rapport à la mort évoqué par Alix Cléo Roubaud trouve dans la surimpression son expression plastique. D'autre part, les œuvres s'affranchissent de leur dépositaire, Jacques Roubaud, qui n'a plus le pouvoir de les nommer et donc, d'en infléchir le sens. Cette démarche de rigueur dans la conservation et la présentation des photographies a été fortement encouragée par Jacques Roubaud qui souhaitait que l'œuvre se dote d'un statut propre. Il s'ensuit que le *Journal* ne peut plus être considéré comme l'ouvrage de référence pour aborder l'œuvre photographique.

[305] Certains des titres du *Journal* avaient été écrits au verso des images pour aider le travail éditorial. Il nous a donc fallu distinguer l'écriture manuscrite de Jacques Roubaud de celle d'Alix Cléo Roubaud. Aucune intervention n'ayant été pratiquée sur les épreuves (soit parce qu'elle étaient trop fragiles, soit parce que les informations avaient été écrites au stylo à encre, ce qui est relativement inquiétant pour la pérennité des photographies), certaines comportent donc des informations erronées au verso, ce qui pourra s'avérer compliqué pour les futures expositions.

Le catalogue publié à l'occasion de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France est, à ce jour, le document repère pour les photographies[306].

1.4. Un autre journal : le journal photographique.

La plupart des photographies d'Alix Cléo Roubaud sont des fragments de quotidien, on découvre un lit défait, des vêtements dans une penderie, son époux à sa table de travail, etc. Alix Cléo Roubaud le dit elle-même : elle veut photographier le familier, l'ordinaire et son étrangeté, ses écarts, ce qu'elle nomme « la tératologie de la vie quotidienne[307] ». Elle capture des scènes anodines, des objets de la vie courante. Son œuvre apparaît d'abord comme un travail intime où le journal et la photographie cherchent à consigner l'instant, l'expérience que leur auteure a du quotidien et d'elle-même. Un autre journal méconnu pourrait ainsi être découvert, un journal essentiellement photographique dans lequel le quotidien s'appréhende par l'image. Pour saisir cette dimension diaristique de la pratique photographique, il convient d'envisager l'ensemble de l'œuvre. Il est ainsi utile de rappeler que le *Journal* ne présente que quarante-neuf photographies soit moins de 8% de l'ensemble de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Que sont les autres photographies ? Pour la plupart des autoportraits, des portraits intimes, des paysages connus et habités, des lieux intimes, des objets personnels ; comme dans sa pratique diaristique, Alix Cléo Roubaud capte et consigne ce qui l'entoure. Dans son article « La pratique du journal photographique comme questionnement des codes artistiques[308] », Colette Hinzelin fait coïncider l'émergence depuis les années 1960 et 1970 de la figure de l'homme quotidien et la création de journaux photographiques. L'art et l'histoire se situent « au point de

[306] Alix Cléo ROUBAUD, *Photographies*, *op. cit*.

[307] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance » *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 227 : « 5.4.1. La coexistence d'objets hétéroclites en un même lieu à un même moment représente presque la moitié des photographies ; et ceci aujourd'hui alors qu'il ne reste presque plus de surréalistes vivants ; cette photographie est l'inventaire d'accidents heureux ou incongrus ; elle naît de la tératologie de la vie quotidienne. »

[308] Colette HINZELIN, « La pratique du journal photographique comme questionnement des codes artistiques », *Marges*, n° 4, 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006. URL : http://marges.revues.org/728.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

jonction de l'individuel et du collectif, du temps long et du quotidien, de l'inconscient et de l'intentionnel, du marginal et du général ». Elle s'intéresse plus particulièrement aux travaux de Robert Frank, de Nan Goldin de Nobuyoshi Araki ou encore à ceux de Jonas Mekas. Faute de temps, l'œuvre photographique d'Alix Cléo Roubaud n'a jamais fait l'objet d'un livre du vivant de l'artiste, mais il nous semble que sa démarche pourrait être rapprochée de telles entreprises. En effet, comment ne pas penser à certaines photographies d'Alix Cléo Roubaud lorsque Colette Hizelin décrit en ces termes un pan de l'œuvre de Robert Frank :

> *C'est à partir de 1974 qu'il conçoit des collages de photogrammes, de photographies ou de planches-contacts, véritables poèmes visuels à dimension autobiographique. Beaucoup de ces compositions de photos et de textes déclinent des paysages vus de sa fenêtre, à Mabou, en Nouvelle-Écosse, des portraits d'intimes ou des photos de photos suspendues sur un fil à linge avec des mots ou bribes de phrases parfois grattés à même le négatif ou écrits sur le tirage dans une graphie maladroite, pour y dire ses sentiments, célébrer des liens ou des dates anniversaires.*[309]

Les similitudes sont troublantes. Dans le Fonds Alix Cléo Roubaud se retrouvent aussi des planches-contacts, des paysages pris depuis un intérieur, des photographies de proches, son écriture manuscrite et sa signature apposées au bas de certains tirages, etc. Le médium photographique semble être tout destiné à cette démarche diaristique. Et qu'est-ce qui, mieux que la photographie considérée comme « art moyen », accessible à tous et déterminée par un usage d'identification et de mémorisation, peut s'emparer des menus faits de l'existence ?

Il convient dans un premier temps de revenir sur la logique d'insertion des photographies dans le *Journal.* Comment expliquer le choix de ces quarante-neuf images sur les six cents cinquante-six qui composent l'ensemble du Fonds ? Ont-elles été jugées plus représentatives, plus abouties que les autres ? Si oui, sur quels critères fonder ce jugement ? Si certaines images sont en rapport direct avec les faits relatés, avec la mention qu'en fait la photographe, cela ne semble pas pour

[309] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

autant systématique. La preuve en est qu'une photographie est mentionnée à deux reprises par Alix Cléo Roubaud : « À Amiens,pris photos de J. et de Lusson dans un café presque désert,vers deux heures de l'après-midi.[310] » et « À Amiens,photographié intensément Jacques et Pierre Lusson dans un café,jusqu'à la fin de la pellicule.[311] » Cette image et le moment dont elle témoigne semblaient avoir une réelle importance pour la photographe qui y fait allusion à quelques pages d'écart. Elle ne figure pourtant pas dans le *Journal.*

Fig. 12 : *Amiens le 28.XI.1980*, épreuve argentique, 24 x 30 cm, collection particulière.

Sur cette image Jacques Roubaud et Pierre Lusson sont assis au premier plan dans un café. Dans la partie supérieure droite de l'image un miroir renvoie l'image d'Alix Cléo Roubaud les photographiant. L'espace de la photographie s'en trouve étrangement modulé, perturbé par la profondeur qu'ouvre le reflet. Cette image correspond à la démarche intime d'Alix Cléo Roubaud, mais aussi à sa réflexion sur le miroir, leitmotiv de son travail. La présence d'Alix y est à la fois discrète – il faut prêter attention pour distinguer son buste, et l'appareil photographique qui lui cache le visage – et décisive : le miroir trouble la perspective et le point sombre de sa silhouette devient la pointe d'un triangle dont

[310] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 40.
[311] *Ibid.*, p. 44.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

les deux hommes sont les autres extrémités. Image d'une journée entre amis, témoin de la triangulation complice et du rôle subtil et déterminant de la photographe, cette photographie condense bien des obsessions de l'artiste. Pourtant elle ne se trouve pas dans le *Journal.* Il nous semble alors qu'au *Journal* paru aux éditions du Seuil, s'ajoute un second journal, la consignation de la vie par l'image qui pourrait faire l'objet d'une publication ou, en se mêlant avec l'ouvrage publié, en combler certaines lacunes.

Nous l'avons dit, Alix Cléo Roubaud avait une manière singulière de légender ses images : elle avait en effet décidé de les ancrer dans le réel de la prise de vue. On peut ainsi trouver des notations très précises qui, outre la date, indiquent le lieu, le nom d'un hôtel, voire le numéro de sa chambre. Ces indications semblent fondamentales puisqu'elle décide, dans la majeure partie des cas, de les noter au verso de l'image, à côté de sa signature.

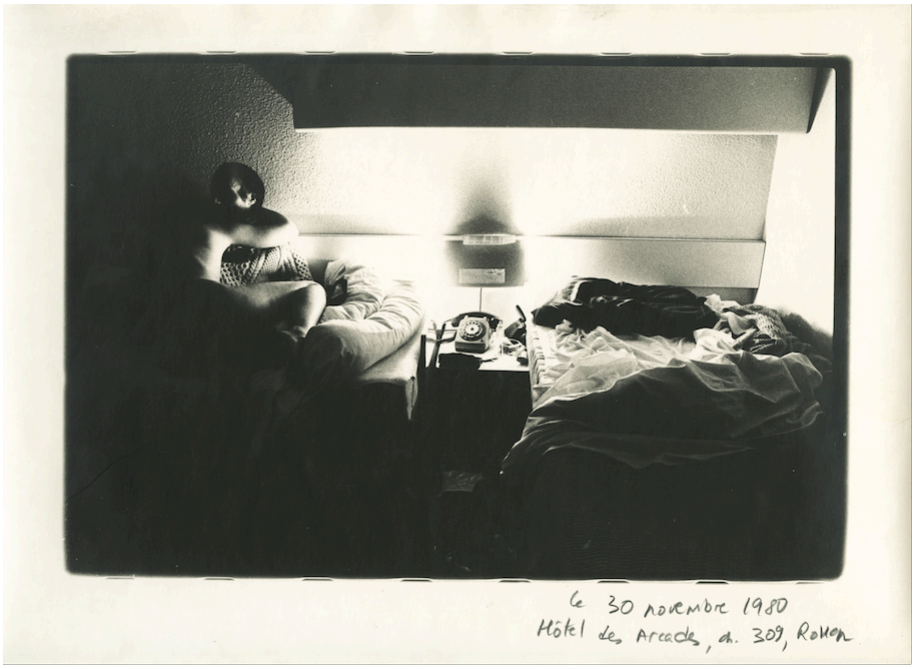


Fig. 13 : *Le 30 novembre 1980, Hôtel des Arcades, ch.309, Rouen,* épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France.

Sur l'image ci-dessus, Alix Cléo et Jacques Roubaud se trouvent dans une chambre d'hôtel. Dans la partie inférieure de l'image, elle a inscrit avec exactitude la date et le lieu de prise de vue. On trouve des indications similaires pour

certaines entrée du *Journal :* « La Bourboule,Hôtel du Louvre, / chambre 14,minuit, le **21.VIII.81**[312] ». Les images sont alors un moyen nouveau de se dire ; la date, comme dans le journal intime ou dans l'exergue d'une lettre, inscrit la production dans le cours du temps. Mais, à la différence du livre, ce ne sont pas les mots qui prennent en charge la retranscription d'un moment vécu, mais la photographie. Ces images se rapprochent ainsi d'une pratique diaristique : on y retrouve l'auteure et le regard qu'elle pose sur les événements qui adviennent. Ces images répondent à une volonté de mémoire : « Que mes photos soient dans le quotidien;notre œil tourné vers le futur antérieur de l'image consignée:nous avons été cela.[313] » La photographie comme le journal sont les témoins de son existence, ces « marqueurs biographiques » qu'appelait de ses vœux Gilles Mora[314].

Dans le cas de cette image prise à Rouen, la photographie ne nous donne pas le résultat visuel de ce dont les mots nous avaient donné le contexte ou la description puisqu'Alix Cléo Roubaud n'écrit pas dans son journal entre le 20 novembre et le 1er décembre 1980. Si les photographies pourraient faire l'objet d'un journal photographique publié, elles pourraient aussi être ajoutées au *Journal* et en combler certains manques. Dans une perspective photolittéraire, texte et image œuvreraient alors ensemble à une même narration de soi qui serait à la fois plus exhaustive et plus représentative de la démarche d'Alix Cléo Roubaud.

En effet, d'un point de vue biographique d'abord, nous disposons de quelques photographies prises avant 1979 qui permettrait d'étendre la période à laquelle le *Journal* est réduit. Certaines images témoignent ensuite de moments dont le *Journal* ne fait pas état. La dernière année de sa vie, de janvier 1982 à janvier 1983, n'occupe qu'un quart du *Journal,* mais certaines photographies permettent de compléter ces derniers mois. D'autant que la rareté de l'écriture correspond à une volonté explicite de se consacrer pleinement à la photographie, il semblerait ainsi logique de faire d'avantage place à l'image. Le *Journal* ne fait par exemple aucune mention d'un voyage au Royaume-Uni, tandis la photographie reproduite ci-dessous permet de découvrir un séjour à Manchester au moment de

[312] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 138.
[313] *Ibid.*, p. 44.
[314] Voir Gilles MORA, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Editions de l'Etoile, 1983.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

la période de Noël. Ce voyage a du être immédiatement suivi de celui à Tunis, dernière visite d'Alix Cléo Roubaud à sa famille, quelques jours avant son décès.

Fig. 14 : *Christmas Shopping in Manchester, 1982*, épreuve argentique, 12,6 x 17,7 cm, collection particulière.

Dans *Le Grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud, témoin et sujet de la plupart des ces photographies, a explicitement recours au terme de « journal photographique » pour désigner un cahier contenant des photographies de son épouse :

> *Hier au soir, avant de me coucher, j'ai posé sur le bureau le cahier à dessin à couverture cartonnée rouge acheté rue Delambre, qui était comme notre journal photographique, et ce matin je l'ouvre sur cette image d'avril 1980, à Fès, prise dans la chambre que nous avions à l'Hôtel Zalagh.*[315]

Comme le désigne le possessif, ce cahier semble être une entreprise commune. Jacques Roubaud ne se contente pas de poser et Alix Cléo Roubaud de photographier ; ils tissent ensemble une mémoire amoureuse. Le journal photographique ne se limite donc pas à recueillir passivement le quotidien ; en s'en emparant il le fait advenir, comme que le soulignait Colette Hinzelin :

[315] Jacques ROUBAUD, *Le Grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1989, p. 16

Cette ouverture à la banalité du quotidien a ainsi opéré un décloisonnement radical de l'art et de la vie, et, plus qu'une simple prise en charge du quotidien, une implication active dans celui-ci, et, à terme, l'expérience plus que l'objet fini, le faire plus que le savoir-faire […] [316].

L'image est cet « amplificateur d'existence » qu'évoque Gilles Mora dans son *Manifeste photobiographique* : l'image révélée tisse, dans le temps de sa découverte, une mémoire, et l'acte photographique en détourant un moment vécu, permet d'amplifier le présent. Dans cet extrait du *Grand Incendie de Londres*, Jacques Roubaud évoque l'une des photographies d'Alix Cléo Roubaud qui revient à de nombreuses reprises dans son œuvre. Contrairement à ce qu'un lecteur pourrait imaginer, pas de trace du couple ou de leur chambre sur cette photographie.

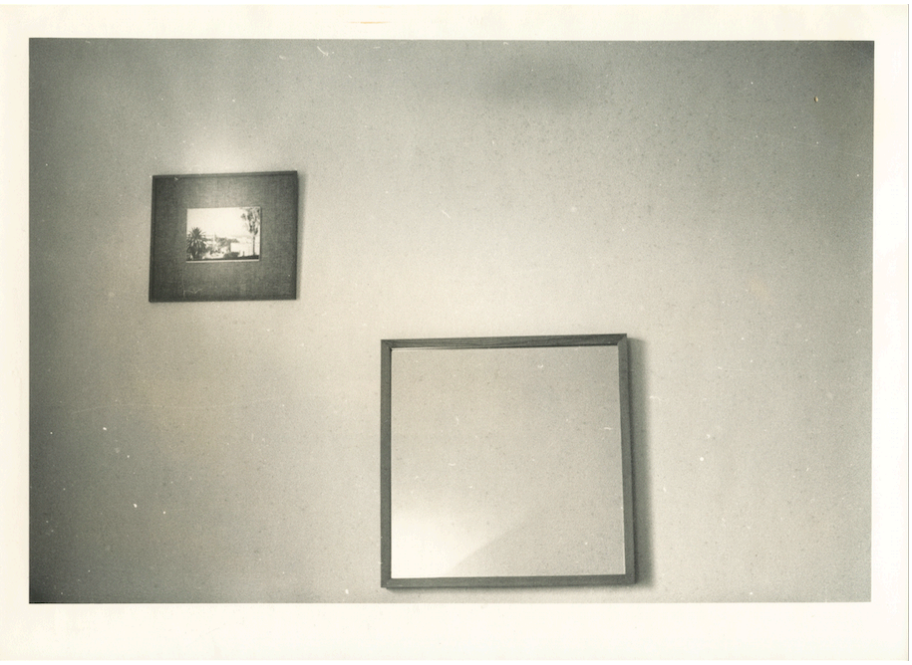


Fig. 15 : *Fès, avril 1980*, épreuve argentique, 23,7 x 30,3 cm, Bibliothèque nationale de France.

[316] Colette HINZELIN, *art. cit.*.

Le spectateur est assurément surpris de découvrir que l'exemple d'image tirée de ce journal photographique commun que donne Jacques Roubaud est une prise de vue d'un miroir et d'une carte postale encadrée. Comme nous le verrons par la suite, Jacques Roubaud s'emparera dans sa prose de cette photographie de Fès pour en révéler l'ampleur. À la découverte de cette image, il apparaît déjà clairement que l'intimité qui y est en jeu est cachée, au premier abord inaccessible au spectateur que nous sommes. Elle témoigne de leur pensée commune de l'image, elle relève d'une autre intimité : théorique et intellectuelle.

II. « Un multiple autoportrait ».

Le *Journal* et les photographies participent d'une même tentative de circonscrire un moi changeant. C'est avec ténacité qu'Alix Cléo Roubaud réitère, presque chaque jour, ses tentatives pour appréhender un je sans cesse éclaté. Dans son introduction au *Journal*, Jacques Roubaud distingue écriture et image par les moyens qu'elles déploient, mais il les lie définitivement par le but qu'elles poursuivent : « Comme le *Journal*, mais avec ses moyens propres, la photographie contribuera à ce qui devait être, pendant le peu de temps qui lui restait, un multiple *autoportrait*.[317] » Pour le poète l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, traversée par l'urgence de la maladie et la menace de la disparition, est un autoportrait convoquant l'image et le texte. Image de soi par fragments, « autoportrait multiple », où chaque page du *Journal* et chaque photographie sont autant de tesselles qui composent une même mosaïque de soi.

Portrait, autoportrait ; les critiques sont parfois vifs avec ces genres de la représentation, les considérant d'un point de vue moral comme symptôme d'une vanité excessive. Résonnent encore la voix de Baudelaire dans son *Salon de 1859*, sa condamnation d'une société qui, avec l'arrivée du daguerréotype et le développement des ateliers de portraits, « se rua, comme un seul Narcisse, pour

[317] Jacques ROUBAUD, « Introduction », *op.cit.*, p. 13.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

contempler sa triviale image sur le métal[318] ». « Narcissique », l'adjectif poursuit aujourd'hui encore l'autoportrait jusque dans sa forme la plus contemporaine qu'est le selfie[319]. Alix Cléo Roubaud n'est elle-même pas étrangère à cette réprobation et c'est avec sévérité qu'elle juge parfois son travail. Elle se reproche « tous ces je » et est régulièrement saisie de vertiges : « peur de la folie,de l'égocentrisme,de tout.[320] » Mais est-elle pour autant semblable au Narcisse des *Métamorphoses* d'Ovide qui, amoureux de lui même, absorbé par son reflet dans l'eau finit par en mourir ? Il est difficile de prêter à Alix Cléo Roubaud un amour de soi univoque et excessif tant la critique et la dépréciation de d'elle-même sont constantes dans le *Journal*. Citant le diplomate suédois, pris Nobel de la paix Dag Hammarskjöld, Alix Cléo Roubaud note : « Narcisse,dit Hammarskjöld,n'est pas victime de sa vanité;son sort est le sort de celui qui répond au sentiment de son peu de valeur par un défi.[321] » Ainsi l'image ne répond pas à l'orgueil mais à un manque : se dire, se voir, pour tenter de dépasser la mésestime de soi. Dans les *Métamorphoses*, avant de s'abandonner au reflet, Narcisse tente de s'emparer de son image : « Que de fois, pour saisir son cou, qu'il voyait au milieu des eaux, il y plongea ses bras, sans pouvoir d'atteindre ![322] », écrit Ovide. N'y a-t-il pas dans cette tentative désespérée quelque chose de l'acte photographique d'Alix Cléo Roubaud ? En évoquant « la pratique photographique de l'autoportrait quotidien toujours à recommencer[323] », Alix Cléo Roubaud reconnait la dimension sisyphéenne de la photographie. Sans jamais y renoncer, elle pointe l'échec qu'il y a à vouloir se donner une image de soi, comme il est impossible de prendre dans ses mains le reflet que l'eau abrite. L'autoportrait semble par conséquent motivé par un rapport à soi particulier, visant comme le *Journal* à circonscrire une identité mouvante et une temporalité ambiguë, oscillant du passé au futur.

Pour le théoricien Alberti, Narcisse est l'inventeur de la peinture, l'autoportrait constitue donc la première des représentations. Alix Cléo Roubaud,

[318] Charles BAUDELAIRE, « Le Salon de 1859 », in *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1999, p. 363.
[319] À ce sujet, voir l'article d'André GUNTHERT, « La consécration du selfie », *Études Photographiques*, n° 32, printemps 2015. URL : https://etudesphotographiques.revues.org/3529
[320] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 219.
[321] *Ibid.*, p. 122.
[322] OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1992, p. 120.
[323] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 45.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

qui avait lu Alberti[324], a produit deux cent-six autoportraits, qui représentent plus 30 % de sa production totale. Il s'agit donc d'un genre de prédilection pour cette artiste.

Affirmer que la photographie permet à Alix Cléo Roubaud de *se dire*, revient à assimiler la photographie, et l'autoportrait en particulier, à une forme d'énonciation qui, comme le journal ou la lettre, convoque la première personne du singulier. Se dire, c'est faire place au « je », *se raconter* autant que *se figurer*. C'est l'expérience de l'opérateur qui est alors au cœur de l'acte photographique. Pour Alix Cléo Roubaud, l'exercice quotidien de l'autoportrait accompagne l'écriture du *Journal.* Dans les deux cas, il s'agit de se confronter à un moi changeant et de tenter de lui donner forme. Il semble cependant que pour Alix Cléo Roubaud la photographie doive davantage être appréhendée comme un exercice de figuration que comme un exercice de représentation. La *re-présentation* supposerait en effet la préexistence clairement établie d'un moi déjà constitué avant qu'on ne le donne à voir. Or il semble que chez Alix Cléo Roubaud, l'exercice de l'autoportrait soit avant tout un moyen de se saisir d'elle-même, de se donner forme comme l'étymologie de façonner le suggère (*fingere* signifiant donner une certaine façon, un certaine forme). La photographie constitue ainsi pleinement le sujet qu'elle capte, lui donne la forme et l'existence qu'il n'a d'abord pas.

2.1. Un exercice de répétition.

Si le quotidien est une répétition des mêmes actions, l'établissement de rituels qui reviennent sans cesse, la photographie qui s'applique à en donner une image doit adopter la même temporalité : celle de la boucle. Elle rejoint alors le journal intime qui, selon Pierre Pachet, « est un écrit dans lequel quelqu'un

[324] Dans son *Journal* à la date du 5 janvier 1983, elle écrit : « Je relis Alberti […] », in Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 218.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

manifeste un souci quotidien de son âme […] soumis à la succession, à la répétition des jours, source de permanence et de variation[325] ». Permanence et variation semblent bien être les deux dimensions entre lesquelles naviguent le journal et la photographie d'Alix Cléo Roubaud. En ce sens, ils deviennent une même chose ; Alix Cléo Roubaud considère d'ailleurs le journal comme autant d'instantanés de vie et la photographie comme une pratique diaristique : « Elle prenait des photographies tous les jours comme on imagine que tenaient les femmes victoriennes leur journal.[326] » Il est intéressant de noter que de nombreuses femmes de l'époque victorienne en Angleterre tiennent un journal intime et s'exercent en même temps à la photographie[327].

La tenue d'un journal intime et la pratique de la photographie impliquent une régularité commune, une rigueur, ce sont des exercices de répétition auxquels Alix Cléo Roubaud accorde une importance déterminante : « Beauté plus pure ne connais pas de beauté plus pure que la répétition tous les jours,la beauté plus pure chaque jour de la répétition,chaque jour,de cela chaque jour.[328] » La répétition est garante d'un absolu, d'une beauté qui ne se retrouve nulle part ailleurs. Mais plus qu'une répétition des images, il semble qu'Alix Cléo Roubaud désigne une répétition du geste.

En effet sur une même période, les autoportraits d'Alix Cléo Roubaud varient de manière impressionnante. L'un des exemples les plus frappants et l'ensemble formé par les photographies prises à Saint-Félix en août 1980. Durant ce séjour dans la maison familiale de son époux, Alix Cléo Roubaud fait une tentative de suicide ; événement tragique qu'elle ne cesse de questionner dans le *Journal*, tant ce geste désespéré apparu dans la quiétude des vacances lui semble paradoxal :

---

[325] Pierre PACHET, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2001, p. 13.

[326] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 122.

[327] L'exposition « Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1919 » qui s'est tenue au Musée de l'Orangerie du 14 octobre 2015 au 25 janvier 2016 a montré en ce sens la place déterminante qu'ont tenu les femmes dans l'évolution du médium photographique. Des artistes comme Julia Margaret Cameron ou Gertrude Käsebier sont de grandes figures de la photographie victorienne.

[328] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 46.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Mais comment?

sous cette tonnelle où filtrait le soleil j'ai décidé soudain d'avaler à peu près tout ce que je pouvais trouver de mépronisine,…,je me réveille à l'hôpital il n'y avait pas eu une minute de dépression ni d'angoisse ni rien,le simple silence de sieste,l'anesthésie légère du pastis,j'en avais bu trois,détruire les boîtes,avaler tous ces comprimés dans la salle de bains,ranger la chambre,mettre à la porte un DO NOT DISTURB qui m'a valu la vie.La vitesse d'un réflexe refoulé.[329]

Durant ce mois, Alix Cléo Roubaud est extrêmement prolixe : elle commence la grande série *Si quelque chose noir*, la série *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* et réalise de nombreux autoportraits. Si sa tentative de suicide survient autour du 14 août comme elle l'indique dans le *Journal,* les autoportraits quant à eux portent seulement mention du mois et de l'année. Tous tirés sur un papier sensible de même format et de même épaisseur, ils présentent des indications identiques, inscrites par l'auteure à la mine graphite. Ces images, légendées de la même manière et qui ont du être tirées en même temps, forment donc une série qui donne à voir de manière stupéfiante les oscillations de leur auteure. On y découvre des moments de tendresse et des scènes érotiques avec Jacques Roubaud autant que des autoportraits où la détresse et la fatigue bouleversent ses traits.

[329] *Ibid.*, p. 71.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 16 : *VIII.80, St-Félix*, épreuve argentique, 17,7 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

Tous pris dans la même maison, ces autoportraits ne sont pourtant pas similaires dans leur traitement. Tandis que les scènes à caractère sexuel sont prises dans une lumière diurne, l'autoportrait ci-dessous semble être pris le soir. Les contrastes y sont beaucoup plus forts, donnant à l'épreuve un caractère inquiétant. L'ombre portée d'Alix Cléo Roubaud, dense et nette se découpe sur le mur, prolongeant sa silhouette d'un halo noir, terrible.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 17 : *VIII.80, St-Félix*, épreuve argentique, 17,7 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

Le geste photographique est le même : poser l'appareil sur son pied, choisir le cadre, utiliser le déclencheur à retardement qui permet de se disposer soi-même dans l'image. Pourtant, ce même geste nous semble découvrir deux personnes différentes. La répétition n'est donc pas à chercher dans l'image, mais bien dans l'acte photographique, de sorte que ce sont les images elles-mêmes, comme les mots du *Journal*, qui composent les variations autour du même thème du moi, pris dans le geste photographique qui constitue le pôle de la permanence. En ce sens, la photographie prise relativement à ce qu'elle figure ne peut être une simple répétition, comme le note Alix Cléo Roubaud un mois avant l'épisode dramatique de Saint-Félix :

> *.La peinture du même lit serait une répétition simple.La photographie du même lit,à un jour près,ne répète pas,mais ajoute un de plus:le photographiable est aussi infiniment fragmentable(en ces fragments brillants que sont les photos)que ce temps que nous avons au monde.*[330]

[330] *Ibid.*, p. 51.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Pour Alix Cléo Roubaud, la peinture n'entretient pas le même rapport à la répétition que l'image photographique. Puisqu'elle n'est pas tributaire du réel de la même façon pour advenir – le peintre créé de toute pièce une réalité à partir d'un éventuel modèle, tandis que le photographe circonscrit un pan du monde – la peinture n'est pas soumise au temps de la même manière. Chaque photographie s'inscrit dans une continuité, elle ne refait pas, ne redouble pas, elle poursuit. Ainsi chaque autoportrait d'Alix Cléo Roubaud s'inscrit sur une ligne temporelle, chaque nouvelle image relègue au passé la précédente. En ce sens aussi, l'autoportrait constitue une mémoire, une manière de se donner à voir son devenir dans le temps. Dans le cas de l'été 1980, il est probable que les images aient permis à Alix Cléo Roubaud de s'approcher de ce moment de détresse, de le contempler a posteriori pour, peut-être, tenter de le comprendre. Aussi l'autoportrait est-il médiation de soi à soi : il recompose une réalité, la révèle à celui qui est, par dédoublement, à la fois l'opérateur et le spectateur de l'image.

Dans le *Journal* comme dans les photographies, la répétition permet de donner à l'expérience singulière, personnelle, une force nouvelle. En inscrivant ses peurs qui reviennent, ses doutes, Alix Cléo Roubaud dessine une autobiographie par fragments. Ce qu'elle consigne dans les pages de ses cahiers, ce qu'elle révèle dans les photographies est, pour les autres, inaccessible. Il lui est impossible de dire sans cesse à ceux qui l'entourent son envie de mourir. Ces espaces sont alors nécessaires « pour y confier de pareilles choses irrépétables,incompréhensibles;*simples*.[331] » Paradoxe de répéter « l'irrépétable », de se dire, de se montrer pour parvenir à taire et à cacher. En reprenant les mots de Danièle Méaux écrit au sujet de Marguerite Duras, nous pourrions affirmer que la photographie est semblable au journal intime en ce qu'elle est « une écriture précaire, segmentée et répétitive, une écriture de la trace et du souvenir[332] ».

[331] *Ibid.*, p. 219.

[332] Danièle MÉAUX, « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras », *in* Stella HARVEY et Kate INCE, *Duras, femme du siècle*. *Papers from the first international conference of the Société Marguerite Duras held in the Institut français, London, 5-6 February 1999*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux Titre », 2001, p. 145.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2.2. Les confessions d'Alix Cléo Roubaud.

Écriture de soi, autoportrait quotidien : Alix Cléo Roubaud se dit de multiples façons. Mais pour qui ? Pour elle d'abord, pourrions-nous donc répondre, pour se donner forme, s'appréhender, pour se donner une image de soi. Mais ce n'est pas tout : le « tu » ou le « vous » du *Journal* désignent, comme nous l'avons vu, un autre destinataire, celui à qui elle demande de lire ses cahiers après sa mort : Jacques Roubaud. Souvent l'adresse prend la forme de l'aveu, du bilan, voire du repentir. Se projetant dans la mort, lui parlant depuis cette disparition, Alix Cléo Roubaud lui redit son inconditionnel amour :

> *matin vendredi soleil tu es dans le train*
>
> *Jacques*
>
> *je n'ai aimé que vous*
>
> *j'ai aimé Dieu fort mal:nous tâcherons de régler nos comptes à l'amiable*
>
> *pour les papiers ayez quelque indulgence.Je n'ai pas souvent été au bout d'un projet*
>
> *(aussi pour les négatifs non tirés)*[333]

Mais un autre destinataire est aussi présent dans le *Journal,* en plus de Jacques Roubaud : la jeune femme s'adresse aussi à Dieu. Alix Cléo Roubaud était catholique et plus les années passent plus l'importance de sa foi est prégnante dans le *Journal.* Elle se rend à la messe régulièrement, lit le théologien Thomas d'Aquin, les œuvres du mystique chrétien Pseudo-Denys l'Aréopagite, s'intéresse aux anges. Le 5 décembre 1982, elle note ainsi : « les anges : pseudo-Denys ; st Thomas ; […]. / messe toutes les semaines depuis septembre.[334] » Quelques jours plus tard, le 3 janvier 1983, elle consigne être allée à une messe dominicale nocturne :

[333] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 115.
[334] *Ibid*., p. 210.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Messe hier soir aux Blancs-Manteaux.Sermon d'un père indochinois sur l'épiphanie;zèle de logicien-théologien;distinction de l'universel et du particulier (expounded with great indignation and glee);lecture de l'arrivée des trois mages à Jérusalem où Hérode souffre d'une grande inquiétude.

L'importance de la religion est rarement évoquée dans l'étude de l'œuvre de l'artiste, elle est pourtant fondamentale. Sa foi se heurte sans doute à l'image de l'artiste libre, frondeuse, irrévérencieuse que l'on a d'elle. Comment concilier Alix Cléo Roubaud passant la nuit à boire avec Jean Eustache et photographiant sa nudité avec cette jeune femme qui se rend de manière hebdomadaire à la messe ? Inclure cette dimension religieuse, c'est admettre la nuance, cesser les projections pour voir la complexité d'Alix Cléo Roubaud et de son œuvre[335].

Dans son testament Alix Cléo Roubaud donne des consignes pour que ses funérailles soient religieuses : « Je souhaite être enterrée en France ; selon le rite catholique ; aussi simplement que ; aussi rapidement après ma mort que possible aussi[336]. » Dans son journal intime, elle réfléchit à sa foi de manière philosophique :

Position,je crois,thomiste,et c'est aussi ceci:Dieu est quelqu'un avec qui on ne joue pas;ce n'est pas un adversaire dans une stratégie,ni un partenaire de jeu.

– Pour Thomas:l'orgueil,ce péché qui n'implique pas la chair,c'est jouer avec Dieu.

– à jouer avec Dieu,on perd à tous les coups.[337]

Il est étonnant de voir comme la foi prend une importance cruciale dans les derniers mois de sa vie : les références à la religion sont de plus en plus

[335] Entre le 5 décembre 1982 et le 3 janvier 1983, Alix Cléo Roubaud écrit en date du 12 décembre 1982 : « vivre / vivre en dépit des nuits. » On pourrait inférer de cette entrée qu'une nuit difficile et désespérée s'est intercalée entre deux moments de piété ; de sorte que l'on peut constater sur cet exemple la juxtaposition de deux Alix Cléo Roubaud que le *Journal* nous donne à lire et que l'on écarte trop souvent. Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 210.

[336] Le testament d'Alix Cléo Roubaud est une note manuscrite datée du 1er octobre 1980, puis revue en décembre 1981. Ce document est conservé dans le Fonds Alix Cléo Roubaud sous la forme d'un acte notarié (« Dépôt de testament »), daté de juillet 1983.

[337] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 216.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

nombreuses. Mais si Alix Cléo Roubaud en appelle à Dieu dans le *Journal*, c'est d'abord pour reconnaître ses fautes et lui demander de l'aide :

> *O God help me I must stop ah this melancolic nonsense the pills the booze I simply want to stop I am slowly waking up after Friday night don't even know what I took booze is destroying me and therefore us*
>
> *it must be a decision*[338]

Dans cet extrait, Alix Cléo Roubaud se livre à un examen de conscience, et détaille les péchés véniels (alcool, cachets) auxquels elle a succombé ; elle se confesse. L'espace des aveux n'est pas le confessionnal d'une église mais le journal intime et c'est sans l'intermédiaire d'un prêtre qu'elle avoue ses péchés à Dieu. La confession, sacrement de pénitence et de réconciliation, passe par le repentir. Et ce n'est pas simplement de sa consommation excessive d'alcool et de drogues dont elle se repent, mais d'un péché plus terrible encore : « l'absurdité mélancolique[339] ». Le péché de mélancolie, aussi appelé « acédie », est étudié par Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique* — dans laquelle toute une « question » lui est consacrée :

> *L'acédie, selon S. Jean Damascène, est « une tristesse accablante » qui produit dans l'esprit de l'homme une dépression telle qu'il n'a plus envie de rien faire, à la manière de ces choses qui, étant acides, sont, de surcroît, froides (et inertes). Et c'est pourquoi l'acédie implique un certain dégoût de l'action. C'est ce que démontre la Glose commentant le Psaume (107, 18): « Ils avaient toute nourriture en horreur. » Certains la définissent « une torpeur de l'esprit qui ne*

[338] *Ibid.,* p.113 : « Ô mon Dieu aide-moi il faut que j'arrête ah l'absurdité mélancolique les cachets l'alcool je veux m'arrêter tout simplement je me réveille lentement après la nuit de vendredi je ne sais même pas ce que j'ai pris l'alcool me détruit donc nous détruit / il faut une décision […] » — traduction Jacques Roubaud, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 114.

[339] *Ibid*. Notons que Jacques Roubaud a participé à la *Bible des écrivains* parue chez Bayard en 2001. Il a traduit le Qohélet (l'*Ecclésiaste*), livre du doute de Dieu et « livre par excellence de la tentation mélancolique, de la délectation morose ; où on est près de céder aux appels du "démon méridien", bien connu des Pères du Désert, sous le plein soleil.», écrit-il dans Jacques ROUBAUD, *Sous le soleil. Vanité des vanités*, Paris, Bayard, 2004, p. 17. Le Qohélet est connu pour sa formule « Vanité des vanités, tout est vanité ». Cette traduction est un hommage à Alix Cléo Roubaud, nous a-t-il confié.

peut entreprendre le bien ». Une telle tristesse est toujours mauvaise, parfois en elle-même, parfois en ses effets.[340]

L'acédie, cette tristesse spirituelle, fait partie des sept péchés capitaux, sous la catégorie de la « paresse », et peut être considérée comme un péché mortel en ce qu'elle peut détruire la vie spirituelle[341]. Alix Cléo Roubaud y fait explicitement référence dans le *Journal :* « accidia is a sin by any standards really.[342] » L'expression la plus aiguë de l'acédie est la tentation du suicide dont Alix Cléo Roubaud fait état à de nombreuses reprises dans le *Journal* :

Don't you see anyone who tries to kill himself bravely once a year is in no state of grace.Possibly I should privately straighten out a few theological points.Born sinner, guilty of the worst:unrepenting pride of self-destruction.To be at least in a state of grace instead of trying for sanity.

(so tired of myself all over again).[343]

La jeune femme se dit « coupable du pire » et bien qu'elle note qu'il s'agit d'un orgueil sans repentir, elle ne cesse, ici (« si fatiguée de moi-même de nouveau ») et à travers l'ensemble du *Journal*, de dire sa colère et son incompréhension face à son comportement : « why o God did I dot it why o God I still don't understand[344] », écrit-elle après sa tentative de suicide d'août 1980.

Difficile de s'intéresser à la confession dans une démarche autobiographique sans convoquer les figures de Saint Augustin et de Jean-Jacques Rousseau. Si le premier compose une œuvre littéraire en quête de Dieu et de

[340] THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, IIa, IIae, question 35, article 1.

[341] *Ibid*., article 3.

[342] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 85 : « accidia est un péché selon tous les critères. », traduction Jacques Roubaud, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 86.

[343] *Ibid.*, p. 76 : « Ne vois-tu pas que quelqu'un qui essaye bravement de se tuer une fois par an n'est pas en état de grâce.Peut-être je devrais,de manière privée,éclaircir quelques points de théologie.Pécheur né,coupable du pire:l'orgueil sans repentir de l'autodestruction.Être au moins en état de grâce au lieu d'essayer de garder ma raison. / (si fatiguée de moi-même de nouveau). », traduction Jacques Roubaud, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 76.

[344] *Ibid.*, p. 73 : « Pourquoi mon Dieu l'ai-je fait pourquoi mon Dieu de n'arrive pas à comprendre », traduction Jacques Roubaud, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 75.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'absolution, le second se détache de la dimension strictement religieuse pour n'en conserver que les valeurs d'humilité et de sincérité. Alix Cléo Roubaud ne s'inscrit-elle pas dans cet héritage pour lequel l'autobiographie est une déclinaison de l'aveu ? « Que la trompette du jugement sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. », écrit Rousseau au début des *Confessions*[345]. Tout comme le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, il semble que ses photographies participent de cette volonté de transparence, celle de se dire absolument et sans secret à une puissance supérieure. La photographie est, elle aussi, traversée par une dimensions religieuse.

En effet, dans le *Journal*, Alix Cléo Roubaud désigne parfois sa série *Si quelque chose noir* comme un chemin de croix photographique :

> *[…] meanwhile the grey summer leaks away ant [*sic*] I shall be thirty soon and I panic,sheer,steep panic as I am terrified of killing myself,as I listlessly watch myself building up to it,not daring to tell Jacques nor anyone as blank August creeps up,my family far away and not a single photograph in months except the bleak* via crucis *with the final blank wall and nothing else except a window which should end the whole thing and thank God,the God who stares blankly on me through that window,thank God the window is two stories high […].*[346]

Si quelque chose noir pourrait donc être étudié dans son rapport à la Passion du Christ, en lien avec les événements qui précèdent et accompagnent la mort du Christ. Nous pourrions nous demander si Alix Cléo Roubaud nous montre le chemin qui conduit à sa propre mort – il s'agirait alors d'une transposition de ce thème religieux – ou si la série commémore la Passion et devient alors un acte de

[345] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1959, p. 6.

[346] Alix Cléo ROUBAUD, *op. cit.*, p. 134 : « […] cependant l'été gris s'en va comme une fuite d'eau et j'aurai bientôt trente ans et j'ai peur,pure,abrupte panique je suis terrifiée à l'idée que je vais me tuer,et je me regarde m'y préparer avec indifférence,je n'ose rien dire à Jacques ni à personne et le mois d'août vide rampe,ma famille loin et pas une seule photo pendant des mois sauf *Via Crucis* ,morne,avec le mur final vide et rien d'autre qu'une fenêtre qui devrait mettre fin à tout et je remercie Dieu,le Dieu qui me regarde dans expression,heureusement que la fenêtre n'est qu'au deuxième étage […]. », traduction Jacques Roubaud, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 135.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dévotion, une manière de recevoir la grâce, de s'unir au Christ dans ses souffrances.

La photographie reprend des thèmes religieux comme c'est le cas pour *Si quelque chose noir* ; et elle est aussi un *acte* religieux, une nouvelle forme de confession. L'autoportrait est explicitement rapproché de l'aveu pénitent, un an plus tard exactement, en août 1981 : « autoportrait photographique,comme la transposition du regard de Dieu,une métaphore,un relai.Comme la confession est une relai opéré par le repentir.[347] » L'autoportrait est transfert du regard de Dieu, en concrétisant l'image de soi, il permet de se regarder, comme Dieu nous contemple. Pour Alix Cléo Roubaud il se présente comme une façon de s'exposer au regard divin, de dire « voilà ce que je suis », comme l'on dit en confession « voilà ce que j'ai fait ». Ainsi elle s'adresse à son Créateur : comme le regret d'un péché est destiné à Dieu, l'image permet de se tourner vers lui. Elle peut être, selon Alix Cléo Roubaud, « l'équivalent visuel[348] » de cette « forme spécifique de la conversation à trois termes qu'est la confession[349] ».

La photographie et le *Journal* tissent donc un rapport commun avec Dieu : se dire sans détour, sans concession pour espérer, en retour, le pardon, l'absolution. Mais, chez Alix Cléo Roubaud, la dévotion côtoie toujours l'impertinence sans pour autant qu'elles se contredisent. Dans le paragraphe qui suit ses réflexions sur l'autoportrait et le regard de Dieu, elle ajoute très exactement, avec une insolence que sa foi laisse intacte : « La photographie est:comme se déshabiller devant le médecin(savoir);l'amant(le don);la société(la séduction,l'uniforme).Et cependant la forme spécifique de la conversation à trois termes qu'est la confession doit avoir son équivalent visuel.[350] » En l'espace de quelques phrases, Alix Cléo Roubaud affirme donc que la photographie réunit l'impensable : Dieu et le *strip tease*.

[347] *Ibid.*, p. 147.
[348] *Ibid.*
[349] *Ibid*.
[350] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2.3. « Toutes les photographies sont moi. »

L'autobiographie se présente comme mise à nu de soi. Mise à nu symbolique (tout dire), mise à nu littérale (dévoiler son corps dans les images). Si le *Journal* apparaît avec évidence comme une entreprise autobiographique et participe en cela à cet « multiple autoportrait » qu'évoque Jacques Roubaud, il n'en va pas de même avec toutes les photographies. L'autoportrait entendu comme représentation de l'artiste par lui-même rejoint cette démarche mais qu'en est-il des photographies de Cambridge, des portraits de Jean Eustache, des paysages de Saint-Félix ?

Dans l'un des deux textes reproduits à la fin de son *Journal*, en appendice, Alix Cléo Roubaud déclare à la manière du « Madame Bovary, c'est moi[351] » de Flaubert : « Toutes les photographies sont moi.[352] » Si la phrase prêtée à Flaubert l'identifie avec son personnage ou avec son roman tout entier, elle affirme que l'autobiographie ou l'autoportrait ne sont pas réductibles à la représentation explicite, directe, de leur auteur. Alix Cléo Roubaud poursuit : « Toutes les photographies que je prends sont moi en ce simple sens que tout fabriqué (produit, travail) contient le fabriquant (producteur, travailleur)[353]. » Quel que soit le référent de l'image, elle affirme clairement que toute image prise par elle est elle. Chaque photographie porte la marque de son créateur, et en exprime la vision singulière.

Pour vérifier ces dires, nous nous proposons d'analyser en détail l'une des séries les plus décisives de son œuvre, mais de prime abord abstraite et donc éloignée de tout autoportrait : *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration.*

[351] Cette phrase est attribuée à Flaubert sans qu'aucun écrit n'en fournisse la preuve tangible. À ce sujet, voir les travaux d'Yvan Leclerc. URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php.

[352] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 225.

[353] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 18 : Sans titre, série *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, 1980-1981, épreuve argentique, 18 x 23,8 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.

Cette image est un tirage gélatino-argentique sur papier de taille moyenne, de dix-huit centimètres de large sur vingt-quatre centimètres de long. On y voit une masse noire, surmontée par ce qui ressemble à des flammes, se découper sur un fond clair. Ces formes sombres sont surmontées par un halo gris qui les dédouble jusqu'au bord supérieur de l'image. Le cadrage est frontal et l'image est absolument plate : aucun point de fuite, aucune ligne perspective ne confère de profondeur à la composition. C'est une photographie abstraite : au premier regard on ne reconnaît rien, on ne distingue pas de formes connues.

Pourtant, si la photographie *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* est abstraite, elle semble convoquer une autre image, il s'en dégage une forme familière. Contrastée, présentant des zones plus ou moins opaques, elle évoque une radiographie, ou l'agrandissement d'une radiographie. Alix Cléo Roubaud qui devait subir régulièrement de tels examens pour vérifier la santé de ses poumons nous en proposerait ici peut être une réécriture. Les rayons X qui permettent l'examen radiologique sont de la même famille physique que les rayons lumineux. Ils permettent d'impressionner un film radiographique, comparable à la pellicule photographique. La différence fondamentale entre ces

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

deux types de rayons est que les rayons X peuvent traverser la matière corporelle « molle », peu dense : ils traversent ainsi la chair et sont absorbés par les os. En conséquence, les os apparaissent en blanc et les zones où il y a de l'air (comme les poumons par exemple) en noir. Cette image pourrait dont être semblable à une vue de ses poumons ou à l'agrandissement d'un détail de son appareil respiratoire. Elle serait à la fois photographie et radiographie. Et ce sont précisément ces difficultés de santé, cette respiration difficile qu'Alix Cléo Roubaud met en scène dans cette photographie. Le 20 novembre 1980, elle écrit : « Tiré épreuve des cyprès de St Félix. Prise la nuit avec ouverture 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* […][354]. » Comme l'indique cette citation, l'image de *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* qui semble abstraite présente en réalité un paysage : Alix Cléo Roubaud prend une photographie d'une allée de cyprès qui bordent la maison familiale de Jacques Roubaud, à Saint-Félix, où ils étaient en vacances à l'été 1980. Sur une planche-contact figure le paysage initial. En agrandissant la vignette, on obtient l'image d'un paysage construit, avec une profondeur de champ et l'on comprend que *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* en est une interprétation.

[354] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 92.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Doc. 6 : Détail d'une planche-contact, 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Contrairement à cette image, où l'on distingue d'emblée une ligne de cyprès noire entre le chemin au premier plan et l'étendue du ciel, les images de la série *Quinze minute la nuit au rythme de la respiration* contiennent un mouvement. Elle a également aboli les différents plans qui donnent à l'image sa profondeur pour parvenir à une image plate ; elle ne se concentre que sur les cyprès. Il n'y a d'ailleurs pas de tirage de ce paysage. Ce qui intéresse Alix Cléo Roubaud n'est donc pas le paysage objectif mais le paysage vécu.

Le titre de ces images *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* et la citation relevée de son *Journal* nous fournissent des indications sur le dispositif photographique. La vitesse d'obturation est de dix à quinze minutes : les capteurs sont exposés à la lumière pendant près d'un quart d'heure. Un tel temps de pose est rendu possible par la nuit : il y a peu de lumière ce qui permet de ne pas bruler la pellicule – sans quoi nous ne verrions rien. Plus l'appareil est ouvert longtemps plus les flous sont prononcés, les mouvements enregistrés. C'est sur ces aspects qu'Alix Cléo Roubaud décide de jouer. Elle s'allonge, nue, sur une dalle et pose l'appareil photographique sur sa poitrine. Les mouvements que l'on voit sont dus à sa respiration inégale. Étant donné sa position physique au moment de la prise

de vue, il est également pensable qu'elle n'ait pas pu cadrer avec exactitude. Son corps décide de l'image. C'est dans *Le grand incendie de Londres* que Jacques Roubaud décrit avec précision le dispositif de prise de vue :

> *Dans la nuit sans lune, mais avec étoiles, sur la dalle chaude, l'idée vint à Alix de photographier la nuit, de tenir sur la page noir et blanc le poids de cette lenteur, de cette lumière archaïque venue de confins extrêmes, c'est une photographie de nuit nue, et une photographie faite nue dans la nuit, l'appareil photographique tenu contre la poitrine sans étoffe, contre la poitrine même, nue.*[355]

Sur l'image son souffle dessine les mouvements allant du bas vers le haut, ces formes gris clair au dessus de la masse noire. À ces mouvements s'ajoutent ceux de la droite vers la gauche, particulièrement visibles au niveau des trois cyprès les plus hauts. Ces mouvements sont certainement dus au vent qui agite les arbres. La respiration agite donc l'image sur un axe vertical, le vent sur un axe horizontal.

Alix Cléo Roubaud réalise un paysage transformé par le corps, qui en devient la mesure. C'est par ce prisme du souffle, de l'asthme que la nature est saisie. Contrairement à la vue de l'allée de cyprès que chacun aurait pu voir et photographier, la photographie *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* pourrait être considérée comme un paysage phénoménologique qui perd sa neutralité pour passer par le prisme de la perception de la photographe. C'est un paysage soufflé. Alix Cléo Roubaud donne ici une vision de la nature transformée par la maladie. La photographie n'est plus un simple fragment du réel, elle en est une interprétation intime. Cette image contient Alix Cléo Roubaud, et plus particulièrement sa maladie, l'asthme dont elle souffre depuis l'enfance ; *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* est un autoportrait par le souffle. Souffle qui menace la vie d'Alix et finira par causer sa mort.

[355] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres,* Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009, p. 368.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2.4. L'autoportrait jusque dans la mort.

Les espaces secrets que sont la chambre noire et le *Journal* permettent à Alix Cléo Roubaud « de ne pas reculer devant ce qu'elle avait à dire, même atroce, et de parvenir à le dire exactement[356] ». Elle annonce sa fin à Jacques Roubaud, détaille les conditions de la découverte de son corps :

> *je vais mourir.*
>
> *Tu vas me perdre,mon amour.*
>
> *Je n'ai jamais aimé que toi.*
>
> *Je mérite la mort.*
> *Je mérite la mort,stupide,inutile amoureuse.*
>
> *Tu me verras morte Jacques Roubaud.On viendra te chercher.Tu identifieras mon cadavre.*[357]

L'autoportrait va jusqu'à la saisie de sa propre disparition. Ce type de déclarations laisse planer un doute sur la mort d'Alix Cléo Roubaud. Si la cause officielle de son décès est l'embolie pulmonaire, certains pensent à un suicide. Ces quelques phrases décrivent en effet exactement les conditions de la découverte de son corps : Jacques Roubaud trouvant au matin le corps inerte de sa jeune épouse.

Mais c'est certainement avec la photographie, plus qu'avec le *Journal*, qu'Alix Cléo Roubaud va le plus loin dans la représentation de sa mort. Le *Journal* ne produit que l'annonce, la prédiction ou la prophétie de la mort ; la photographie la rend visible. Alix Cléo Roubaud donne à Jacques Roubaud une image de sa propre mort. Elle photographie aussi le cinéaste Jean Eustache endormi comme un gisant.

[356] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 9.
[357] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 65.

Ces photographies de Jean Eustache[358] prises dans un moment d'intimité amoureuse montrent le cinéaste endormi, de profil. Pourtant l'image loin d'être tendre est terrible : c'est un portrait mortuaire. Sur la version de l'image reproduite ci-dessous, la photographe fait disparaître partiellement son sujet, ainsi que le décor, pour ne garder que le profil, le haut du torse et les bras d'Eustache. Elle a également créé des traînées noires de part et d'autre de son corps qui dessinent un arc sombre.

Fig. 19 : Sans titre [portrait de Jean Eustache], 1980, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 23,7 x 30,4 cm, collection particulière.

Les deux tiers de l'image sont laissés vierges, la blancheur du papier est omniprésente : « et la blancheur du papier qui remonte tel un linceul » note-t-elle dans un brouillon de scénario pour Jean Eustache[359]. Après avoir vu la dépouille de son ami, elle constate avec stupeur, dans son *Journal*, sa similitude avec ces portraits : « Visage de Jean à la morgue,la bouche entrouverte,les dents que je ne

[358] Il existe cinq images représentant Jean Eustache allongé de profil avec la bouche ouverte, dont une réalisée au pinceau lumineux. Une est conservée à la Bibliothèque nationale de France, une à la Maison Européenne de la Photographie, une dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, deux dans une collection particulière.

[359] Alix Cléo ROUBAUD, Sans titre, Scénario pour Jean Eustache, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

reconnaissais pas.pourtant,sur les photos où il dormait,la bouche était aussi ouverte de cette manière;qu'est-ce donc que je n'ai pas reconnu,sinon cela même.[360] » Car c'est bien la mort, qu'Alix Cléo Roubaud fait advenir ; même chez les vivants. Cette démarche est particulièrement présente dans ses autoportraits. Des séries comme *La dernière chambre* ou *Si quelque chose noir* sont des représentations de sa propre disparition. À propos de la première, elle évoque dans le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* :

> *C'est le dernier lit que j'ai eu dans la chambre de mes parents. La lumière sur le corps ne vient pas de la source lumineuse que tu vois là. C'est une photographie suicidaire en quelque sorte. C'est un corps qui est, je suppose le mien mais glorieux, mort. Enfin mort mais glorieux. C'est une photographie assez morbide également.*[361]

La présence finale de l'adverbe « également » interpelle le spectateur du film de Jean Eustache, comme le souligne justement Paul Léon dans un article : « Et le spectateur de s'interroger sur le sens de cet "également" que rien n'autorise en amont, sinon que toutes les photos d'Alix le seraient ?[362] » Dans cette série *La dernière chambre*, Alix Cléo Roubaud explicite en tout cas la mise en scène de sa propre mort.

Au sujet de la seconde série, *Si quelque chose noir*, elle écrit dans le *Journal* :

> *continued the* atelier *series,*
>
> *myself as a laughing child in*
>
> *front of my dead body.*[363]

---

[360] *Ibid.*, p. 165.

[361] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, 1980. Notons que l'expression qu'Alix Cléo Roubaud fait bégayer ici dans le film, celle de « corps glorieux » relève des descriptions religieuses données du corps du Christ au moment de Pâques. Voir supra, les rapports d'Alix Cléo Roubaud au catholicisme.

[362] Paul LÉON, « Eustache, Alix et ses *Photos* : "un futur antérieur sans cesse déchiré" », *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *op. cit.*, p. 142.

[363] Alix Cléo ROUBAUD*, Journal*, *op. cit.*, p. 73 : « continué la série de l'*atelier*, / moi en enfant qui rit devant mon corps mort. », traduction Jacques Roubaud, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 73.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 20 : Sans titre, série *Si quelque chose noir*, 15/17, épreuve argentique obtenue par surimpression, 1980-1981, 18 x 23,5 cm, Bibliothèque nationale de France.

Pour la prise de vue, Alix Cléo Roubaud a positionné son appareil photographique sur un trépied, elle s'allonge ensuite sur le dallage de l'atelier. Au moment du tirage, elle accentue les contrastes, et réalise une surimpression depuis une image d'elle enfant contretypée. La petite fille et la femme, ces deux Alix Cléo Roubaud, sont alors face à face. Cette image lui permet ainsi de se dire entièrement et *jusqu'au bout* : depuis l'enfance jusqu'au cadavre. La mise en scène de soi dans la mort n'est pas quelque chose de nouveau qu'Alix Cléo Roubaud inaugurerait. En effet, dans l'histoire de la photographie, la mort et l'autoportrait sont étroitement liés. En 1840, Hippolyte Bayard produit la première image du genre : un *Autoportrait en noyé.* Désespéré de ne pas avoir vu son procédé reconnu au même titre que le daguerréotype, le photographe se représente mort et joue des possibilité physique de la photographie pour noircir sa tête et ses mains, reproduisant ainsi l'effet de pourrissement du corps d'un noyé. Reprenant le geste d'Hippolyte Bayard, Alix Cléo Roubaud se met elle aussi à mort dans l'image. L'autoportrait de Bayard est une image fondamentale, un geste inaugural : il offre à la photographie la possibilité de la fiction. Puisque l'image peut montrer mort un individu bien vivant, elle ne peut être uniquement

considérée comme une preuve. Alix enfant se regardant morte est une fiction : c'est une image impossible. Les multiples tentatives de suicide de la photographe nous empêchent cependant de croire à un mensonge. Il s'agirait plutôt d'une construction imaginaire devenue tangible : Alix Cléo Roubaud nous montre l'image qui l'obsède et qu'elle ne cesse décrire et de photographier ; celle de sa mort. Ainsi la fiction de cet autoportrait est certainement une manière de se tenir au plus près de la vérité de leur auteure.

Narcisse est la figure originelle de l'autoportrait et nous avons vu que son histoire est complexe, que ce personnage ne doit pas uniquement être condamné pour son orgueil. Narcisse est aussi celui qui se confronte à l'impossibilité de saisir son reflet dans l'eau, à la fragilité de l'image et du moi qu'elle enferme. L'autoportrait est traversé par la conscience de cette fragilité, et par la finitude de chacun :

> *Narcisse, parce qu'il se reconnaît, parce qu'il finit par comprendre qu'il ne s'emparera jamais de sa propre image, s'effondre et meurt de chagrin. L'autoportrait est depuis toujours sous le signe de cette finitude. Ce qui hante ce genre, aujourd'hui comme hier, c'est la certitude que chacun disparaîtra. À commencer par soi. […] Se dépeindre soi revient nécessairement à témoigner de sa propre vulnérabilité. L'autoportrait est un espace où l'artiste peut projeter une vision fantasmatique de lui-même. Mais derrière les fantasmes s'agite toujours un fantôme : le spectre du néant.*[364]

Et c'est bien ce spectre du néant qui accompagne la plupart des autoportraits photographiques d'Alix Cléo Roubaud où elle est toujours au bord de se dissoudre, fantôme ou cadavre.

Cette image terrible que découvre le *Journal* pèse nécessairement sur le regard que nous posons sur son œuvre. Ses écrits, ses photographies apparaissent comme un cri suicidaire, ce que Jean-Michel Maulpoix qualifie de « mourir à

[364] Stéphane GUEGAN, *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art*, Paris, Beaux Arts, 2009, p.249.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'œuvre[365] » chez la photographe. Ce noir omniprésent dont nous étions convaincu a cependant dû être nuancé à la découverte de certains documents et photographies du Fonds. Nous y avons surpris une Alix Cléo Roubaud amoureuse, irrévérencieuse et provocante. C'est aussi à ce corps vivant et érotique, pendant du corps malade, du corps mort, que nous voulons faire place dans ce travail de recherche.

III. Une photobiographie amoureuse.

Pour Alix Cléo Roubaud l'amour et la photographie sont intrinsèquement liés car « toutes les photographies sont sentimentales ». Elle écrit dans l'un de ses textes sur l'image :

> ***2. Toutes les photographies sont sentimentales.***
>
> *[…]*
>
> *On photographie celle qu'on aime ; […] on la photographie pour garder un moment d'elle, même un moment obscène, et la photographie est objet sentimental de l'amoureux comme l'est la mèche de cheveux, le vêtement laissé par hasard chez vous ; bref, c'est un morceau d'elle.*[366]

Alix Cléo Roubaud photographiait ses amants, ses maîtresses et racontait ses rencontres amoureuses dans ses lettres. Werner Szambien, Jacques Guillerme, Bill, Bertrand Bordon, Jean Eustache, Martine sont autant de personnes aimées par l'artiste. Ils sont décrits, photographiés et ils constituent parfois les destinataires de textes dans lesquels Alix Cléo travaille à dire avec précision son désir. À partir de sa rencontre avec Jacques Roubaud en décembre 1979, ce

[365] Jean-Michel MAULPOIX, « Issus de la chambre noire », *La Quinzaine littéraire*, n° 413, 16 mars 1984.

[366] Alix Cléo ROUBAUD, « Sur *Les Photos d'Alix*. Notes pour une présentation du film de Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, à des étudiants de l'université Paris VII », janvier 1981, *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 233.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dernier devient son modèle, son adresse dans le *Journal* et le sujet de nombreuses lettres. Elle dit à ses proches le bonheur de la vie conjugale, la douceur de son mari, toujours présent jusque dans les moments les plus sombres :

> *Days spent in my bathrobe trying to read detective novels trying to remember which tranquilizer to take, and chatting to no obvious purpose to my ever-present, ever-caring, infinitely patient husband. Meanwhile Paris is abominably grey. Jacques went to the extreme of finding me a bottle of mescal, an infinitely pleasurable alternative to whisky.*[367]

Jacques Roubaud n'est pas uniquement ce mari aimant, présent, il est aussi l'occasion de penser l'amour et de le mettre en jeu dans les textes comme dans les photographies. Si, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre recherche, le poète accorde dans son œuvre une place majeure à son épouse disparue, elle aussi a travaillé à montrer et à dire son amour pour celui qui fut son compagnon dans les dernières années de sa vie.

3.1. Moments de la vie conjugale.

Jacques Roubaud est présent sur plus de deux cents photographies du Fonds : une dizaine de portraits montrent l'auteur au travail, lisant, couché. Mais, la plupart du temps Alix Cléo Roubaud aime à se photographier à ses côtés. Travaillant avec un retardateur, elle peut se glisser dans le cadre et a ainsi produit de nombreuses séries sur leur vie intime, voire sexuelle.

Leur histoire est fulgurante : ils se rencontrent en décembre 1979 et se marient six mois plus tard en juin 1980. L'apparition de Jacques Roubaud dans la

[367] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 12 décembre 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Des journées passées en robe de chambre, à essayer de lire des romans policiers, de me rappeler quels tranquillisants je dois prendre et discutant de tout et de rien avec mon mari toujours présent, toujours aimant et infiniment patient. Pendant ce temps Paris est abominablement gris. Jacques est allé jusqu'à me trouver une bouteille de mescal, une alternative au whisky infiniment appréciable.* »

vie d'Alix Cléo semble un événement fondamental qu'elle s'emploie à décrire dès les premiers moments à ses amis les plus proches :

> *I have visits from a non-drinking, non-smoking mathematician who is the spitting image of Nadar's Baudelaire, by the name of Jacques Roubaud, better known as a poet of first rank: a quiet man with a Carrollian sens of humour […]*[368]

Cette rencontre avec un poète est à la fois bénéfique et source de tourment pour l'artiste. Elle lui permet de poursuivre ses travaux et de développer sa pensée au contact de celle de l'homme qu'elle aime. La confiance qu'elle rencontre, mais aussi la liberté qui lui est laissée l'aident à se consacrer à ses recherches : « Marriage gave me a room of my own beyond my wildest dreams; it also gave me a form of privacy <u>à deux</u> […][369]. » Mais, comme elle le soulignera à plusieurs reprises dans le *Journal* « un mariage avec un manieur de langue[370] » semble la détourner de l'écriture et explique peut-être en partie son engagement dans la photographie à partir de 1979.

Alix Cléo Roubaud a produit plusieurs portraits de Jacques Roubaud. Pour la plupart ils sont pris dans des chambres d'hôtel lors de déplacements du poète pour des lectures ou des conférences. Notons que Jacques Roubaud n'a jamais utilisé une photographie d'Alix Cléo Roubaud pour la promotion éditoriale de l'un de ses ouvrages. Alix Cléo Roubaud, quant à elle, n'a jamais photographié son époux pendant un colloque ou une lecture, mais toujours avant ou après, dans l'intimité de leur hôtel. À quelques reprises, l'intimité saisie par Alix Cléo Roubaud peut être celle de l'auteur : elle nous dévoile l'œuvre en train de se faire, le poète lisant ou écrivant à sa table. Mais on y découvre alors le poète plongé dans des livres ou des cahiers, départi de son rôle d'homme public. La plupart du temps, l'image que la photographe nous donne de Jacques Roubaud n'est pas celle, officielle, de l'écrivain, mais celle, tendre et intime, de l'homme privé. Elle

[368] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley*, vers décembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Je reçois la visite d'un mathématicien qui ne boit pas et ne fume pas, portrait craché du Baudelaire de Nadar, nommé Jacques Roubaud mais plus connu comme poète de premier ordre ; un homme tranquille avec un sens de l'humour à la Lewis Carroll.* »

[369] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 29 juin 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Le mariage offre une chambre à soi au delà de mes rêves les plus fous, il donne également une forme d'intimité <u>à deux</u>.* ». Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

[370] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 146.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

nous présente même l'image de l'amoureux, nous découvrant alors leurs chambres, leurs lits et des moments de sensualité.

Fig. 21 : *Sans titre*, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.*

Sur la photographie reproduite ci-dessus, Alix Cléo Roubaud superpose une image de Jacques Roubaud écrivant en bas, et une autre le montrant au lit, absorbé par sa lecture. Il nous semble ainsi accéder aux coulisses de l'écriture, au temps d'élaboration de l'œuvre, faite de lectures et de compositions, dont Alix est le témoin privilégié. Mais nous aurions tort de penser qu'Alix Cléo Roubaud aborde toujours son époux avec une forme d'admiration et de déférence. Elle produit également des photographies pleines d'humour et de tendre moquerie. Elle évoque à plusieurs reprises le sérieux de son époux (« Comme tu es sévère d'allure,dans ces photographies[371]») et c'est avec amusement qu'elle met en jeu son austérité et sa réserve. À propos du portrait *Éminent victorien dans un lit hollywoodien*, elle déclare à la caméra de Jean Eustache :

[371] *Ibid.*, p. 21.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

J'ai rendu le lit plus hollywoodien qu'il ne l'était en le dédoublant. Je l'ai prolongé, pour donner cette courbe, pour rendre le victorien plus victorien encore. Ça a été pris à Londres dans une chambre d'hôtel.[372]

Fig. 22 : *Éminent Victorien dans un lit hollywoodien*, 1980-1981, épreuve argentique obtenue par surimpression, 17,5 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

Dans cette image, on découvre Jacques Roubaud allongé, la tête du lit dédoublée dessine une courbe dont les sinuosités s'opposent à la sévérité de son profil. Le titre, bien que dit avec sérieux par l'artiste dans le film d'Eustache, est un clin d'œil moqueur. L'adjectif « éminent » par sa dimension protocolaire semble se jouer du statut d'intellectuel de Jacques Roubaud. Quant au « Victorien », il est la figure paroxystique de l'esthète vertueux. Et quoi de plus éloigné de la folie et de la transgression des débuts d'Hollywood que l'Angleterre de la fin du XIX^{ème} siècle et sa rigueur morale ? En s'amusant des contrastes, la photographe fait ressortir le sérieux de son époux et pointe sa gravité avec affection. Car l'époque victorienne est aussi celle des auteurs qu'ils aiment profondément comme Charles Dickens, Thomas Hardy ou le poète William Butler Yeats. De ce visage du poète, absorbé par l'étude dans certaines images, Alix Cléo Roubaud en a une autre expérience, celle secrète, confidentielle, « extrême » dit-elle, du rapport sexuel : « paradoxe de photographier un visage dans la tranquillité quand on sait qu'il est à vous de la manière la plus extrême […].[373] »

[372] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, *op. cit.*
[373] *Ibid.*, p.40.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Si Alix Cléo Roubaud parle avec fierté des écrits et des réussites de son mari à ses proches, et à sa famille en particulier (« Jacques passe à la radio et à la télévision bientôt pour son anthologie des troubadours, il sera dans tous les foyers et j'espère que ça fera du bien à son public.[374] »), ce n'est pas ce qu'elle présente dans ses images. Dans la plupart des tirages, elle se photographie à ses côtés, au lit, allongés sur le canapé de leur appartement, lisant ou faisant l'amour.

Fig. 23 & 24 : *Le 14.V.80, Hôtel de France, ch.15, Avignon*, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, Maison Européenne de la Photographie.

[374] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille*, non datée, Fonds Alix Cléo Roubaud.

De leur voyage à Avignon à l'occasion d'une lecture publique de Jacques Roubaud, Alix ne ramène que des photographies érotiques, où les étreintes des deux amants sont nimbées de blancheur. Ces images de désir, crues, donnent à voir leurs corps dénudés et montrent le lien charnel qui les unissait au même titre que l'intensité de leurs échanges théoriques.

3.2. Un corpus érotique.

Alix Cléo Roubaud montre et dit clairement son désir pour ceux et celles qu'elle aime. Les passages du *Journal* qui ont été coupés sont jugés « trop intimes » par Jacques Roubaud. Sa pudeur se comprend aisément à la lecture d'autres textes d'Alix Cléo Roubaud. Dans le scénario destiné à Jean Eustache elle a, par exemple, inséré ce passage de son journal intime :

> *Le journal d'A*
>
> *J. arrive chez moi plus tôt que prévu, pris d'une folle et fébrile gaité, me demandant de le caresser, de le branler, de le sucer, de m'enculer, etc; affichant une ludique et lourde jalousie théâtrale, me signalant qu'il avait appelé la nuit dernière sans me trouver, qu'il en avait marre de savoir que je baisais ailleures* [sic], *et ainsi de suite.*[375]

Les exemples de textes et de photographies érotiques sont nombreux et participent au récit de soi. Alix Cléo Roubaud y expose crûment son intimité et ses désirs. Avant sa rencontre avec Jacques Roubaud, Alix Cléo Roubaud mentionne d'ailleurs de nombreux amants dans ses lettres. Dès sa correspondance avec Sylvie, ses aventures sentimentales et sexuelles prennent une place déterminante. Un certain Alphonse revient dans plusieurs lettres datées de 1967.

[375] Alix Cléo ROUBAUD, Sans titre, Scénario pour Jean Eustache, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

La même année alors qu'elle âgée de quinze ans, elle écrit dans l'un de ses courriers : « le corps est ce qu'il y a de plus beau à donner[376] ». Il s'agit de la première occurrence de texte à caractère érotique dans le Fonds. Dans cette même lettre, elle raconte son aventure avec une femme de vingt huit ans nommée Martine et évoque avec une liberté étonnante les plaisirs qu'elle découvre : « J'aime énormément Martine ; la faire frémir de jouissance est un infime cadeau parmi les trésors que nous nous donnons. » En l'apprenant, sa mère, Marcelle Blanchette, exige que la relation cesse. Elle invoque le détournement de mineur, les conventions sociales. Alix décide alors de continuer clandestinement à vivre cet amour. Mais sa mère qui semble lire son courrier et son journal intime découvre le double jeu de sa fille quelques mois plus tard. Alix est scandalisée par l'homophobie de sa famille : « Que l'homosexualité soit considérée monstrueuse je ne l'accepte pas et je ne l'ai jamais accepté, je souligne parce que je ne cherche pas à justifier mes actes par des idées commodes[377]. » Cette histoire et son interdiction marqueront durablement les rapports d'Alix Cléo Roubaud avec sa mère. En 1980, elle évoque non sans amertume le soulagement qu'ont ses parents à la voir se marier avec un homme : « They seemed initially enthusiastic – presumably at me going straight in every sense of the term – and I tought they cared.[378] »

Après cette première aventure racontée à Sylvie dans le secret de la correspondance, l'écriture du désir continue d'être présente dans le *Journal* comme dans les lettres de la jeune femme. En 1985, son texte « Danielle Coloyan, Mode d'emploi » est publié de manière posthume dans une anthologie de textes érotiques féminins. Elle y raconte une aventure sexuelle avec une jeune femme :

> *Partiellement déshabillée, très chic, nue : aisselles rasées, jambes épilées, poils coupés, ongles des pieds laqués Helena Rubinstein sous les baskets : prête à être livrée, mais déjà absente. Qu'est-ce que j'aime cette chanson, me dit-elle, et*

[376] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 19 novembre 1967,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[377] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 27 décembre 1967,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[378] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 25 avril 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Au début ils semblaient enthousiastes – certainement à l'idée de me voir rentrer dans le droit chemin dans tous les sens du terme [*straight signifiant à la fois « droit » et « hétérosexuel »*] – et j'ai pensé que cela leur importait.* »

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

rit aux éclats en me regardant la sucer parce que je suis canadienne. Dormir, parler, jouir, jouir peut-être.[379]

L'introduction de Claudine Brécourt-Villars à cet inédit remet ce texte dans son contexte :

Il existe deux versions de ce texte : la première, datée du 9 août 1979, reproduit à peu près exactement le Journal*. La deuxième, que nous retenons ici, n'est pas datée mais probablement postérieure. Alix avait elle-même choisi ce texte pour notre anthologie mais se proposait de le remanier. Elle n'en eut pas le temps.*[380]

Il s'agit là d'un procédé récurrent chez Alix Cléo Roubaud : à partir d'un événement vécu et noté dans le *Journal*, elle produit un travail de style comme de forme pour doter ses textes d'une autre dimension littéraire. Notons également qu'elle avait accepté ce projet d'anthologie érotique et que nous pouvons ainsi penser qu'écrire le corps et son désir faisait partie de son projet littéraire. Dans une lettre, elle retrace sa rencontre avec Claudine Brécourt-Villars : « Je déjeune ave Claudine, universitaire de 43 ans qui prépare une anthologie de textes érotiques écrits par des femmes depuis la Révolution. Elle me raconte ses problèmes (beaucoup de pseudonymes), problème donc d'érudition.[381] » Cette lettre écrite trois mois avant sa mort témoigne de l'ébauche du projet qui semble l'intéresser mais pour lequel elle n'a pas eu le temps de finaliser sa proposition. Il s'agit certainement du dernier projet de publication amorcé par l'artiste. Dans le texte « Danielle Coloyan, Mode d'emploi », l'artiste se présente comme femme désirante, plus que désirée ; elle expose son désir plus que celui qu'elle suscite. La description du corps de la jeune femme est ponctuée par une notice de médicaments qui revient comme un refrain (« INDICATIONS / — algies traumatiques : entorses, fractures, luxations, douleurs postopératoires.[382] »). La prise de cachets se superpose au récit d'un acte sexuel ; drogue et sexe se mêlent pour produire un texte ambivalent et terrible.

[379] Alix Cléo ROUBAUD, « Danielle Coloyan, Mode d'emploi », *in* Claudine BRÉCOURT-VILLARS (dir.), *Écrire d'amour*, Paris, 1985, Ramsay, p. 354.
[380] Claudine BRÉCOURT-VILLARS, *op. cit.*, présentation du texte d'Alix Cléo Roubaud, p. 353.
[381] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 26 octobre 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[382] Alix Cléo ROUBAUD, « Danielle Coloyan, Mode d'emploi », *op. cit.*, p. 353.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Alix Cléo Roubaud rapproche d'ailleurs l'acte photographique de l'acte amoureux. Prendre une photographie, c'est aussi s'emparer de la personne qui pose et cette possession revêt parfois un caractère sexuel :

> *Le 25 octobre, 02h35 (du matin)*
>
> *Rentrant d'un dîner suivi d'un pot dans le V^e^, à pied sous la pluie, un peu saoule, très défoncée, légèrement mouillé, parfaitement seule.*
>
> *Par quelle ironie m'a-t-on livré une photographie de toi ce soir, qui gît actuellement sur mon plancher dans un sac de plastique jaune à côté du parapluie. Ne veux pas la voir.*
>
> *Im-médiat : tu es parti pour quinze jour. Pourquoi*
>
> *Ta langue, ton goût me manque, ton*
>
> *[…]*
>
> *Agacement suprême de te désirer dans le détail et de connaitre dans la quasi abstraction. Mais allons-y. Dans cette photo (que je viens de sortir de son étui synthétique) tu regardes, le sourcil froncé, le catalogue du Courtauld Institute. Cigarette dans une de tes grandes mains, presqu'aussi grandes que ton visage, au demeurant ramassé dans un raccourci de lumière. Tendresse du cou, de la gorge, coupée heureusement pour moi, par la page soulevée du catalogue. Manque de chance, ton autre bras arbore une superbe veine.*
>
> *[…] Voulais, ce matin, te raconter mon rêve. Raconter retenir et tout d'un coup*
>
> *(Aussi fort qu'une main glissée dans l'échancrure invisible de ta chemise sur la photo)*
>
> *d'un coup on raconte on se raconte et tu es rassemblé dans l'œil qui te regarde, dans mon œil.*[383]

La photographie permet de prendre un moment, de produire un objet depuis une ineffable volupté et de le garder. Dans cette lettre, Alix fantasme une image, retrouve dans la prise de vue les traits de son amant et s'y perd. L'image est le point de départ de la rêverie érotique, et la photographie qu'elle décrit a été prise par elle. La dimension sexuelle est donc doublement jouée : au moment de la prise

[383] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre non envoyée*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

de vue et quand l'image est regardée et décrite. L'image et le texte sont alors deux pôles d'une même empreinte, deux modalités de possession de l'être aimé.

Alix Cléo Roubaud met son propre corps en jeu dans les textes comme dans les images. Dans le Fonds se trouvent de nombreuses photographies d'Alix Cléo Roubaud nue[384], elle offre son corps au regard du spectateur comme un défi à la pudeur. Le nu, en photographie, est d'autant plus percutant qu'il est réel, qu'il implique une personne que l'on sait, ou que l'on a su vivante. Alix Cléo Roubaud s'amuse de cet impact dans certaines images provocantes, joue sur le réalisme de la photographie. Plus qu'un nu, elle nous propose sa nudité, sans artifice.

3.3. Les hors-champs du désir.

Si Alix Cléo Roubaud n'hésite pas à montrer sans détour son corps ou celui de ses amants, elle travaille aussi les possibilités érotiques de la suggestion, du caché. Ce procédé se retrouve dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux. L'auteure décrit les images de nudité sans les montrer (à propos d'une photographie montrant le sexe en érection de son compagnon elle note : « Je peux la décrire, je ne pourrais pas l'exposer aux regards.[385] ») et reproduit les photographies de vêtements tombés dans des chambres d'hôtel qui désignent en creux une nudité pourtant absente des clichés. Esquisser, suggérer, insinuer, permet d'impliquer l'imagination du spectateur. Le hors-champ excite la curiosité, cet à-côté de l'image dessine un espace diégétique ou l'action se poursuit, malgré sa soustraction à notre vue.

[384] Dans l'ouvrage que nous avons consacré à Alix Cléo Roubaud, se trouve une erreur que nous souhaitons corriger dans ce travail de recherche. Une planche-contact fait l'objet d'une description dans le chapitre « Prendre corps » : nous avions cru qu'il s'agissait d'une amante de la photographe. Mais nous avons découvert qu'il s'agit en réalité d'un autoportrait qui a servi pour une surimpression dans la série *La dernière chambre* conservée au Musée des Beaux-arts de Montréal. Notre analyse dans l'ouvrage est donc fausse. Cf. Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud. op. cit.*, pp. 97-99.

[385] Annie ERNAUX, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 20.

Alix Cléo Roubaud utilise clairement ce procédé dans le film d'Eustache à propos de la photographie *Vertigo*, intitulée d'après le titre du film d'Alfred Hitchcock et projetée au début du court métrage. L'échange avec Boris Eustache permet de percer en partie l'énigme de cette image :

> *Boris : Cette photo s'appelle* Vertigo *?*
>
> *Alix : Oui enfin ça s'appelle* Vertigo *pour des raisons purement anecdotiques, parce que j'ai vu* Vertigo *après avoir pris cette photographie ; c'est-à-dire la même après-midi. Mais enfin, il n'y a pas beaucoup de rapport ; sauf que je souffrais de vertiges assez aigus en la prenant. J'avais beaucoup bu, cette bouteille était à peu près vide. Enfin l'histoire est très étrange, l'histoire de la prise de cette photographie est assez particulière.*
>
> *Boris : Tu veux bien me la raconter ?*
>
> *Alix : Elle est fort obscène. J'étais en posture embarrassante avec un ami. J'ai allumé une cigarette et il m'a dit « tu allumes une cigarette en ce moment, dans ces circonstances, comme les putes d'Amsterdam », et j'ai dit « Oui, pourquoi pas. Et non seulement je peux allumer une cigarette mais je veux prendre une photographie. » Et alors j'ai pris cette photographie. Il faisait très chaud, ce que j'ai essayé d'indiquer par ce coloriage, maladroit à vrai dire. — Mais comme quoi, une photographie peut être personnellement pornographique tout en étant publiquement décente.*

Une image « personnellement pornographique tout en étant publiquement décente » dit Alix Cléo Roubaud, cette phrase pourrait être celle d'Annie Ernaux qui, face aux vêtements épars, écrit : « Il y avait là les traces d'une lutte et, rassemblés sur quelques mères carrés, le sexe et la violence, l'est et l'ouest passionnel[386]. »

[386] *Ibid*., p. 39.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 25 : *Vertigo le 14.VII.79 – le 14.XII.79*, épreuve argentique coloriée, Bibliothèque municipale de Lyon.

La photographie *Vertigo* est effectivement bien sage : il s'agit d'une vue de l'appartement de d'Alix Cléo Roubaud. Prise depuis le salon, elle dévoile l'embrasure de la chambre. Au premier plan, des chaussures de femme sont alignées. Au second, et au centre de l'image, se trouve une chaise vide ; à droite, une table où sont posés une lampe, une théière, quelques éléments de vaisselles, une bouteille d'alcool et son carton d'emballage. L'image a été coloriée aux crayons de couleurs jaune et rouge. C'est une photographie simple, réservée. Pourtant, Alix Cléo Roubaud la considère pornographique. Le spectateur tente désespérément de trouver un indice, mais l'indécence de cette épreuve continue de nous échapper tant temporellement que dans l'espace qu'elle dévoile. Elle a été prise après un rapport sexuel – ce qu'Alix appelle, faussement gênée, une « posture embarrassante » ou des « vertiges assez aigus » – ; le moment d'où vient cette image est terminé. Le fond de la photographie s'ouvre néanmoins sur la chambre et sur le lit dont on distingue le montant. Mais cette zone du tirage est surexposée, trop blanche, elle prive le spectateur des détails. L'amant, doit encore se trouver dans ce lit, mais on n'aperçoit qu'une couverture dérangée. Alix Cléo

Roubaud qui prend la photographie est elle aussi absente ; les deux protagonistes nous sont donc cachés.

Dans le film, les explications se font à demi-mot, l'image n'en devient que plus intrigante. L'ostension jouxte la dissimulation ; et l'intime est aussi une mise à l'écart. La frontalité d'une image qui se dresse devant nous renvoie à notre condition de spectateur, impose une distance ; l'objet du désir, hors du cadre, nous est refusé. L'érotisme de l'œuvre photographique d'Alix Cléo Roubaud oscille donc entre un régime de sidération et l'absence et le détour.

Conclusion partielle.

Dans son « Manifeste photobiographique » publié après la mort d'Alix Cléo Roubaud, Gilles Mora en appelle à une photographie qui permettrait non seulement de saisir son existence, mais aussi, par le geste photographique, de se la redonner ; d'en réaliser l'ampleur. Ainsi la photographie ne recense pas uniquement des faits mais, en les donnant à voir, créé aussi notre vie. Si l'auteur s'écarte par la suite de ce terme de « photobiographie » qu'il juge trop mal utilisé, nous pouvons néanmoins retenir de son texte la volonté de voir advenir des « opérateurs-écrivains » ; des artistes pratiquant l'écriture et la photographie avec le même talent. Alix Cléo Roubaud nous semble pouvoir être l'un d'eux, tant elle a écrit et photographié avec la même exigence.

Toute démarche photobiographique est, par essence, photolittéraire, puisque la photographie seule ne peut prendre en charge le récit d'une vie. Le dispositif photolittéraire de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud est singulier puisque le *Journal*, seul ouvrage publié à ce jour, est une œuvre photolittéraire, mais l'agencement du texte et de l'image n'est pas du fait de son auteure : Jacques Roubaud a décidé de l'ajout des images. Si l'on croit d'abord que la logique d'insertion des photographies dans le texte relève de l'illustration, les images

donneraient à voir ce que le texte dit, il apparaît cependant que cela ne se vérifie pas pour l'ensemble des photographies. Plus fondamentalement, l'image et le texte communiquent, se modifient l'un l'autre et proposent un nouvel espace de lecture. Néanmoins, les photographies d'Alix Cléo Roubaud pouvant être rapprochées, elles aussi, d'une démarche diaristique, il serait possible de pousser plus avant le dispositif photolittéraire en mêlant journal littéraire et journal photographique.

Le journal intime comme les photographies seraient un « multiple autoportrait », comme l'écrit Jacques Roubaud dans la « Préface » du *Journal*, impliquant l'un comme l'autre la répétition (se dire chaque jour). Mais Alix Cléo Roubaud ne se dit pas uniquement par l'entremise du « je » ou de « l'autoportrait », tout récit est elle, comme toutes les photographies, paysages ou nature morte sont, aussi, elle. La question n'est donc pas celle de la représentation du sujet mais de l'opérateur qui imprime nécessairement sa marque sur sa réalisation.

En se disant, Alix Cléo Roubaud s'expose, mais le destinataire des photographies et du *Journal* n'est pas seulement Jacques Roubaud ; l'auteure, catholique, se présente aussi devant Dieu. L'autoportrait est une forme de confession. Elle avoue ainsi ses péchés et celui, particulièrement terrible d'acédie. En se montrant morte, Alix Cléo Roubaud confesse sa tentation du suicide.

Si la mort et la mélancolie jouent un rôle fondamental dans l'œuvre de l'artiste, l'entreprise photobiographique met aussi en lumière des moments de joie et de bonheur. Alix Cléo Roubaud a ainsi produit un certain nombre de photographies et de textes érotiques. Elle y expose son bonheur conjugal avec Jacques Roubaud, mais aussi son désir pour ceux et celles qui, avant sa rencontre avec le poète, ont fait sa vie amoureuse. Ainsi la dimension érotique et charnelle de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud qui côtoie la noirceur et le désespoir, révèle un versant plus lumineux de son travail, traversé par le désir et la jouissance.

Conclusion : « Expression de soi et exploration du monde ».

Correspondance, journal intime, autoportrait : Alix Cléo Roubaud semble avoir exploité toutes les formes de l'écriture de soi. Elle a modulé l'autobiographie, en a exploité les nuances pour se dire et composer ce que Jacques Roubaud nomme son « multiple autoportrait ». Une mosaïque dont les lettres, le journal intime et les photographies sont autant de tesselles. On découvre d'abord Alix Cléo Roubaud par son *Journal,* document fondamental, gardien de l'œuvre, rempart contre l'oubli. Il est aujourd'hui encore le dispositif photolittéraire le plus abouti qu'il soit possible de se procurer ; mais il est aussi un document complexe, incomplet, façonné par Jacques Roubaud. Les images qui le ponctuent ne représentent qu'une partie infime de la production de l'artiste et, comme nous l'avons vu, cette sélection ne rend pas justice à la diversité de ses images. Pourtant la beauté de certains passages, la fragilité de l'auteure et de son geste d'écriture toujours menacés par la disparition et le noir en font un livre bouleversant pour ceux qui s'y plongent. Le *Journal* laisse deviner de nombreuses correspondances et, pour notre étude, nous avons eu la chance de pouvoir nous y plonger.

La correspondance dévoile ainsi une autre écriture d'Alix Cléo Roubaud qui diffère de celle du *Journal* et permet d'appréhender une diversité littéraire dans son œuvre. Pour le chercheur, la lettre a le statut de document, elle n'est pas uniquement abordée du point de vue de la création. Adressée à un autre, la lettre se doit de mettre en contexte, de préciser et permet ainsi une vision plus renseignée de son auteure. Pour le biographe comme le chercheur, l'écriture épistolaire est ainsi un outil précieux. Mots envoyés à des proches, courriers factuels ou formels, la découverte de la correspondance a permis de préciser notre connaissance de l'œuvre. La correspondance, formidable objet pour l'approche

génétique, dévoile l'œuvre en train de se faire, les tâtonnements, les hésitations d'Alix Cléo Roubaud ; l'œuvre s'accomplissant.

Et, dans les lettres comme dans le *Journal*, des photographies glissées, insérées, et dans les phrases, la photographié pensée, mise en jeu, analysée. Le dispositif photolittéraire est complexe : le journal convoque les photographies, comme les photographies font appel à l'écriture. Autoportraits avec surimpressions de textes, images légendées à la manière d'un journal intime, les rapports entre texte et image sont plus complexes qu'il n'y paraît de prime abord. Comme le note Jean-Michel Maulpoix dans un article paru au moment de la sortie du *Journal*, les phrases et les images semblent venir d'un même lieu : « les mots comme les photographies sont issus de la chambre noire[387] ».

Le « multiple autoportrait » d'Alix Cléo Roubaud se construit dans un incessant va-et-vient entre le texte et l'image. Il accompagne la répétition des jours, la boucle du quotidien. Alix Cléo Roubaud se dit en adoptant la temporalité régulière de l'existence. Elle peut alors poser un regard sur elle, sur sa vie, et reconstruire *a posteriori* un moi qui lui semble informe, précaire. S'adressant à son mari, mais aussi au jugement de Dieu, Alix Cléo Roubaud se dit et se montre sans complaisance. S'expliquer pour être pardonnée après la mort, s'exposer pour obtenir l'absolution. Textes et images sont traversés de flux contradictoires : bonheur de la vie conjugale et désespoir profond, élan créateur et irrépressible appel vers la mort, érotisme, foi et maladie.

Mais pouvons-nous nous arrêter là dans notre exploration de l'œuvre et affirmer qu'Alix Cléo Roubaud n'a travaillé qu'à se dire ? N'a-t-elle produit qu'une autobiographie, multiple, protéiforme certes, mais ne sortant jamais du discours sur soi ? La richesse du Fonds qui nous a été confié ouvre de nouvelles directions. Les textes théoriques, que nous avons longtemps crus n'être que des projets simplement mentionnés dans le *Journal*, nous ont été découverts : ils existent. Nous disposons d'études sur Wittgenstein, de textes sur l'image, de notes

[387] Jean-Michel MAULPOIX, « Issus de la chambre noire », *La Quinzaine littéraire*, n° 413, 16 mars 1984.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

et de carnets et de plus de six cents images. Il nous faut donc aller plus loin et aborder la dimension théorique de cette œuvre. Cette dimension n'est pas pour autant à renvoyer dos-à-dos avec sa démarche autobiographique, elle la poursuit et l'éclaire. N'était-ce pas là le sens voulu par Jacques Roubaud qui a ajouté à la fin de la seconde édition du *Journal* deux textes d'Alix Cléo Roubaud portant sur le statut de l'image ? La théorie n'exclut pas le « je », bien au contraire ; Alix Cléo Roubaud le note dans l'un de ses écrits :

> *Au musée d'Art moderne allez voir l'exposition « Miroirs et fenêtres », autrement dit « expression de soi » et « exploration du monde »* (sic)*. Il est très difficile de voir la différence, dans tous les cas, y compris les autoportraits, d'ailleurs peu nombreux.*[388]

Expression de soi et exploration du monde coïncident. Une démarche autobiographique est toujours une proposition qui dépasse le moi. Lectrice de Walter Benjamin, de Ludwig Wittgenstein ou de Gertrude Stein, Alix Cléo Roubaud abordait aussi la photographie en philosophe. Dans son texte pour le catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, Catherine Millet la rapproche d'artistes conceptuels comme Jan Dibbets ou Vito Acconci[389]. De quoi brouiller les coordonnées admises jusqu'alors et bouleverser la lecture que nous avons de son travail. C'est en entrant dans la chambre noire de l'artiste, en plongeant dans ses textes philosophiques, ses notes et ses photographies que nous irons puiser la matière de cette seconde partie de notre étude où faire et penser coïncident.

[388] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op.cit.*, p. 229.
[389] Catherine MILLET, « La photographie, la preuve », *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Photographies*, *op. cit.*, p. 9.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2ÈME PARTIE : UNE THÉORICIENNE DANS LA CHAMBRE NOIRE.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Introduction.

En 2012, le frère d'Alix Cléo Roubaud, Marc Blanchette nous a ouvert les portes de l'appartement de l'artiste situé au 64 rue Vieille-du-Temple à Paris. La famille, qui, depuis la mort d'Alix en 1983, louait l'appartement meublé par elle, avait décidé d'entreprendre des travaux. Nous avons eu la chance de découvrir les lieux avant cette transformation. Dans la chambre de ce deux-pièces se trouvaient les livres d'Alix Cléo Roubaud, sous le lit des textes philosophiques, ses cours universitaires, quelques photographies, des planches-contacts, un carnet ; dans le salon ses cuves de développement, son agrandisseur et sa machine à écrire. Cette découverte a permis de donner une nouvelle tournure à notre recherche : au regard de ces œuvres et documents nouvellement apparus, des ouvrages qu'elle avait lus et des textes qu'elle avait écrits, il devenait à la fois possible et nécessaire de consacrer une importante partie de notre travail à la théorie et à la pratique d'Alix Cléo Roubaud. La dimension autobiographique que nous avons explorée dans un premier moment pouvait ainsi être nuancée, si ce n'est dépassée, grâce à l'étude des ces nouveaux éléments. La narration et la mise en scène de soi ne constituent en effet qu'un premier moment ; il existe une autre Alix Cléo Roubaud, technicienne exigeante et théoricienne fulgurante de l'image.

Sa bibliothèque nous a ainsi semblé particulièrement représentative de l'actualité et de la densité de ses recherches philosophiques, littéraires et plastiques. Cette bibliothèque apparaît comme une sorte d'allégorie de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud tant elle découvre, dans sa matérialité, ces deux concepts fondamentaux que sont la *pratique,* entendue comme fabrication et création, et la *théorie* soit l'activité de la pensée. L'inventaire des ouvrages a ainsi constitué un document précieux pour notre recherche : il nous a permis de mettre au jour les lectures et les auteurs qui ont vraisemblablement été déterminants pour elle[390]. En

[390] Nous devons cependant rappeler que les cinq cent vingt-quatre ouvrages que nous avons recensés ne constituent pas l'intégralité de sa bibliothèque : certains avaient été vendus ou donnés par sa mère, d'autres étaient certainement dans l'appartement conjugal au 51 rue des Francs-Bourgeois. Néanmoins dans ce lieu de travail, devenu sa chambre noire après son mariage et son emménagement avec Jacques Roubaud, elle avait gardé les livres qui lui permettaient de travailler théoriquement et matériellement l'image.

plus des articles et ouvrages de critiques comme ceux de Clement Greenberg, Barbara Rose, Susan Sontag, Rosalind Krauss dont nous analyserons l'importance dans cette partie de notre recherche, se trouvaient également dans les rayonnages *Light Readings. A Photography critic's writings 1968-1978*[391] d'A. D. Coleman et *Theorie der Fotografie II 1912-1945*[392] de Wolfgang Kempf. L'intérêt d'Alix Cléo Roubaud pour la conceptualisation de son médium nous semble donc indéniable et il est probable que ces diverses lectures l'aient aidée à formuler les prémices de sa propre théorie de l'image. À ces essais s'ajoutent d'autres ouvrages, non pas consacrés à la pensée de *la* photographie, mais à la fabrication *des* photographies. Nous pouvons ainsi citer *The Print*[393] d'Ansel Adams, ainsi que des ouvrages pratiques tels que *Darkroom Art*[394], *Artistic Photographic Processes*[395]. À notre grand étonnement, Alix Cléo Roubaud ne possédait aucun ouvrage monographique consacré à des photographes[396]. Quelques rares parutions étaient néanmoins consacrées à la photographie : deux numéros de la revue *Printletter*, deux livraisons de *European Photography*, quatre numéros de la revue *Zoom*, la plaquette de l'exposition Paul Strand publiée par le Musée National d'Art Moderne en 1977 et le *Petit Journal* de l'exposition Charles Nègre[397].

La découverte de ces livres, de son matériel photographique, de ses planches-contacts ainsi que l'ensemble des photographies auxquelles nous avons eu accès témoignent de l'intensité de sa création et permettent de mettre en lumière l'élaboration des photographies. Cette élaboration relève à la fois de la pensée, c'est-à-dire de la façon dont Alix Cléo Roubaud a théorisé son médium, et du faire : des procédés techniques déployés pour parvenir à créer ses

[391] Allan Douglass COLEMAN, *Light Readings. A Photography critic's writings 1968-1978*, Royaume-Uni, Oxford University Press, 1979.

[392] Wolfgang KEMPF, *Theorie der Fotografie II 1912-1945*, Munich, Schirmer/Mosel, 1979.

[393] Ansel ADAMS, *The Print*, New York Graphic Society, 1950.

[394] Jerry BURCHFIELD, *Darkroom art. How to create exciting, innovative images in your own darkroom*, New York, American Photographic Book Publishing, 1981.

[395] Suda HOUSE, *Artistic Photographic Processes*, New York, American Photographic Book Publishing, 1981.

[396] Il semble en effet étonnant qu'Alix Cléo Roubaud, dotée d'une bibliothèque de plus de cinq cent livres, ne possède aucun ouvrage consacré à l'œuvre de photographes, si ce n'est quelques plaquettes d'expositions. Adressant notre question à Jacques Roubaud, ce dernier nous a confié que ses influences ne sont pas à chercher auprès d'artistes photographes, mais d'abord du côté de la théorie critique, de la philosophie, de la peinture et de la littérature.

[397] Françoise HEILBRUN et Philippe NEAGU, *Charles Nègre 1820-1880*, Le petit journal des grandes expositions n° 101, Réunion des Musées Nationaux, 1980. Ce journal a été publié à l'occasion de l'exposition Charles Nègre qui s'est tenue au Musée du Luxembourg du 25 novembre 1980 au 19 janvier 1981.

photographies. En étudiant l'œuvre, il nous a semblé que le faire et la pensée de l'image soient, chez Alix Cléo Roubaud, accordés selon des rapports complexes. En effet, il paraît trop simple d'affirmer qu'Alix Cléo Roubaud a élaboré une théorie pour ensuite la mettre en pratique, la rendre visible par ses images. La pratique de la photographie, son expérience de la matérialité de l'image lui permet aussi de développer des considérations abstraites, issues de l'expérience en chambre noire. C'est donc aux liens entre théorie et pratique que nous souhaitons consacrer cette partie de notre travail : nous nous attachons ici à Alix Cléo Roubaud, théoricienne dans la chambre noire.

Pour Alix Cléo Roubaud faire une image ne va pas sans la penser, et plus encore, l'un détermine l'autre sans que nous puissions pour autant établir une hiérarchie ; théorie et pratique créent ensemble le système propre à son œuvre. Nous considérerons dans ce développement de notre étude la théorie de l'image de l'artiste comme la dimension logique de son système et l'ensemble des photographies comme sa partie réelle. Pour autant, partie logique et partie réelle d'un système ne doivent pas être séparées, bien au contraire, ce sont les rapports entre ces deux dimensions qui assurent la cohérence de l'œuvre. Alix Cléo Roubaud, théoricienne dans la chambre noire, pose la question de la théorie et de la pratique. Nous souhaitons mettre l'accent sur le « et » entre théorie et pratique qui n'a pas fonction ici d'additionner les deux termes, mais d'exhiber leur articulation. Une théorie de l'image qui ne trouverait pas de manifestation concrète dans une œuvre serait incomplète ; de la même manière, être photographe sans comprendre les enjeux de son médium semble bien insuffisant.

« Il n'est donc personne qui puisse se donner pour praticien versé dans une science tout en méprisant la théorie sans montrer qu'il est ignorant dans sa partie […].[398] » écrivait Kant lorsqu'il réfutait le dicton selon lequel quelque chose pourrait être vrai en théorie et faux en pratique ; exercer une science implique d'en connaître les enjeux abstraits. Alix Cléo Roubaud était une praticienne qui valorisait la théorie photographique à tel point qu'elle a travaillé à établir la sienne propre et cette théorie est déterminante pour comprendre son œuvre.

[398] Immanuel KANT, *Théorie et pratique* et *Sur un prétendu droit de mentir par humanité*, trad. Louis Guillermit, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2000, p. 12.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

L'œuvre advient dans un jeu complexe entre concepts philosophiques, débats esthétiques et pratiques de l'image : les possibilités techniques de l'image ouvrent de nouvelles voies conceptuelles, comme les théories de la photographie agissent en retour sur sa manière de créer. Précisément, dans cet aller-retour constant entre chambre noire et textes théoriques, philosophie et photographie, nous verrons dans un premier temps l'influence déterminante qu'a eu la peinture et sa théorie, en particulier l'expressionnisme abstrait et la critique moderniste, sur l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Confrontant ses connaissances en histoire de l'art et sa compréhension de l'art contemporain à la photographie, Alix Cléo Roubaud a produit une œuvre plastique qui brouille les frontières traditionnellement admises entre les deux médiums. C'est donc logiquement en confrontant l'image photographique à l'image peinte qu'elle dessine les prémices de sa théorie de l'image, aujourd'hui encore largement méconnue.

Dans un deuxième moment, nous étudierons les échos, dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, des nouvelles théories de l'indicialité apparues à la fin des années 1970. Évidemment influencée par Rosalind Krauss et Roland Barthes, il semblerait qu'elle ait également eu recours à sa formation en philosophie logique et analytique pour poursuivre les débats autour de la notion d'index. Ajoutant ainsi la philosophie de Wittgenstein aux débats critiques de l'époque, l'artiste élabore une pensée singulière et originale de l'image. Certaines de ses séries apparaissent d'ailleurs comme des mises en jeu de théories philosophiques, rapprochant ainsi sa démarche de celle des artistes conceptuels. Dans cette partie, nous étudierons certains textes philosophiques inédits qui découvrent l'ampleur de son travail théorique.

Enfin, c'est aux rapports entre dire et montrer que nous consacrerons le dernier mouvement de cette analyse. La question photolittéraire, fil rouge de notre démarche, trouve ici son expression abstraite. L'influence wittgensteinienne pose ainsi la question du dire et du montrer, des rapports qu'entretiennent l'image et le langage. À ce titre, le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* apparaît comme un dispositif complexe où la parole et l'image se heurtent, se perturbent pour faire advenir un sens nouveau. Si dans la première partie de notre travail nous avons

abordé la photographie comme un langage permettant de se dire, nous verrons ici que l'image ne peut être entièrement assimilée au discours ; on peut parler des images, mais l'image, elle ne parle pas.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

CHAPITRE 1 : Photographie et peinture

Alix Cléo Roubaud ne possédait aucun livre sur des photographes mais de nombreuses monographies de peintres et des ouvrages d'histoire de l'art. Du Moyen-Âge roman aux dessins de David Hockney, en passant par Tiepolo, Sam Francis et la peinture japonaise ; ses goûts semblent aussi éclectiques que précis. Dans le *Journal*, elle mentionne Johannes Vermeer[399], Henri Matisse[400], Paul Klee[401], Georges Seurat[402], Jackson Pollock[403], Morris Louis[404], etc. Ces artistes ne sont pas cités pour faire état de ses goûts et de ses intérêts, mais pour penser sa pratique de la photographie. À ces noms s'ajoutent ceux de penseurs dont elle conservait les ouvrages, critiques et historiens majeurs de l'histoire de l'art tels qu'Alberti, Meyer Shapiro, Barbara Rose, Susan Sontag, Rosalind Krauss, etc.

La théorisation de la photographie d'Alix Cléo Roubaud débute par la confrontation à la peinture. En comparant l'image photographique et l'image peinte, elle tente de comprendre les spécificités de son médium. C'est donc une démarche de définition négative, apophatique, qui consiste à dire ce que la photographie *n'est pas* au regard de la peinture, qui constitue la première étape de son travail théorique. Elle avait d'ailleurs en projet d'écrire son « propre traité sur photographie/peinture[405] ». Le *Journal*, la correspondance, les photographies ainsi que des textes et notes manuscrits gardent les traces de ce projet que nous souhaitons mettre en lumière et analyser dans cette partie de notre recherche.

[399] Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 78.
[400] *Ibid.*, p. 110.
[401] *Ibid.*, p. 129.
[402] *Ibid.*, p. 204.
[403] *Ibid.*, p. 101.
[404] *Ibid.*, p. 153.
[405] *Ibid.*, p. 104.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Photographie et peinture : cet attelage est fameux dans l'histoire de l'art. Le *Salon de 1859*[406] de Baudelaire subordonne la photographie aux autres arts au premier rang desquels se trouve la peinture, forme artistique noble par excellence.

À la fin du XIX[e] siècle les pictorialistes veulent donner à la photographie une dimension picturale, construire plus qu'enregistrer, et prennent la peinture pour référence. Mais si Alix Cléo Roubaud reprend à son compte ce clivage centenaire, c'est pour lui donner une forme nouvelle et finalement le dépasser. La hiérarchie entre photographie et peinture est bouleversée : dans ses écrits, Vermeer et Pollock sont photographes et elle prétend pratiquer l'image comme un peintre.

L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, d'une indéniable richesse théorique, repose aussi sur des procédés uniques. Détruisant les négatifs, dessinant sur la surface sensible avec de la lumière, crayonnant ses épreuves, l'artiste ne pratiquait pas la photographie de manière commune. Le travail en chambre noire est considérable : « Tiré des photos de onze heures à cinq heures,dont celles de Londres […].[407] » Une même image passe plusieurs fois l'épreuve du tirage pour que l'artiste parvienne au résultat souhaité. Ainsi chaque photographie devient un « tableau fini unique et non reproductible[408] » ; « unique » et « non reproductible » sont pourtant deux qualificatifs rarement appliqués à la photographie : précisément, ils le sont au « tableau ».

[406] Charles BAUDELAIRE, « Le Salon de 1859 », in *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, pp. 359-366.
[407] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 21.
[408] *Ibid.*, p. 110.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

I. L'importance de la peinture dans la construction de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

Fille de peintre, élevée dans une famille cultivée, Alix Cléo Roubaud a été confrontée dès l'enfance à la peinture. Arrivée à Paris, elle fréquente les galeries, visite les expositions du Musée d'art moderne de la Ville ou celles du Centre Georges Pompidou, découvre la FIAC. Alix Cléo Roubaud s'intéresse à l'art moderne et contemporain, mais son objet de prédilection reste la peinture. La photographie ne la convainc pas, les artistes qu'elle découvre son rarement jugés à la hauteur. L'ancrage de sa famille en Amérique du Nord, au Canada d'abord puis à Washington à partir de 1976, lui permet de se plonger dans le bouillonnement new-yorkais, d'être au fait d'un élan créateur et théorique qui manque en France. L'originalité de la photographie et des textes théoriques d'Alix Cléo Roubaud tient en partie à ces influences éclectiques et cosmopolites. La situer dans une histoire de l'art strictement photographique ou française est insuffisant. Si Alix Cléo Roubaud est aujourd'hui exposée dans de grands musées de l'hexagone, il convient de rappeler et de préciser ses liens avec les États-Unis et ses artistes.

Impossible d'étudier l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud donc, sans examiner les liens qu'elle a tissés avec la peinture. Son travail est nourri de références précises, d'une connaissance aiguë de la peinture et de la critique moderniste. Il faut avoir vu les toiles de Pollock et celles de Morris Louis pour appréhender les photographies d'Alix Cléo Roubaud. Il faut aussi se souvenir des débuts de la photographie, de sa rivalité avec la peinture, exacerbée par la sévérité de Baudelaire dans son *Salon de 1859*. Alix Cléo Roubaud pense l'image photographique depuis l'image peinte, elle tente de comprendre ce qui les unit et ce qui les oppose. Cette démarche n'est pas strictement intellectuelle : Alix Cléo Roubaud élabore aussi en faisant, dans la chambre noire. Elle éprouve très concrètement les possibilités de son médium. Ainsi, c'est en s'emparant de l'histoire de l'art récente, et en l'éprouvant dans la matérialité de son travail plastique qu'Alix Cléo Roubaud pose les premiers jalons de sa théorie de l'image.

1.1. Une photographe qui préfère la peinture.

Les liens d'Alix Cléo Roubaud à la peinture sont d'abord intimes, familiers : sa mère Marcelle Blanchette était peintre. Les œuvres maternelles ont été exposées dans différents pays : à la Nees Morphes Gallery d'Athènes, à la Robertson Gallery et au National Art Center d'Ottawa, ou encore à l'Alliance Française de Washington. La carrière d'artiste de sa mère est fréquemment évoquée dans la correspondance d'Alix Cléo Roubaud, sa famille lui envoie des articles, sa mère évoque ses recherches. En 1978, Alix Cléo Roubaud reçoit cet article du *Leader Post* consacré à sa mère :

> *For almost three continent-hopping decades, from Cairo to Cambodia, Marcelle Blanchette has been a diplomat's wife with a difference.*
>
> *The difference has been her art, paintings and watercolors that have won praise in several countries. Her first U.S. exhibit opened recently at the high prestige Franz Bader gallery in Washington.*[409]

Malgré le succès d'estime qu'elle rencontre, Marcelle Blanchette ne fut jamais un peintre à la carrière retentissante. Elle est restée cette femme de diplomate *with a difference*, sans être reconnue comme une artiste à part entière. Marcelle Blanchette est femme de diplomate comme Alix Cléo Roubaud était femme de poète. Nous l'avons dit, dans ses lettres et dans son *Journal*, Alix Cléo Roubaud évoque parfois ce statut comme une difficulté[410]. En ce qui concerne la situation de ses parents, c'est la carrière de sa mère qui semble l'intéresser davantage que celle d'ambassadeur de son père, ce dernier étant rarement mentionné dans la correspondance.

> *J'espère que l'exposition de Maman marchera, ou plutôt aura marché, aussi bien que la dernière. Je n'ai pas encore encadré le tableau mais il est visible dans la*

[409] « Wife Diplomat wins praise throughout world of painting », *The Leader Post*, samedi 15 juillet 1978 : « *Depuis près de trois décennies passées de pays en pays, du Caire au Cambodge, Marcelle Blanchette a été une femme de diplomate pas comme les autres. La différence a été son art, des peintures et des aquarelles qui ont été encensées dans différents pays.* »

[410] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 143.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

petite pièce. Je n'ai pas le moindre doute sur le talent de Maman qui s'en va croissant avec son extraordinaire persévérance.[411]

Dans son appartement de la rue Vieille-du-Temple à Paris se trouvaient effectivement plusieurs tableaux de Marcelle Banchette : des aquarelles abstraites ainsi qu'un portrait d'Alix Cléo Roubaud la montrant à la fois petite fille et adulte. Alix Cléo Roubaud lui envoyait elle aussi régulièrement des photographies. Les deux femmes partageaient indéniablement leur goût pour l'art, elles échangeaient sur leurs techniques (recherche de papier, expérimentations photographiques, etc.) autant que sur les artistes qu'elles aimaient :

Hélas j'ai cherché ce livre sur G.O.Keeffe mais il est épuisé. J'avais voulu l'acheter avant Noël mais je n'ai pas pu affronter les foules dans les librairies. J'avais vu un Edward Hopper[412] *en « papier » mais t'y intéresses-tu toujours ?*

Jenkins a une exposition à Beaubourg. L'as-tu vue et peux-tu m'acheter sa brochure pour me donner une idée de son exposition ? Ici il a commencé à faire des stèles et collages et je ne les aime pas beaucoup.[413]

L'échange entre les deux femmes aborde très souvent l'art et la peinture en particulier. Leurs lettres nous ont ainsi permis de préciser certains des goûts d'Alix Cléo Roubaud comme son indéniable intérêt pour la peintre Georgia O'Keeffe par exemple. La correspondance leur permet à l'une et à l'autre d'être au fait des expositions et des événements du monde de l'art au États-Unis et au Canada comme en France. Alix Cléo Roubaud peut ainsi disposer d'ouvrages non publiés en France et préciser sa connaissance de la peinture américaine, son sujet de prédilection.

Outre la peinture moderniste dont Georgia O'Keeffe est l'une des grandes représentantes, Alix Cléo Roubaud s'intéressait aussi à d'autres tendances de l'art

[411] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 24 août 1978,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[412] Alix Cléo Roubaud possédait effectivement un ouvrage monographique de l'artiste Edward Hopper, peut-être s'agit-il de celui mentionné ici par sa mère.
[413] Marcelle BLANCHETTE, *Lettre à sa fille du 19 avril 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

moderne et contemporain. Dans sa correspondance, elle fait à de nombreuses reprises références à des expositions, ou à des événements du monde de l'art :

> *À la FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain) j'ai vu des Schwitters, des Lindner, des Steinberg et des Mondrian et les derniers Guitet qui est devenu géométrique : plus secret que jamais, il a des toiles qui s'imbriquent les unes dans les autres en coulissant comme un porte-crayon, le tout rigoureusement symétrique. C'est assez beau en fait. Jenkins s'est remis à l'huile c'est horrible.*[414]

Alix Cléo Roubaud se rend ainsi à la Foire Internationale d'Art Contemporain quatre années après sa création en 1974. Cette manifestation, d'abord adressée aux professionnels et aux collectionneurs, est un rendez-vous pointu et témoigne de l'actualité des goûts de la jeune femme. Il est aussi probable qu'à un moment où Alix Cléo Roubaud cherche à faire reconnaître son œuvre par les galeries et les institutions, une telle visite lui permette de se tenir au fait des tendances artistiques de l'époque. Quoi qu'il en soit, sa connaissance de la peinture est précise, ses jugements tranchés. Dadaïsme, expressionnisme, abstraction, abstraction lyrique : les artistes cités par Alix Cléo Roubaud représentent une diversité de courants. Sur les cinq artistes mentionnés dans la lettre précédemment citée, trois sont américains. Cette prédominance d'artistes des États-Unis s'explique par la place déterminante qu'a prise ce pays dans le champ de l'histoire de l'art depuis le début du siècle. Au début du XX^{e} siècle en effet, avec l'ouverture au public d'impressionnantes collections privées et l'inauguration de musées comme le MoMA, le Museum of Modern Art à New York, les États-Unis s'imposent comme le pays où s'effectue « la popularisation de l'art moderne[415] ». Après la Seconde Guerre mondiale, « les États-Unis prennent l'ascendant : l'expressionnisme abstrait s'affirme comme l'aboutissement des recherches plastiques menées en Europe au XX^{e} siècle […][416] ». C'est donc logiquement qu'Alix Cléo Roubaud se tourne vers ce pays pour y observer les transformations de la création contemporaine. Elle ne se

[414] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 10 novembre 1980,* Fonds Alix Cléo Roubaud. Il s'agit des artistes Richard Lindner, Saul Steinberg, Piet Mondrian, James Guitet et Paul Jenkins.
[415] Philippe DAGEN et Françoise HAMON, *Époque contemporaine XIX^{e}-XX^{e} siècles*, Flammarion, « Histoire de l'art », 2011, p. 403.
[416] *Ibid.*, p. 452.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

contente cependant pas d'observer la création américaine depuis la France puisqu'en plus de ses échanges constants avec sa mère, elle se rendait régulièrement aux États-Unis. La correspondance permet de déterminer avec certitude quatre séjours à Washington, où son père est nommé en 1976[417], et à New York : en août et septembre 1976, en septembre 1977, en septembre 1978, puis à Noël 1979 :

> *Ton père a fait téléphoner sa secrétaire à notre consul à New York qui nous conseillera au sujet d'une chambre. Je suppose que quelque chose dans le coin des musées Met et Guggenheim ferait l'affaire ?*[418]

Comme l'indique ce passage, les séjours d'Alix Cléo Roubaud ont autant pour but de voir ses parents et son frère, que de profiter de la vie culturelle new-yorkaise qui lui semble bouillonnante. Musées, concerts de jazz, conférences, lectures, Alix Cléo Roubaud se passionne pour ce qu'elle découvre :

> *At last a quiet day since I've come to N.Y., spent recovering from the city's explosive impact [...] N.Y hit me with « evidence » in the french sens of obviousness : that this is the country for music and for creation (the continent of course), and French intellectual like looked pretty pale for a while. How can I go back? But more to the point : when I come back, if I come back, how can I bring what France as given me and keep it working?*[419]

Alix Cléo Roubaud trouve à New York l'élan théorique et le renouveau créateur qui paraît faire défaut à Paris. La ville semble la plonger dans une euphorie intellectuelle qu'elle ne trouve pas en France. Elle écoute et découvre des musiciens de free jazz comme Jaki Byard, Rashied Ali et Bobby Hutcherson,

---

[417] De 1976 à 1980, Arthur Edward Blanchette est « Ambassador and Permanent Observer to the Organization of American States ». Une lettre envoyée sur un papier à en-tête nous permet de connaître l'adresse de la famille Blanchette à Washington : 4600 Linnean Avenue N.W, Washington D.C. 2008.

[418] Marcelle BLANCHETTE, *Lettre du 29 août 1977*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[419] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Bill du 10 août 1976*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Depuis mon arrivée à New York, enfin une journée tranquille passée à me remettre du choc explosif de la ville. New York m'apparaît avec "evidence"* [en anglais dans le texte], *non dans le sens de preuve mais dans le sens français de ce qui est indéniable : que c'est le pays de la musique et de la création (le continent bien entendu), et depuis quelques temps la vie intellectuelle française faisait pâle figure. Comment puis-je rentrer ? Ou, plus précisément : quand je rentrerai, si je rentre, comment puis-je rapporter avec moi ce que la France m'a donné sans en compromettre l'élan ?* »

assiste à un ballet d'Alvin Ailey, va au cinéma, etc. Dans ses lettres, elle décrit avec bonheur ses occupations :

> *Le Faucon maltais pour se reposer, un autre spectacle de danse (nikolaïs), quatre musées et tout de même, quelques après-midis dorés à faire les bouquinistes à Greenwich Village, quelques soirées à écouter, chez Carman, la musique de sa composition ou l'un de ses 6800 disques […], quelques soirées dans des bars typiques […].*[420]

Ses liens avec l'Amérique sont aussi épistolaires : Alix Cléo Roubaud entretenait des correspondances avec des amis nord-américains comme Allen Rollie qui résidait à Ottawa, Anne McCauley qui vivait à Albuquerque puis à Austin et Carman Moore, musicien new-yorkais. Nous pouvons également citer sa correspondance en anglais avec son amie Dian Turhneim. Comme Alix Cléo Roubaud, Dian d'origine américaine, est une étrangère à Paris : les deux jeunes femmes réunies par l'exil n'échangent jamais en français et partagent un même amour de New York : « Do you have any special suggestion for New York? And do you need or want something from "America"?[421] » Dian Turhneim demande des conseils d'experte à celle qui, ne se réclamant d'aucun pays, affirme cependant un amour inconditionnel pour deux villes : Paris et New York. Son rapport au Canada semble bien plus conflictuel : « Je hais le Canada, ne parlons même pas du Québec, avec passion.[422] » Alix Cléo Roubaud ne regrette pas pour autant de vivre à Paris, mais elle trouve un équilibre entre ces deux villes qui comblent chacune à leur manière son besoin d'intensité, d'échanges intellectuels et de création. Elle décrit ainsi la douceur de la vie parisienne à des amis canadiens :

> *My personal Paris has been more like Beneath the Volcano than like anything else, but Paris itself is unperturbably beautiful. Evenings have become exquisite summer rambling evenings ; for a week before the fourteenth of July, there were*

[420] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre du 24 août 1976*, Fonds Alix Cléo Roubaud. Le destinataire de cette lettre est un certain « chou-rave » dont nous ignorons la véritable identité.
[421] Dian TURNHEIM, *Lettre à Alix Cléo Roubaud du 20 décembre 1977*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *As-tu quelque chose en particulier à me conseiller à New York ? Et as-tu besoin ou envie de quelque chose d'"Amérique" ?* »
[422] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre non adressée du 10 octobre 1981,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

bals populaires in the streets all over the town. I love this city with a passion ; the only place I know of where I can feel as comfortable, although in a very different way, is New York, wich has become a yearly pilgrimage since 1975.[423]

New York est un pèlerinage annuel, écrit Alix Cléo Roubaud à son ami, séjourner dans cette ville semble relever autant du besoin que du plaisir. C'est avec une passion semblable qu'elle hait le Canada et aime New York.

Fig. 26 : *17/09/78, New York, New York*, épreuve argentique coloriée, 12,7 x 17,8 cm, Bibliothèque nationale de France.

La photographie *17/09/78. New York, New York* prise dans Central Park, convoque le film de Martin Scorsese[424] au titre éponyme ainsi que la chanson de la bande originale chantée par Lisa Minelli puis reprise par Franck Sinatra en 1980. Cette image apparaît comme une ode à cette ville dont Alix Cléo Roubaud chante le nom jusque dans ses photographies.

[423] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Allen et Margaret Rollie du 21 juillet 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Mon Paris intime ressemble plus à Sous le volcan qu'à autre chose, mais Paris est en soi d'une imperturbable beauté. Les soirées sont devenues des soirées d'été à n'en plus finir ; la semaine avant le 14 juillet il y avait, dans toute la ville, des bals populaires de rue. J'aime passionnément cette ville ; le seul endroit que je connaisse où je me sens aussi bien, quoi que d'une manière différente, c'est New York qui est devenu un pèlerinage annuel depuis 1975.* »

[424] Martin SCORSESE, *New York New York*, États-Unis, 155 min, 1977.

L'identité de la jeune femme se construit donc entre ces deux villes. À Paris, Alix Cléo Roubaud mène une vie de fête et de plaisir : dans le courrier à Allen Rollie précédemment cité, elle fait subtilement référence à ses soirées d'ivresse en mentionnant le roman de Malcolm Lowry *Sous le Volcan* connu pour le personnage du Consul et son alcoolisme légendaire. Dans sa correspondance avec ses amis nord-américains, elle raconte les nuits passées à déambuler, à faire des rencontres, à avoir de longs débats et conversations avec des amis. Elle s'entoure d'un cercle d'artistes et d'intellectuels parmi lesquels nous pourrions citer Martine Broda, poétesse et traductrice, l'écrivain Liliane Giraudon, le cinéaste Jean Eustache. Nous avons moins de renseignements sur ses séjours new-yorkais. Quelques lettres témoignent cependant de l'intensité de ses sorties et de ses découvertes. Ses amis américains font aussi partie du monde intellectuel et artistique : Anne McCauley[425] étudie et enseigne l'histoire de la photographie et Carman Moore[426] est musicien et compositeur.

Musique, danse et peinture : ces trois disciplines sont déterminantes pour aborder le travail de l'artiste. Son intérêt pour la peinture américaine et plus particulièrement pour le modernisme et l'expressionnisme abstrait est également fondamental pour comprendre son œuvre. Dans son appartement parisien, les images punaisées au mur étaient essentiellement les œuvres de peintres américains rapportées de ses voyages aux États-Unis. On trouvait ainsi quatre reproductions de toiles de Georgia O'Keeffe : deux cartes postales (*Ranchos Church* et *From the white Place)* provenant de la Phillips Collection à Washington, une carte de *Dark Mesa and Pink Sky* du musée Amon Carter au Texas, enfin la dernière reproduction du tableau *Black Gross with red Sky,* est une page du Magazine Art in America datant de juillet/août 1976. Nous avons également trouvé les reproductions de deux toiles de Morris Louis : *Saraband* de 1959 et *Sigma* de 1961 provenant du Salomon Guggenheim Museum de New York[427].

[425] Anne McCauley et Alix Cléo Roubaud échangeaient beaucoup à propos de la photographie. Aujourd'hui Anne McCauley est une historienne de la photographie réputée et enseigne à Princeton. Cf. https://artandarchaeology.princeton.edu/people/faculty/elizabeth-anne-mccauley.

[426] Carman Moore est un musicien et compositeur réputé. La musique tient une place centrale dans les échanges avec Alix Cléo Roubaud. Cf. https://www.carmanmoore.com/composer-conductor/biography.

[427] Entre 1975 et 1980, les toiles de Morris Louis ont été présentées deux fois au Musée Guggenheim ainsi que dans d'autres lieux new-yorkais. Nous pouvons également citer l'exposition « Morris Louis : Major Themes and Variations » qui s'est tenue du 12 septembre 1976 au 9 janvier

Si Alix Cléo Roubaud s'enthousiasme pour des peintres, son jugement sur les photographes est sans appel, quelle que soit leur nationalité. Après avoir décrit son incapacité à travailler, à écrire et même à sortir, Alix Cléo Roubaud termine une lettre à Anne McCauley par cette phrase : « Paris is raving about Mapplethorpe and Willy Ronis and Lisette Model. If that alone weren't enough.[428] » Si la peinture est un sujet d'émerveillement, la photographie est rarement à la hauteur de ses attentes. Dans son *Journal*, elle évoque Man Ray qui n'applique que peu « la maxime Lautréamont-surréaliste[429] » de la rencontre du parapluie et de la machine à coudre, Henri Cartier-Bresson qui ne soutient pas la comparaison avec le poète Buson[430], le photographe de mode Cecil Beaton « qui possède,dans la fadeur et l'artifice de ses portraits,quelques traits élégants[431] ». Hervé Guibert[432], David Hamilton[433] sont mentionnés sans plus de commentaire. Seuls Eugène Atget[434], Étienne-Jules Marey[435] et Paul den Hollander semblent l'intéresser.

Il serait cependant faux de croire que son désintérêt procède d'une méconnaissance de l'histoire de la photographie. Alix Cléo Roubaud évoque en effet dans son journal et sa correspondance différents mouvements comme le pictorialisme, le surréalisme ou encore la *Straight Photography* ; elle écrit à la fin de l'année 1980 : « Je prépare en outre quelque chose de plus respectable, un cours sur peinture/photographie : histoire de la photographie au 19ème siècle et de ses rapports avec la peinture.[436] » Au même moment, dans le *Journal*, elle note : « La photographie s'apparente à la calligraphie par un exercice qui vise à atteindre

---

1977 à la National Gallery of Arts de Washington. Alix Cléo Roubaud séjournait à Washington durant cette dernière exposition.

[428] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 12 décembre 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Et comme si ça ne suffisait pas, Paris s'extasie sur Mapplethorpe, Willy Ronis et Lisette Model.* »

[429] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 93.

[430] *Ibid.*, p. 106.

[431] *Ibid.*, p. 133.

[432] *Ibid.*

[433] Plus exactement, David Hamilton est évoqué dans le second texte théorique placé en appendice au *Journal* : cf. Alix Cléo ROUBAUD, « Sur *Les Photos d'Alix*. Notes pour une présentation du film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix*, à des étudiants de l'université Paris VII » *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 233.

[434] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 92. Eugène Atget est également évoqué dans le premier texte théorique placé en appendice du *Journal* : cf. Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance » *in* « Appendice » au *Journal*, p. 225.

[435] *Ibid.*, p. 94.

[436] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 19 décembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

l'instant pur;du moins est-ce vrai d'abord de la photographie straight et de son esthétique.[437] » La Straight Photography rompt avec le pictorialisme et, délaissant les procédés de transformation du tirage, va se tourner vers une photographie plus instantanée, ce qu'Alix Cléo Roubaud appelle « l'instant pur ». Si cette phrase est la seule référence explicite au mouvement, il nous semble qu'Alix Cléo Roubaud s'y réfère à une autre reprise quand elle écrit :

> *[…] le haut point de la photographie nous voilà bien partis;avec l'inclinaison des banquiers devant la façade de Wall Street là où la photographie devient le constat d'un échec des autres arts leur existence idéale (Wall Street sans les banquiers) […]*[438]

Il nous semble qu'Alix Cléo Roubaud décrit ici la photographie de Paul Strand (1890-1976) : *Wall Street, New York*[439], publiée dans le numéro 48 de la revue *Camera Work* en 1916. Paul Strand, photographe formé par Alfred Stieglitz est l'un des représentants majeurs de cette photographie pure. *Wall Street, New York* est une image structurée par les rectangles sombres des fenêtres de la banque Morgan et les diagonales dessinées par les passants et leurs ombres portées ; elle est considérée comme une photographie déterminante, une icône de la modernité en photographie. En effet, elle allie rapport direct au réel (le tirage n'est pas transformé), composition géométrique et engagement[440]. Notons que nous avons retrouvé une impression sur carte postale de cette photographie dans les documents d'Alix Cléo Roubaud. Le passage que nous avons précédemment cité s'inscrit dans une longue énumération des pensées de l'artiste, un flux où se mêlent différents objets, de telle sorte qu'il est difficile de saisir ce qu'elle « fait » de cette photographie. Elle s'y réfère comme au « haut point de la photographie », mais de manière critique (« nous voilà bien partis »), quand la photographie met en « échec les autres », vraisemblablement la peinture en imposant la force de son rapport au réel. Quoi qu'il en soit, ce passage montre que sa pensée de l'image est

[437] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 101.

[438] *Ibid.*, p. 107.

[439] Paul STRAND, *Wall Street, New York*, *Camera Work*, n° 48, 1916. URL : http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PEZIXC0/8/New-York-2C6NU0OUB8KB.html.

[440] Pour plus de précisions sur l'œuvre de Paul Strand voir : Eric DE CHASSEY, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Etudes photographiques*, Juillet 2003. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/346, consulté le 12 avril 2016.

nourrie par une connaissance de l'histoire du médium et des exemples précis de photographies.

À l'instar de la photographie de Paul Strand, il serait intéressant de savoir à quelles œuvres Alix Cléo Roubaud a été confrontées, quelles expositions elle a visitées. Peut-être certaines photographies évoquées de manière indirecte dans le *Journal* nous ont-elles échappé ; s'agissant des expositions de photographies, nous sommes parvenus à trouver la trace de quelques-unes. Ainsi, quand Alix Cléo Roubaud écrit : « Au musée d'Art moderne allez voir l'exposition "Miroirs et fenêtres", autrement dit "expression de soi" et "exploration du monde" (sic). Il est difficile de voir la différence. », elle fait référence à l'exposition « Mirrors and Windows : La photographie américaine depuis 1960[441] » qui a eu lieu au Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 6 novembre 1980 au 4 janvier 1981. Cette exposition, qui venait du MoMA de New York et qu'Alix Cléo Roubaud a visiblement visitée, nous permet donc de penser qu'elle avait une connaissance particulière de la photographie américaine. Cette manifestation réunissait des artistes majeurs de l'histoire de la photographie comme Diane Arbus, Lewis Baltz ou Edward Ruscha, notamment[442]. Mais, une fois de plus, Alix Cléo Roubaud ne commente pas les œuvres, seulement le parti-pris de l'exposition et de son commissaire John Swarkowski. À première vue, cette exposition du Musée d'Art moderne qui proposait de mettre en lumière le passage d'une photographie du

[441] John SZWARKOVSKI, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 1978, trad. française par P. Bachelard, *Mirrors and Windows:la photographie américaine depuis 1960*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1980.

[442] Cette exposition réunissait des œuvres des artistes suivants : Adams (Robert), Arbus (Diane), Arnold (Bill), Baltz (Lewis), Bellanca (Joseph), Benson (Richard), Beydler (Gary), Caponigro (Paul), Chapell (Walter), Ciavolino (Michael), Clift (William), Cohen (Mark), Connor (Linda), Cosindas (Marie), Cumming (Robert), Current (William), Dankowski (Joseph), Dater (Judy), Davidson (Bruce), Decarava (Roy), Divola (John), Eggleston (William), Erwitt (Elliott), Friedlander (Lee), Gedney (William), Gobsp, (Ralph), Gohlke (Frank), Gowin (Emmet), Groover (Jan), Haas (Ernst), Hallman (Gary), Hare (Chauncey), Heath (Dave), Heinecken (Robert), Hume (Richard), Hyde (Scott), Josephson (Ken), Kalisher (Simpson), Klein (Irwin), Krause (George), Krims (Leslie), Levitt (Helen), Lewitt (Sol), Liebling (Jerome), Lyon (Danny), Lyons (Joan), McMillan (Jerry), Mapplethorpe (Robert), Mertin (Roger), Metzker (Ray), Metzner (Sheila), Meyerowitz (Joel), Michals (Duane), Misrach (Richard), Mott-Smith (John), Nixon (Nicholas), Okuhara (Tetsu), 0wens (Bill), Papageorge (Tod), Penati (Gianni), Plachy (Sylvia), Porter (Eliot), Prince (Douglas), Rahhey (Edward),Rauschenberg (Robert), Rive (Leland), Ruscha (Edward), Samaras (Lucas), Savage (Naomie), Shore (Stephen), Sinsabaugh (Art), Smith (Keith), Solomon (Rosalind), Sonneman (Eve), Thomas (Lew), Tice (George A.), Uelsmann (Jerry N.), Waldman (Max), Walker (Todd), Warhol (Andy), Wessel (Henry), Winningham (Geoff), Winogrand (Garry), Zulpo-Dane (Bill).

monde à une photographie intime[443] rejoindrait ses propres recherches. Mais son avis est critique ; elle note ainsi qu'il « est difficile de voir la différence » entre expression de soi et exploration du monde et semble également déplorer le manque d'autoportraits[444]. Quand bien même Alix Cléo Roubaud fut déçue par l'exposition, les quelques lignes qu'elle y consacre nous laissent à penser qu'elle s'intéressait davantage à la photographie qu'à des photographes en particulier. Difficile dès lors de relier son travail à celui d'autres artistes, et la question demeure : comment la situer dans l'histoire de l'art ?

Certains critiques actuels mettent bel et bien ses photographies en lien avec celles d'autres photographes. Mais il est difficile de savoir si ce type de reconstruction *a posteriori* est valable pour aborder l'œuvre, tant Alix Cléo Roubaud semble elle-même déjouer tout rapport de filiation avec des photographes. Ainsi son œuvre est parfois rapprochée de celle de Francesca Woodman ou de Duane Michals :

> *Yet her images seem to find a place alongside that of artists like Duane Michals or Francesca Woodman, who also have used the photograph as a canvas to explore and transcend intertwined layers of process and metaphysics, intimacy, and philosophy.*[445]

Effectivement, ces trois artistes mettent en jeu de manière unique la mort et la sexualité dans leurs œuvres respectives, et tous trois accompagnaient leurs images d'un geste d'écriture. Ils sont aujourd'hui des figures inclassables qui semblent n'avoir de place dans l'histoire de la photographie que par les ruptures qu'ils opèrent avec les courants établis. Mais est-ce suffisant pour supposer une cohérence, des échos entre leurs œuvres ? Si rien ne permet de postuler qu'Alix

[443] Dans le dossier de presse de l'exposition d'abord présentée au MoMA en 1978 on peut lire : « In John Szarkowski's view, the dominant motif of American photography during the past 20 years has been a movement "from public to private concern". » URL : https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5624/releases/MOMA_1978_0060_56.pdf?2010

[444] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 229.

[445] Sabine MIRLESSE, *Sabine Mirless on Alix Cléo Roubaud at BnF,* février 2015, Aperture Fondation. URL : http://aperture.org/blog/sabine-mirlesse-alix-cleo-roubaud/ : « *Désormais, ses images semblent avoir trouvé une place aux cotés de celles d'artistes comme Duane Michals ou Francesca Woodman qui ont, eux aussi, utilisé la photographie comme une toile pour explorer et dépasser les strates entrecroisées du procédé et de la métaphysique, de l'intimité et de la philosophie.* »

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cléo Roubaud connaissait Francesca Woodman, son jugement sur Duane Michals met en doute une possibilité de rapprochement de leurs œuvres : « Get in the line for tickets at the Opera, cruise past the bookstore to see what just came out ; look at the Duane Michals exhibit, decide the man's a fake […].[446] » Duane Michals est un imposteur, Alix Cléo Roubaud n'en dit pas plus.

L'évidente intransigeance de son regard sur les photographes de son époque permet de comprendre son intérêt pour la peinture : si toutes les œuvres photographiques sont insuffisantes, comment penser ce médium ? La comparaison avec un autre art semble ainsi salutaire. Ce n'est dont pas au contact d'autres photographes, mais à celui de la peinture qu'Alix Cléo Roubaud parvient à théoriser la photographie et sa propre pratique. La peinture semble ainsi lui apparaître comme le véritable lieu de l'innovation artistique, rejoignant par là même le critique Clement Greenberg pour qui « la peinture est aujourd'hui le plus vivant des arts d'avant-garde, car seul un nouveau substantiel et significatif peut perturber les bien-pensants[447] ». Et ce sont deux peintres vivement défendus par Greenberg qui semblent tenir un place particulièrement importante dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud : Morris Louis et Jackson Pollock, cités à de nombreuses reprises dans le *Journal*.

1.2. L'influence de l'expressionnisme abstrait.

Dans son article « Peinture à l'américaine » paru en 1955, Clement Greenberg notait déjà que Paris était « en train de perdre son monopole sur la destinée de la peinture[448] ». Selon lui, c'est à New York que les conventions de l'art étaient abattues avec le plus de force et que la création trouvait une liberté

[446] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettres à Allen et Margaret Rollie du 18 novembre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Fait la queue pour avoir une place à l'Opéra, passage dans les librairies pour voir ce qui venait de sortir, jeté un coup d'œil à l'exposition Duane Michals, décidé que l'homme état un imposteur.* »

[447] Clement GREENBERG, « Peinture à l'américaine », *Macula*, n° 2, trad. Ann Hindry, Paris, 1977, p. 57.

[448] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

nouvelle. L'élan des avant-gardes européennes ayant été arrêté brutalement par la guerre, ce sont désormais les artistes américains de l'expressionnisme abstrait qui poursuivent la peinture française pour finalement la dépasser. Tous ont été inspirés par les grands maîtres du cubisme tels que Picasso, Braque ou Léger mais poussent plus loin les possibilités d'expressions laissées, selon Greenberg inachevées. Dans son article, il note ainsi que Gorky, de Kooning et Pollock « entreprirent tous les trois de saisir, aves succès (du moins pour Pollock) les lièvres que Picasso avait seulement levés[449] ».

L'expressionnisme abstrait est un groupe aux frontières floues, qui n'est réuni par aucun manifeste. Ce mouvement rassemble des peintres comme Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Barnett Newmann, Morris Louis ou Mark Rothko, tous mûs par une même volonté de pratiquer un art non réaliste tout en travaillant leur style propre. L'expressionnisme abstrait est considéré comme le premier mouvement artistique américain à exercer une influence internationale :

> *La littérature, oui, nous savons que nous avons fait de grandes choses dans ce domaine ; les Anglais et les Français nous l'ont dit. Maintenant ils peuvent commencer à nous dire la même chose sur notre peinture.*[450]

Clement Greenberg développe alors sa définition du modernisme. Jackson Pollock et Morris Louis représentent deux tendances majeures de cette peinture américaine de l'après-guerre : l'*action painting* et la *colorfield painting*. Les peintres remettent au centre de leur pratique le geste, la couleur et le hasard. La peinture lancée, posée sur la toile s'y dépose de manière aléatoire.

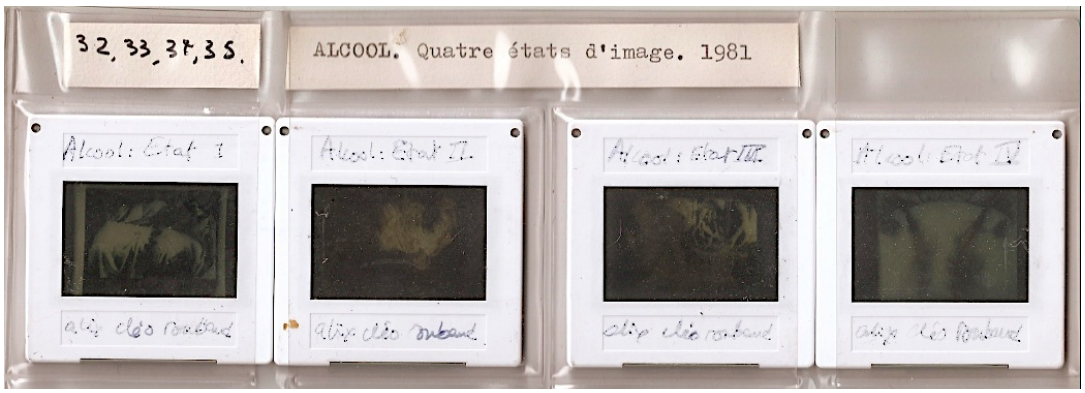
Alix Cléo Roubaud avait, en plus de son goût pour la peinture américaine que nous avons précédemment montré, un intérêt pour les théories de la peinture. Dans sa bibliothèque se trouvaient ainsi plusieurs textes de Greenberg dont « Peinture à l'américaine » traduit dans le second numéro de la revue *Macula* en 1977. Ces références sont mises en jeu dans son travail : elle se réfère ainsi

[449] *Ibid*., pp. 58-59.
[450] *Ibid.*, p.66.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

explicitement aux peintres de l'expressionnisme abstrait dans certaines de ses photographies.

Entre 1980 et 1981, Alix Cléo Roubaud réalise la série *Alcool*, qu'elle désigne dans le *Journal* comme un hommage à Morris Louis : « Alcools, pour Liliane Giraudon (hommage à Morris Louis).[451] » Cette série se compose de quatre photographies[452]. Des diapositives réalisées et signées par l'artiste nous indiquent l'ordre et l'agencement des œuvres dans cette série.



Doc. 7 : Diapositives de la série *Alcool*. *Quatre états d'image*, 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Nous ne disposons cependant pas de la série entière sous forme d'épreuves. Dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, l'une d'elles est en effet absente : nous n'avons donc que trois des quatre photographies de la série définitive, l'un des quatre états de l'image fait défaut. Néanmoins, nous disposons de quatre autres tirages qui semblent être des essais préparatoires ou des tirages finalement écartés de la séquence finale.

La série a été composée à partir de deux prises de vue d'un verre de vin renversé dans un lit aux draps froissés. À partir de cette matrice, Alix Cléo Roubaud opère de nombreuses modifications : elle ne développe qu'une partie de

[451] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 153.
[452] Nous reproduisons des tirages de la série *Alcool* dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'image, expose deux fois le même négatif, réalise des virages ou ajoute des encres de couleurs aux bains chimiques.

Fig. 27 : Sans titre, série *Alcool*, 1981, épreuve argentique obtenue par surimpression et ajout d'encres de couleurs, 24 x 35 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.

L'hommage à Morris Louis se devine dans l'ajout de cette encre ocre aux tirages. Morris Louis est un artiste au croisement de l'expressionnisme abstrait et du minimalisme. Ses tableaux de très grand format dévoilent des coulées de peintures sur des toiles brutes. Reprenant le procédé de Morris Louis où la peinture acrylique mêlée à la résine pénètre les fibres de la toile, Alix Cléo Roubaud laisse l'encre colorée se fondre dans la surface sensible et couler sur le papier. Les deux trainées ocres de la photographie reproduite ci-dessus évoquent les *veils* de Morris Louis : ces voiles légers de couleurs qu'il superpose et entremêle.

Doc. 8 : Carte postale de l'œuvre de Morris Louis, *Saraband*, acrylique sur toile, Guggenheim Museum, New-York, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Influencée par l'artiste Helen Frankenthaler, Morris Louis a un usage inédit de la couleur. Le gigantisme de ses toiles (256,9 x 378,5 cm pour celle reproduite ci-dessus) joue avec les perceptions du spectateur qui se retrouve comme immergé dans les pigments colorés.

> *Sur la toile posée à plat, l'artiste verse de l'huile fortement diluée de térébenthine, formant de grandes taches colorées qui imprègnent le tissu […]. Louis donne à la couleur sa pleine autonomie en la laissant couler sur la toile redressée afin d'obtenir des rigoles plus ou moins denses et distinctes.*[453]

Comme Jackson Pollock, Morris Louis peint sur une toile posée à même le sol. Dans sa chambre noire Alix Cléo Roubaud travaillait elle aussi sur des épreuves disposées à plat devant elle. Clement Greenberg qui a consacré un article à Morris Louis et Kenneth Noland décrit ce processus d'imprégnation de la toile par la couleur qui fait la marque des artistes de la *colorfield painting*.

[453] Philippe DAGEN et Françoise HAMON, *Époque contemporaine XIX^e^-XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 496.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Louis spills his paint on unsized and unprimed cotton duck canvas, leaving the pigment almost everywhere thin enough, no matter how many different veils of it are superimposed, for the eye to sense the threadedness and wovenness of the fabric underneath. But "underneath" is the wrong word. The fabric, being soaked in paint rather than merely covered by it, becomes paint in itself, color in itself, like a dyed cloth: the threadedness and wovenness are in the color.[454]

La toile n'est plus le support des pigments colorés, elle se fond dans la couleur jusqu'à devenir la couleur en soi. L'usage de la couleur semble alors ouvrir de nouvelles possibilités à l'espace de l'œuvre : « The effect conveys a sense not only of color as somehow disembodied, and therefore more purely optical, but also of color as a thing that opens and expands the picture plane.[455] » Le support devient la couleur en soi. Le modernisme de Clement Greenberg prône l'abandon de la représentation au profit d'un retour vers la pureté de la matière, une bi-dimensionnalité sans compromis. Il défend un art qui serait l'essence même de la peinture : l'apposition de pigments colorés sur une surface plane ou peut-être faut-il dire simplement une surface plane peinte (pour éviter le « sur »). Dans son hommage à Morris Louis, Alix Cléo Roubaud adopte une technique similaire : elle mêle elle aussi la couleur à son support qui, avant d'être la feuille de papier, est la gélatine sensible qui la recouvre.

Dans la série *Alcool*, Alix Cléo Roubaud n'abandonne cependant pas la représentation puisque l'on distingue le plissé des draps et un verre à pied. La séquence[456] conçue par l'artiste nous dévoile quatre états de l'image. Sur la première, on distingue clairement le lit ouvert ainsi qu'un verre renversé.

[454] Clement GREENBERG, « Louis and Noland », in *Art International*, n° 4, mai 1960, pp. 26-29 : « *[Morris] Louis renverse sa peinture sur de la toile de lin non taillée et non préparée, laissant le pigment presque partout suffisamment léger, et ce quel que soit le nombre de voiles qu'il superpose, pour permettre à l'œil de sentir la trame et le tissage du tissu en dessous. Mais "en dessous" n'est pas le bon terme. Le tissu étant trempé dans la peinture plutôt que simplement recouvert, il devient la peinture elle-même, la couleur en soi, comme un vêtement teint, la trame et le tissage sont dans la couleur.* »

[455] *Ibid.* : « *Cet effet ne permet pas uniquement une perception de la couleur comme désincarnée et par conséquent purement optique, mais aussi comme quelque chose qui ouvre et étend le plan du tableau.* »

[456] La série est reproduite dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 28 : Sans titre, série *Alcool*, 1980-1981, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Maison Européenne de la Photographie.

Sur cette première épreuve, l'image enregistrée par la pellicule a été tirée sans être modifiée si ce n'est en termes de contrastes et de densité. Cette photographie semble être un point de départ : la représentation d'une réalité. On pourrait cependant noter que ce qui se répand semble ne pas être du vin, mais déjà de la peinture qui adhère aux parois de verre et dont l'écoulement a été orchestré par la photographe. Les trois images suivantes constituent un cheminement vers l'abstraction, quatre états d'une même image du réel lentement recomposée : le verre et les draps occupent une place de moins en moins importante sur l'épreuve, le couleurs et les contrastes se modifient. En effet, dans les photographies suivantes, les objets représentés n'occupent qu'un tiers de l'image, la partie inférieure est laissée vierge de toute représentation, nous n'y reconnaissons rien. Dans cet espace se déploie la pure chimie de l'image : trace de la lumière sur les sels d'argent, virage, encres mêlées à la gélatine. Les quatre photographies dessinent ainsi un parcours d'abstraction, quatre stations de dissolution du référent. Comme un peintre de l'expressionnisme abstrait, Alix Cléo Roubaud

revient elle aussi à la pureté de son médium : la photographie est d'abord l'action coordonnée de la lumière et de la chimie sur une surface plate[457].

Pourtant dans le modernisme la photographie peine à trouver sa place puisque selon Greenberg « l'art figuratif, ou représentatif, dissimulait le médium, utilisait l'art pour cacher l'art. L'artiste moderne l'a utilisé pour attirer l'attention sur lui[458] ». Or la photographie est de prime abord l'art représentatif par excellence, ayant poussé la figuration jusqu'à l'exactitude. Selon Clement Greenberg, la photographie est le médium artistique « le plus transparent[459] ». La photographie semble, par essence, devoir toujours se référer à autre chose qu'elle même : à la chose représentée, au référent physiquement inscrit sur la pellicule. Or, pour Greenberg, c'est en s'émancipant de la figuration que l'art parvient à une réelle autonomie fondée sur l'autoréférentialité : le monde n'est plus à reconnaître dans la peinture, le contenu n'est plus situé à l'extérieur de la toile. Comme la littérature, la photographie serait de la sorte un art de l'anecdote :

> *Walker Evans is an artist above all because of his original grasp of the anecdote. He knows modern painting as well as Weston does, but he also knows modern literature. And in more than one way photography is closer today to literature than it is to the other graphic arts. [...] The final moral is: let photography be "literary".*[460]

La photographie comme la littérature racontent une histoire. Cette dimension narrative constituerait la caractéristique propre de la photographie

[457] En 1834, William Henry Fox Talbot réalise ses premiers dessins photogéniques. Il s'agit certainement des premières photographies, celles-ci sont réalisées sans appareil. Talbot dépose des plantes sur une surface sensible, l'action de la lumière noircit le papier et laisse apparaître en réserve les contours du végétal. Ces photogrammes sont donc, avant même l'apparition du daguerréotype, la manifestation de l'essence même du médium photographique : l'action de la lumière sur une surface sensible. Dans cette série, Alix Cléo Roubaud va plus loin encore puisque dans la partie inférieure de l'image la lumière et la chimie agissent sur la surface sensible sans qu'aucun objet n'y soit apposé.

[458] Clement GREENBERG, « Modernist Painting », *in Art Yearbook,* New York, 1961.

[459] Dans son article « The Camera's Glass Eye : Review of an Exhibition of Edward Weston », Clement Greenberg écrit : « Photography is the most transparent of the art mediums devised or discovered by man. » Clement GREENBERG, « The Camera's Glass Eye », *in The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, pp. 60-64.

[460] Clement GREENBERG, « The Camera's Glass Eye », *op. cit.*, p. 63 : *« Walker Evans est avant tout un artiste grâce à sa compréhension de l'anecdote. Il connaît la peinture moderne aussi bien que Weston, mais il connaît aussi la littérature moderne. Et aujourd'hui la photographie est, à plus d'un titre, plus proche de la littérature qu'elle ne l'est des autres arts… La morale finale est : laissons la photographie être "littéraire".* »

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

comme la planéité et la couleur pure sont celles de la peinture. Dans la série *Alcool*, Alix Cléo Roubaud n'évacue pas cette dimension de l'anecdote, du lien au réel mais elle ne s'en contente pas. Elle mêle les spécificités des deux médiums, la narration et l'autoréférentialité, remettant ainsi en cause les catégories greenbergiennes.

En effet, la photographie est ici support à histoire : le verre renversé nous laisse imaginer une soirée d'ivresse, la lame de rasoir tachée et le cendrier sur la seconde image de la série donnent à la scène une dimension dramatique et désespérée. Le spectateur peut alors reconstituer une scène où l'artiste ivre est une fois de plus confrontée à la tentation du suicide. Ici, la photographie est, avec la littérature, la saisie d'une anecdote[461]. Cependant, au fur et à mesure du déroulement de série, l'anecdote semble disparaître, le verre, le lit et la lame ne sont plus que des prétextes. Les dépôts métalliques qui révèlent la matérialité de la photographie, les encres occupent la majeure partie du tirage. En plus du peu d'espace qu'il occupe, le pan de réel enregistré semble également aplati : les arrêtes du lit sont effacées, ce qui a pour effet d'abolir la perspective. Comme dans la peinture moderniste, l'image se concentre ici sur sa planéité. Dans ses photographies, Alix Cléo Roubaud ne cherche pas à travailler la profondeur mais, au contraire à donner à voir la pure surface qu'est la photographie : « je t'ai dit:je veux tout faire remonter à la surface.Or, la surface c'est le plan;le projet;la carte;le modèle;la liste.[462] » Si Clement Greenberg défendait une peinture plane, Alix Cléo Roubaud montre dans cette série que la photographie est elle aussi déterminée par sa surface. Comme le rappelle Jean Clay : « la photographie née de l'estampe […] participe, elle aussi, depuis Daguerre, d'une frontalité, d'une planéité "originelle".[463] »

[461] On pourrait aller plus loin en proposant l'hypothèse que ce n'est pas seulement en tant qu'elle est « anecdotique » que la photographie est ici littéraire : car *Alcool* d'Alix Cléo Roubaud pourrait référer au recueil de Guillaume Apollinaire *Alcools* – au pluriel. Il est assez probable qu'Alix Cléo Roubaud connaisse et ait lu ce recueil de poèmes, même si cela n'a pas pu être vérifié par nous. En tout cas, le recueil d'Apollinaire fait des références littérales à l'ivresse et à l'alcool : les poèmes intitulés « Nuit rhénane » et « Poème lu au mariage d'André Salmon », notamment, évoquent des verres tombés, renversés, pleins d'un « vin trembleur », brisés « comme un éclat de rire », verres qui sont présents dans la série *Alcool*. Cela étant dit, qu'Alix Cléo Roubaud prenne soin de préciser que sa série est un hommage à Morris Louis (et non à Guillaume Apollinaire) nous prouve bien que sa référence n'est pas d'abord littéraire, et que la photographie s'éloigne de l'anecdote pour rejoindre la réflexion sur la surface bidimensionnelle qui caractérise la peinture moderniste.

[462] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 40.

[463] Jean CLAY, « Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate », in *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Ce rapport au plan de la toile se retrouve dans les *all over* de Jackson Pollock, ces entrelacs de peinture qui se déploient sur l'ensemble de la surface :

> *La force de Pollock réside dans l'accentuation de la surface de ses peintures, qu'il s'attache à maintenir et à intensifier dans une planéité solide et fuligineuse qui avait commencé – mais seulement commencé – à être le point fort du post-cubisme.*[464]

Alix Cléo Roubaud admirait l'œuvre de Pollock et elle avait trouvé l'équivalent photographique de cette « planéité fuligineuse » décrite par Greenberg avec son *pinceau lumineux*. Le pinceau lumineux est une petite lampe au faisceau étroit avec laquelle Alix Cléo Roubaud trace des lignes sur la surface sensible : « Au fait, j'appelle "pinceau lumineux" le petit appareil qu'utilisent les médecins pour regarder le fond de la gorge, des oreilles et autres parties intéressantes quand ils sont à court de diagnostics.[465] »

Fig. 29 : Sans titre, Monfort-l'Amaury, vers 1979, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 18,5 x 25 cm, Bibliothèque municipale de Lyon.

[464] Clement GREENBERG, « Perspectives de la peinture et de la sculpture américaines », *Macula*, n° 2, *op. cit.*, pp. 43-45 ; d'abord partu dans *Horizon*, Londres, n° 93-94, octobre 1947.
[465] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 4 novembre 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

La lumière émise par cette lampe de médecin noircit la surface sensible du papier photographique. Alix Cléo Roubaud l'utilise comme un pinceau ; seulement la « matière » que dépose ce pinceau n'est pas de la peinture mais de la lumière[466]. Le médium acquiert ainsi une certaine autonomie. Il est possible de peindre directement avec la lumière comme le faisait déjà le photographe Laszlo Moholy-Nagy : « la lumière qui, en qualité de nouveau moyen de création, devra être utilisée de manière autonome, à l'instar de la couleur en peinture ou du son en musique.[467] »

Le rendu du pinceau lumineux peut évoquer certaines toiles de Jackson Pollock dans lesquelles dominent des couleurs sombres. Dans les deux cas, le pinceau ne touche jamais la toile pour y déposer sa trace. L'artiste rapproche explicitement dans le *Journal* sa pratique de celle du peintre américain :

> *La photographie s'apparente à la calligraphie par la répétition d'un exercice qui vise à atteindre l'instant pur;du moins est-ce vrai d'abord de la photographie straight et de son esthétique;C'est ainsi que malgré son réalisme tout à l'opposé de la peinture,elle est proche néanmoins de la peinture gestuelle.Jackson Pollock essaye aussi de garder l'instant pur du moment de sa production.J'essaye,moi,au pinceau lumineux.*[468]

Malgré le réalisme qui semble opposer peinture et photographie, Alix Cléo Roubaud considère que les deux médiums sont réunis dans leur rapport à l'instant. Lorsqu'il peint, Jackson Pollock laisse libre cours à ses pulsions, à son inconscient ; ses toiles témoignent de son corps en mouvement dans l'instant de la création. Il n'a pas d'image préconçue de la toile à laquelle il veut aboutir. Avec le pinceau lumineux, Alix Cléo Roubaud se rapproche de la peinture gestuelle : le mouvement de sa main laisse des traces irréfléchies sur le papier. Les photographies ainsi réalisées portent la trace de l'instant de leur création et du

[466] La lumière n'étant pas à proprement parler de la matière, mais une énergie produite par la matière ; c'est un transport d'énergie sans transport de matière : c'est une onde, visible.

[467] Laszlo MOHOLY-NAGY, « Peinture Photographie Film » (1925), in Olivier LUGON, *La Photographie en Allemagne*, *Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p.39.

[468] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p.101.

corps de la photographe en action, de son geste. De cette manière, Alix Cléo Roubaud remet en cause les catégories modernistes puisqu'elle parvient à condenser dans ses images ce qui est censé constituer les qualités propres de la peinture. La lampe devient le pinceau d'Alix Cléo Roubaud qui, comme celui de Jackson Pollock dans les *drippings*, laisse goutter la matière sans jamais toucher la toile. Avec cet outil inédit dans l'histoire de la photographie[469], Alix Cléo Roubaud se dote de l'instrument des peintres.

On pourrait alors citer les travaux de Dominique Baqué qui, dans *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* note :

> *Celui qui fut l'art a priori le plus incertain, le plus sujet à caution – la photographie – a ainsi ébranlé les fondements de l'art. Ou plus exactement de l'art moderniste et de ses présupposés théoriques : détermination de l'essence pure de chaque médium, valorisation de l'invention, recherche de la nouveauté et de l'originalité.*[470]

La photographie permet en effet à Alix Cléo Roubaud de remettre en cause les catégories énoncées par Clement Greenberg puisque la photographie peut prendre les qualités de la peinture. « L'essence pure de chaque médium » semble ainsi constituer un leurre, une construction que la photographie met à mal.

[469] Pour cataloguer l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud dans les collections de la Bibliothèque nationale de France le pinceau lumineux a du être ajouté à la liste des techniques déjà existantes. Les conservateurs du département de la photographie n'ont pas pu trouver de précédent dans l'histoire de la photographie. Ainsi si les *space writing* de Man Ray peuvent avoir un rendu similaire, ils ne sont en rien comparables puisque réalisés dans l'espace photographié au moment de la prise de vue, et non sur le tirage dans la chambre noire.

[470] Dominique BAQUÉ, *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2004, p. 9.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1.3. Une théorie de l'intention.

Nous sommes en mesure d'aller plus loin dans l'exploration des rapports qu'entretiennent photographie et peinture chez et pour Alix Cléo Roubaud. Dans le *Journal* en janvier 1981, Alix Cléo Roubaud se donne comme but d'écrire un « traité sur la photographie/peinture[471] ». Ce traité est vraisemblablement resté à l'état de projet, car nous ne disposons pas d'un texte abouti. Il est cependant possible, en réunissant les bribes du *Journal* et certains de ses textes manuscrits de découvrir l'ébauche de ce traité. Certes, l'état parcellaire de ses écrits en rend parfois difficile la compréhension. Nous nous proposons toutefois de rassembler les esquisses, notes et brouillons pour donner une cohérence à ses recherches sans pour autant en dissimuler la dimension inachevée : nous sommes toujours confrontés à une œuvre en élaboration.

Dans la seconde édition du *Journal*, Jacques Roubaud a choisi d'insérer deux textes théoriques d'Alix Cléo Roubaud respectivement datés de décembre 1980 et de janvier 1981. Ces deux textes, composés à partir du film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix*, constituent un prolongement de certaines des phrases prononcées par Alix dans le court métrage. Tous deux traitent la photographie de manière théorique. Les deux textes se ressemblent : on y retrouve parfois les mêmes phrases et une construction identique selon des propositions numérotées. Mais leur destination les distingue puisque « le premier texte a été écrit par Alix pour elle-même, le second en préparation à une rencontre avec des étudiants[472] ». Dans cette partie de notre recherche nous nous intéresserons au premier de ces deux textes, celui qu'elle a écrit « pour elle-même ». En effet le second, plus court, est une adaptation à destination d'un public estudiantin : Alix Cléo Roubaud résume, simplifie sa pensée pour la présenter de manière plus séduisante et plus claire à son auditoire. Ce texte que nous analyserons est intitulé « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance ». Il est introduit par une courte présentation de Jacques Roubaud et donc reproduit à la fin de la seconde

[471] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 104.
[472] Jacques ROUBAUD, « Appendice », *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 223.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

édition du *Journal*[473]. Dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, nous disposons de deux versions préparatoires à ce texte final qui comportent quelques variations. Dans ce texte, Alix Cléo Roubaud fait à plusieurs reprises allusion à la peinture ou à des peintres, bien que cela ne constitue pas l'essentiel de son propos. La mention du projet de traité sur les rapports entre peinture et photographie étant postérieur à ce texte, il nous est permis de croire que certaines des propositions constituent un point de départ. Le traité aurait ainsi poursuivi cet écrit.

Le texte débute par quatre propositions numérotées, des précautions préliminaires qui orientent notre lecture. Disons immédiatement qu'il est difficile de déterminer le statut de ces affirmations : sont-elles relatives ou absolues ? Alix Cléo Roubaud nous donne-t-elle des consignes pour appréhender ce texte précis (ce qui va suivre les précautions préliminaires) ou bien est-ce que ce sont des consignes applicables à toute pensée de la photographie en général ?

> *1. **Précautions préliminaires.***
>
> *1.1. La photographie ressuscite les questions naïves de l'art.*
>
> *1.2. Toute affirmation sur la photographie est potentiellement vraie ou du moins applicable aux arts de l'image ; aux arts (autres) ; aux autres images.*
>
> *1.3. Piège : rechercher une essence du photographique.*
>
> *1.4. Piège : confondre l'ensemble des photographies avec le fait de la photographie, i-e confondre l'histoire (empirie) avec l'intention.*[474]

La première des précautions de l'auteure se présente comme une affirmation sans appel. Alix Cléo Roubaud considère qu'avec la photographie, l'histoire de l'art revient à ses questionnements originels. Dans la version du texte conservée dans le Fonds, Alix Cléo Roubaud écrit « suscite » et non « ressuscite ». Le choix de ce second verbe précise l'idée d'un retour. Mais quelles sont les « questions naïves de l'art » ? L'adjectif sous-entendrait-il une critique ? La photographie induit-elle un retour aux questions originelles et fondamentales liées à la

[473] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, pp. 223-231.
[474] Alix Cléo ROUBAUD, *Ibid.*, p. 223-224.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

représentation ou, au contraire, un recul théorique, une réaction ? Au XIX[e] siècle, les premiers discours sur la photographie se structurent autour des idées de reproduction et de vérité. Philippe Dubois, dans son ouvrage *L'Acte photographique*, détermine trois moments chronologiques du discours sur la photographie : « la photographie comme miroir du réel », « la photographie comme transformation du réel » et « la photographie comme trace du réel ». Selon lui la question de la ressemblance, de la photographie comme miroir est le « discours premier (et primaire) sur la photographie[475] ». En effet, la photographie s'accompagne dès son apparition d'un retour du discours de la *mimesis*. La question de l'imitation de la nature, souvent reprochée à la photographie, trouve ainsi son origine dans la critique platonicienne de l'art pictural. La peinture en imitant les objets du monde serait source de tromperie et nous détournerait de la vérité :

> *L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il [le peintre] peut façonner toutes choses […]. C'est ainsi, par exemple, que nous dirons que le peintre peut nous peindre un cordonnier, un menuisier, et tous les autres artisans, sans rien maîtriser de leur art. Et s'il est bon peintre il trompera les enfants et les gens qui n'ont pas toutes leurs facultés en leur montrant de loin le dessin qu'il a réalisé d'un menuisier, parce que ce dessin leur semblera le menuisier réel.*[476]

La photographie souffre donc des même reproches que ceux adressés à la peinture au IV[e] siècle avant Jésus-Christ : en copiant le réel elle serait mensongère, illusionniste. Le procès de la photographie rejoue à l'identique celui fait à la peinture. On pourrait dès lors douter que la copie et l'imitation soient le propre de l'image photographique. Il est donc impossible pour Alix Cléo Roubaud de formuler une définition de la photographie puisque « toute affirmation sur la photographie est potentiellement vraie ou du moins applicable aux arts de l'image ; aux arts (autres) ; aux autres images[477] ». Tout ce qui est dit au sujet

[475] Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, 1983, réédition Nathan, « Nathan-Université », 1990, p. 21.
[476] PLATON, *La République*, X, 598b-598d, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, « GF », 2004, p. 486.
[477] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 223.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

d'une photographie peut être dit d'une autre image peinte ou gravée. Ce texte théorique nous confronte donc d'emblée à un paradoxe : Alix Cléo Roubaud y parle de photographie tout en affirmant qu'il est impossible de définir des qualités spécifiques à la photographie.

Ce constat est proche de celui de Rosalind Krauss qui s'intéresse au *photographique* plus qu'à la photographie : « le *Photographique*, cela ne renvoie pas à la photographie comme objet de recherche, mais pose ce que l'on pourrait appeler un objet théorique.[478] » Dans l'introduction de son essai *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Rosalind Krauss cite *La Chambre Claire* de Roland Barthes et met en lumière un paradoxe lié au statut de preuve de la photographie. Si la dimension référentielle et déictique inhérente à toute photographie empêche le discours conceptuel sur telle ou telle image, parler d'une photographie serait toujours parler de ce qu'elle montre et non de ce qu'elle est, en revanche constituer ce statut de preuve comme inhérent à la photographie permet de développer une parole théorique. Rosalind Krauss note ainsi :

> *C'est à ce moment précis, lorsque ce qui lui donne valeur de preuve s'essentialise, que la photographie change de statut et devient un objet théorique, autrement dit une sorte de grille ou de filtre au moyen duquel on peut organiser les données d'un autre champ qui se trouve par rapport à lui en position seconde.*[479]

Le photographique, cette « grille » qui permet d'aborder un champ second, est ce qui intéresse Rosalind Krauss puisque sinon elle n'a « rien à dire, du moins pas sur la photographie. » Le *photographique*, que nous étudierons plus avant dans notre recherche, lui permet d'aborder toute sorte de productions : peinture, sculpture comme photographie. Il conviendrait alors de se référer à la photographie comme objet théorique et non comme somme des photographies produites.

[478] Rosalind KRAUSS, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, « Introduction », Paris, Macula, 1990, p. 12.
[479] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

La démarche d'Alix Cléo Roubaud serait ainsi proche de celle de Rosalind Krauss puisqu'elles font toutes deux du *photographique* un outil, une méthode qui permet d'aborder toutes sortes de productions artistiques[480]. Hubert Damisch dans sa préface à l'essai *Le photographique* considère que l'ouvrage de Krauss prolonge et enrichit les travaux de Walter Benjamin et de Roland Barthes en définissant un paradigme qui permet d'aborder tous les arts. Avec la notion d'index déjà, Rosalind Krauss ne se cantonnait pas à la photographie, affirmant que « la nécessité d'utiliser des signes indiciels pour établir la présence commence avec l'expressionnisme abstrait : des dépôts de peinture y fonctionnent comme des empreintes et comme des traces[481] ». Alix Cléo Roubaud, qui considère que « Jackson Pollock est photographe[482] » puisque son œuvre est trace de l'instant, serait donc en accord avec les thèses de la critique américaine. Toutes deux se dotent d'un outil théorique qui « permet de sortir de la quête ontologique de la spécificité des médiums du projet moderniste[483] ». Alix Cléo Roubaud se refuse clairement à toute démarche ontologique qu'elle considère comme un leurre : « Piège : rechercher une essence du photographique. » Comme l'indique la quatrième proposition de ces précautions préliminaires, l'artiste préfère l'intention à l'essence pour déterminer ce qu'est le photographique : « la photographie n'est pas un donné empirique(les photos)mais une intention:il y a des peintures qui sont de la photographie et certaines photos qui ne sont pas de la photographie.[484] » Notons que la question de l'intention a été au cœur des débats de l'art contemporain et a opposé différents critiques et penseurs autour de la question de la rationalité de l'œuvre d'art[485].

[480] Bien que *Le Photographique, pour une théorie des écarts* de Rosalind Krauss ait été publié pour la première fois en France en 1990, soit sept ans après la mort d'Alix Cléo Roubaud, il nous semble pertinent de rapprocher leurs deux démarches. D'autant que la notion de *photograhique* trouve son fondement dans les travaux de Rosalind Krauss sur l'index qu'Alix Cléo Roubaud semblait connaître.

[481] Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 91.

[482] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 226.

[483] Katia SCHNELLER, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/2483.

[484] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 84.

[485] A ce sujet voir Yves MICHAUD, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

Alix Cléo Roubaud passe d'une théorie de l'objet à une théorie du sujet : elle ne s'intéresse plus aux photographies mais au photographe, remettant au cœur de son propos les notions de volonté et d'action. Elle distingue en ce sens la *photographie* des *photos*, ce dernier terme ne renvoyant qu'aux objets, aux images obtenues par des procédés photographiques ; elle ne définit pas la photographie comme étant l'ensemble des objets concrets que nous nous appelons photographies, mais comme l'ensemble des œuvres qui ont été créées dans une intention particulière : une intention photographique. La question n'est donc plus celle de l'objet mais celle de la volonté qui a permis la création de l'objet. Dans son *Journal*, elle note que des artistes peintres, en utilisant des *camera obscura*, avaient, bien avant le XIX^e^ siècle, une démarche qui était déjà photographique. Des études supposent en effet que Johannes Vermeer avait eu recours à une chambre noire pour réaliser certaines de ses toiles. Alix Cléo Roubaud note alors que « si la photographie est la reproduction du vu, Vermeer est photographe[486] ». En effet, si l'on considère que la photographie doit d'abord être comprise dans son rapport au réel, au visible, les peintres ayant cherché à reproduire avec exactitude la nature seraient ainsi photographes. De manière plus surprenante, elle ajoute que « si la photographie est la preuve et la trace d'un instant, Jackson Pollock est photographe[487] ». Ainsi la théorie de l'indicialité, troisième moment théorique selon Philippe Dubois, qui conçoit la photographie comme trace, n'est pas non plus effective pour déterminer la photographie. Les toiles de Jackson Pollock conservent en effet la trace de son geste, du dynamisme de son mouvement elles sont donc photographiques. Vermeer et Pollock sont des peintres qui photographient sans le savoir pourrait-on dire, tandis que d'autres comme Delacroix ou Degas ont pratiqué à dessein la photographie « soit comme outil de travail, soit comme discipline annexe[488] ».

Dans le Fonds Alix Cléo Roubaud se trouvait une image étrange, car détonnant avec le reste des images, désormais conservée à la Bibliothèque nationale de France. Il s'agit du portrait de Stéphane Mallarmé et Auguste Renoir réalisé par Edgar Degas en 1895 réinterprété par Alix Cléo Roubaud. Sur la photographie initiale (que Paul Valéry a décrite et qu'il considérait comme « le

[486] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 226.
[487] *Ibid.*
[488] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 225

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

plus beau portrait de Mallarmé[489] ») conservée au Musée Stéphane Mallarmé à Vulaines-sur-Seine l'on peut voir le poète debout, adossé contre un mur regardant Renoir assis sur une chaise. Un miroir renvoie le reflet d'Edgar Degas maniant l'appareil photographique. Edgar Degas d'abord connu pour ses toiles et ses croquis était aussi photographe, remettant ainsi en cause les propos de Baudelaire selon lesquels la photographie « était le refuge des peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux[490] ». En 1999, la Bibliothèque nationale de France lui consacrait une exposition[491] et publiait à cette occasion le catalogue *Edgar Degas photographe*[492]. Si la photographie a servi au peintre à préparer certaines de ses études peintes, elle a aussi constitué entre 1895 et 1896 une réelle passion, le poussant même à délaisser momentanément la peinture et le dessin. Edgar Degas saisit alors de nombreuses scènes en intérieur éclairées à la lumière artificielle. Il réalise des portraits de ses proches, des autoportraits ainsi que des photographies de danseuses, sujet de prédilection, dans lesquelles il explore les possibilités du clair-obscur et du contraste.

[489] Paul VALÉRY, *Œuvres II, Pièce sur l'art – Degas Danse Dessin et divers écrits sur la peinture* (1938), Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1191.
[490] BAUDELAIRE, « La Salon de 1859 », *in Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 364.
[491] Exposition « Edgar Degas photographe » du 27 mai au 22 août 1999, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu.
[492] *Edgar Degas photographe*, cat. exp., dir. Malcolm DANIEL, Eugenia PARRY, Theodore REFF, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Doc. 9 : Edgar Degas, *Mallarmé et Renoir*, 1895, Musée départemental Stéphane Mallarmé.

Alix Cléo Roubaud a repris et transformé ce portrait de Mallarmé et de Renoir, l'une des photographies de Degas les plus célèbres. L'interprétation qu'elle nous livre de cette photographie bouleverse l'original. Du format vertical, elle passe à un format horizontal, exposant deux fois le négatif afin d'étendre la surface du miroir au second plan[493]. Elle a également accentué les contrastes faisant disparaître certains détails de la photographie. La partie gauche de l'image est plongée dans une blancheur qui dissout l'intérieur de l'appartement, ainsi que le corps de Renoir. Sur le miroir, à droite, Alix Cléo Roubaud a effectué une surimpression, ajoutant la silhouette d'une jeune femme assise sur une chaise. Enfin elle a souligné les montants du grand miroir ainsi que l'emplacement de la silhouette de Degas au feutre noir.

[493] Nous ignorons si, pour obtenir ce négatif, Alix Cléo Roubaud a reçu la permission de photographier l'original ou bien si elle en a simplement photographié une reproduction.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 30 : Sans titre, vers 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression et ajouts au feutre noir, Bibliothèque nationale de France.

Ces ajouts au feutre pointent la place du peintre photographe, indiquent sa présence nébuleuse dans le reflet au dessus de la cheminée. Sur la photographie originale, le visage de Degas est caché par un éclat de lumière, nous ne pouvons distinguer que son menton, son buste et l'une de ses mains posée sur le trépied qui soutient l'appareil. Alix Cléo Roubaud entoure d'un trait noir cette absence de visage et pointe ainsi celui que la lumière a dissout. Elle en fait l'un des points centraux de son image. En accentuant les contours de la glace dont elle a doublé l'étendue, Alix Cléo Roubaud a également créé un cadre qui délimite la surface d'une image dans l'image : celle où le peintre se représente en photographe. Ce que pointe Alix Cléo Roubaud dans l'image n'est pas le portrait des deux grands hommes au premier plan, mais l'autoportrait de Degas ; ce grand peintre qui se passionna pour la photographie et se représente ici dans l'action de la prise de vue.

Vermeer, Delacroix, Manet, Degas seraient donc tous des peintres photographes. Mais tandis que certains sont photographes par l'utilisation d'une technique, d'autres le sont par l'intention qui préside à leurs œuvres. Ces exemples montrent que si Alix Cléo Roubaud s'intéresse dans un premier temps à la relation entre peinture et photographie (« 3.4.1 La photographie a cru un

moment remplacer la peinture, la concurrencer, la dépasser.[494] »), son raisonnement, en s'affinant, converge vers le créateur de l'œuvre :

> *3.4.1.2.1. Le photographe peut imiter la peinture ; et ainsi croire la concurrencer.*
>
> *3.4.2. La concurrence n'est pas entre peinture et photographie ; elle est, parfois, entre peintres et photographes.*[495]

Alix Cléo Roubaud s'attache donc aux rapports entre peintre et photographe plus qu'entre peinture et photographie. Dans une autre version du texte, Alix Cléo Roubaud développe davantage le premier des points cités ci-dessus : « Le photographe peut imiter la peinture (et croit la concurrencer) ou bien faire de la non-peinture (et croire la concurrencer).[496] » Il est frappant de noter qu'elle n'utilise pas le terme de photographie : la production du photographe semble pouvoir n'être que « peinture » ou « non-peinture ». Pointe-t-elle ici, non sans un certain humour, l'incapacité du photographe à se penser en dehors des catégories de la peinture ? Nous pourrions alors nous demander si dans la série *Alcool,* que nous avons précédemment analysée, Alix Cléo Roubaud en faisant de la peinture (en ajoutant de l'encre à la manière des *veils* de Morris Louis) et de la non-peinture (en photographiant un lit et un verre) met en jeu non seulement l'héritage du modernisme mais aussi la dépendance de la photographie à l'égard de la peinture. Mais il est aussi possible qu'Alix Cléo Roubaud considère que la peinture et la photographie relèvent d'une esthétique commune. Ainsi, elle écrit plus avant dans le texte : « Si esthétique photographique il y a, distincte de l'esthétique picturale, elle satisfait à l'axiome d'André Breton (ce n'est pas la mienne) : une image est d'autant plus belle qu'elle est arbitraire.[497] » Par le recours à l'hypothèse, elle met ici en doute l'existence du champ esthétique de la photographie comme séparé de celui de la peinture ; peut-être n'y a-t-il pas à distinguer la photographie de la peinture. La photographie comme discipline

[494] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 225.
[495] *Ibid.*
[496] Alix Cléo ROUBAUD, *Photographie*, décembre 1980, texte dactylographié inédit, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[497] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 227.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

séparée n'existerait pas au sens où elle n'a pas d'autonomie ; elle ne serait qu'une nouvelle catégorie de la peinture. La photographie serait alors similaire à l'invention de la peinture à l'huile à la Renaissance ou à celle de l'acrylique au début du XX^{e} siècle : une nouvelle technique qui bouleverserait l'histoire de l'art sans bouleverser cependant le nombre des arts. Notons toutefois qu'Alix Cléo Roubaud n'est jamais catégorique ; ici elle ne fait que formuler une hypothèse. Sa théorisation, toujours labile, rend compliquée l'exégèse de ses textes. Alix Cléo Roubaud ne dit pas positivement quelle est son esthétique photographique, nous savons uniquement qu'elle diffère de l'axiome de Breton.

Quelle est son esthétique, quelle volonté préside à la réalisation de ses images ? Il nous faudrait pouvoir répondre à ces questions puisque pour elle la photographie « n'est pas un donné empirique(les photos)mais une intention […].[498] » Alix Cléo Roubaud considère en effet que la photographie doit non seulement être comprise comme un acte mais aussi, en amont déjà, comme dessein et projet. Il convient en effet de penser le terme d'intention comme ce qui préside à un acte ; la photographie relèverait d'abord d'une volonté. Cette approche est aussi celle de Philippe Dubois qui écrit :

> *Il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être. La photo n'est pas seulement une image (le produit d'une technique et d'une action, le résultat d'un faire et d'un savoir-faire, une figure de papier que l'on regarde simplement dans sa clôture d'objet fini), c'est aussi, d'abord, un véritable acte iconique, une image si l'on veut, mais en travail, quelque chose que l'on ne peut pas concevoir en dehors de ses circonstances, en dehors du jeu qui l'anime […].*[499]

Si nous pouvons émettre cette hypothèse d'une théorie de l'intention, à partir de ce texte reproduit à la fin du *Journal,* nous ne pouvons faire l'impasse sur certaines difficultés que nous avons rencontrées. L'étude de la théorie d'Alix Cléo Roubaud est en effet délicate tant les documents que nous avons sont parcellaires, disparates et difficiles à hiérarchiser. Il est parfois délicat de

[498] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 84.
[499] Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 9.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

déterminer si certaines pages manuscrites et non datées sont de simples prises de notes ou les premiers jets de la rédaction d'un essai personnel. Ainsi, plusieurs éléments restent à élucider en ce qui concerne les rapports entre peinture et photographie. Prenons l'exemple de cette page manuscrite que nous reproduisons ici dans son intégralité :

La vérité est du côté de la photographie, la peinture du côté de l'intention/esprit

La photographie un morceau du monde

La peinture un produit de l'esprit

Le monde est perceptible par les sens et par l'intellect

L'intellect choisit la vision comme métaphore de connaissance

Lumière comme vérité

Noir comme ignorance

Vérité : image du réel

Réel : image de la vérité

Peinture : séparée du réel par les institutions (académie)

Photo : accessible aux foules.[500]

La première phrase semble *a priori* contredire notre analyse puisqu'Alix Cléo Roubaud place la peinture du côté de l'intention tandis que la photographie est du côté de la vérité. Il est cependant vraisemblable qu'elle ne fasse ici que reprendre les discours communs sur l'image pour commencer sa réflexion par une mise au clair. Elle userait ainsi d'un procédé argumentatif classique en philosophie : commencer par faire état de la doxa, des opinions communément admises au sujet de la photographie, pour mieux s'en affranchir. Mais cette page n'est suivie d'aucune autre et reste à l'état d'ébauche. En manipulant les concepts de vérité et de réel, Alix Cléo Roubaud travaillerait-elle à formuler en termes abstraits les rapports entre peinture et photographie ? Ces quelques mots ne nous

[500] Alix Cléo ROUBAUD, Note manuscrite, vers 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

permettent d'établir que des conjectures : pousser trop loin l'analyse serait nous risquer à l'extrapolation voire au contresens.

Pour conclure, nous pouvons noter que la pensée d'Alix Cléo Roubaud ne se contente pas d'aborder la peinture et la photographie depuis l'esthétique. En effet les deux dernières lignes de cette page manuscrite indiquent un intérêt pour les usages de la photographie. La commercialisation des procédés photographiques dès la fin du XIX^{e} siècle et l'apparition d'entreprises comme celles de Georges Eastman, fondateur de Kodak, permettent à tout un chacun d'avoir un usage de la photographie. Abordée comme une technique permettant de façonner une mémoire singulière, familiale, la photographie est aussi un objet sociologique. Elle est cet « art moyen » de Pierre Bourdieu, « accessibles aux foules » comme le note Alix Cléo Roubaud. En écrivant « peinture : séparée du réel par les institutions », elle fait aussi état d'une différence de statut entre peinture et photographie dans les années 1980. Aujourd'hui, la photographie est toujours et peut-être plus que jamais accessible aux foules avec l'apparition de *smartphones* de plus en plus performants, mais elle est aussi institutionnalisée. La distinction opérée par l'auteure doit ainsi être replacée dans son contexte historique. En effet, Alix Cléo Roubaud est décédée à ce moment charnière du début de l'institutionnalisation de la photographie et de l'apparition de son marché. Elle assiste aux prémices d'un engouement pour la photographie qui reste cependant, au moment de l'écriture de ce texte, en marge des musées.

Alix Cléo Roubaud pense la photographie dans son rapport à la peinture. Est photographique ce qui relève d'une intention photographique, d'une idée mais aussi d'un geste. Certains peintres sont photographes, certains photographes peintres. Quelques passages écrits par Alix Cléo Roubaud laissent même à penser que la photographie ne constitue pas un champ distinct de l'histoire de l'art, mais qu'elle est inextricablement liée à la peinture avant même les premiers essais de Niépce et de Daguerre : « Peinture et photographie ont une histoire si mêlée qu'on a pu dire que la photographie était déjà dans la peinture, comme l'enfant dans le

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

ventre de sa mère, avant que d'être vraiment née.[501] » écrit Jean-Claude Lemagny dans son article « Peinture et photographie ». J.-C. Lemagny fait donc de la photographie l'enfant de la peinture qui, avant même son invention, dans le temps de gestation, influe déjà sur le corps de celle qui doit l'engendrer. Ses pensées rejoignent celles d'Alix Cléo Roubaud pour qui la photographie apporterait une nouvelle technique à la peinture, serait une avancée ouvrant de nouveaux possibles. Une telle conception du médium et la métaphore de l'enfantement évoquent l'allégorie du photographe Oscar Gustav Rejlander, « L'Enfant photographique apportant au peintre un pinceau supplémentaire[502] ».

II. Produire une image comme un tableau.

Si la théorisation de la photographie qu'effectue Alix Cléo Roubaud est formulée au contact d'une réflexion sur la peinture, cette théorisation du médium a trouvé un écho dans sa pratique de l'image. Ainsi Alix Cléo Roubaud a développé un certain nombre de techniques et fait des choix radicaux, de sorte que coïncident sa théorie et sa pratique de la photographie. Nous verrons dans un premier moment que son œuvre, souvent considérée comme inclassable, peut en réalité trouver sa place au sein de la photographie des années 1980 qui se rapproche des arts plastiques. Alix Cléo Roubaud pourrait ainsi appartenir à cette génération de photographes plasticiens qui ont travaillé à produire des images comme les peintres. Nous verrons ensuite de quelle manière sa photographie, en renonçant au négatif et donc à la matrice qui permet de reproduire des images, se dote de l'unicité d'ordinaire accordée à la peinture. Enfin, grâce aux nombreux documents du Fonds, nous apporterons des clarifications sur la technique et les appareils dont elle s'est munie pour créer son œuvre et qui ont permis, comme

[501] Jean-Claude LEMAGNY, *L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Armand Colin, « Essais et Recherches », 1992, p. 23. Ce texte est issu de notes datées du 23 janvier 1982 et destinées à un colloque de l'Université de Paris VIII.

[502] Oscar GUSTAV REJLANDER, *Enfant Photography Gives the Painter an Additional Brush*, 1856, Tirage albuminé, The G Paul Getty Museum, Los Angeles.

nous le verrons, de parvenir à un processus créateur qui déjoue la bipartition traditionnelle entre prise de vue et tirage. C'est donc à Alix Cléo Roubaud comme technicienne téméraire, artiste innovante et peintre photographe que nous faisons place dans cette partie de notre recherche.

2.1. Un pictorialisme des années 1980 ?

L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud peine à trouver sa place dans le champ de l'histoire de la photographie. Certains, en la situant comme nous l'avons vu aux côtés de Duane Michals ou de Francesca Woodman, tendent à en faire une artiste inclassable, singulière, « auréolée de mystère[503] ». Nous pourrions nous demander si cette résolution dans l'exception ne procéderait pas en partie d'un manque théorique sur la photographie des années 1980. Cette décennie est pourtant cruciale pour l'histoire du médium : la photographie y rencontre enfin une reconnaissance institutionnelle et explore de nouvelles possibilités techniques. Mais rares sont les ouvrages qui nous permettent d'aborder les années 1980 et d'en avoir une vision globale. Après le triomphe de l'art conceptuel qui a utilisé la photographie pour ses vertus documentaires dans les années 1960-1970, qu'en est-il de la photographie des années 1980 ? Comme le note Jean-Claude Lemagny, la « tendance profonde diffuse, irrésistible de la photographie des années 1980 est d'aller vers le tableau[504] ». Le rapport à la peinture serait ainsi une tendance de ces années, et Alix Cléo Roubaud participerait d'un mouvement commun à de nombreux photographes.

La notion de « photographie plasticienne » proposée par Dominique Baqué[505] a permis de regrouper certaines de ces pratiques où l'hybridation entre la photographie et les arts plastiques est manifeste. L'autre point commun des

[503] Bruno RACINE, « Préface » à Alix Cléo ROUBAUD, *Photographies*, *op. cit.*, p. 7.
[504] Jean-Claude LEMAGNY, *L'Ombre et le Temps*, *op. cit.*, p. 218.
[505] Cf. Dominique BAQUÉ, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, 1998, *op. cit.* et *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographies plasticiennes serait leur lien à l'art conceptuel : la photographie serait entrée sur le marché de l'art comme simple document permettant de rendre compte de certaines actions et performances, pour ensuite y établir son autonomie. La photographie plasticienne serait donc influencée par l'art conceptuel de la double décennie 1960-1970, se situerait à la frontière entre photographie et arts plastiques, et jouerait en outre sur les registres de la subjectivité et de la banalité. Pourtant cette notion de la philosophe Dominique Baqué est parfois remise en cause :

> *Qu'il y ait eu dans ces années 1980 une actualité théorique autour de la photographie, on n'en disconviendra pas, mais nulle analyse ne permet ici de recouper ces théories et d'établir ce qui fonde la légitimité d'une photographie « plasticienne ».*[506]

Comme le souligne ici Michel Poivert, la photographie plasticienne peine à trouver sa légitimité théorique : la filiation avec l'art conceptuel, l'importance des rapports entre texte et image ne permettent pas de définir clairement ce que serait cet ensemble unifié comme « photographie plasticienne ». Il semble que la photographie plasticienne désigne d'abord les artistes photographes reconnus par le marché. Néanmoins cette notion rend manifeste une certaine mise en rapport, dans les années 1980, de la photographie et des arts plastiques. En témoignent les nombreuses expositions qui, dans ces années, ont révélé l'importance de productions photographiques hybrides, influencées par la peinture. Nous pourrions ainsi citer « Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie » au Fotoforum de Kassel en 1975, « Malerei un Fotografie im Dialog von 1840 bis heute » à la Kunsthaus de Zurich en 1977 ou encore « Artist and Camera » à Londres en 1980. Certaines de ces expositions proposent de mettre en avant les rapports historiques de la peinture et de la photographie, depuis l'époque victorienne jusqu'au années 1980, replaçant ainsi les productions contemporaines dans l'histoire du médium.

[506] Michel POIVERT, « Dominique BAQUÉ, La Photographie plasticienne, un art paradoxal », Paris, Éditions du regard, 1998, 328 p., 225 ill. NB et coul., ind., 225 F. » , *Études photographiques*, n° 6, Mai 1999, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : https://etudesphotographiques.revues.org/196

En France, l'exposition « Ils se disent peintres, il se disent photographes », organisée par Michel Nuridsany du 22 novembre 1980 au 4 janvier 1981 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris a marqué les esprits. Y étaient réunis des artistes comme Bernd et Hilla Becher, Christian Boltanski, Victor Burgin ou Ed Ruscha. Dans son carnet toilé, Alix Cléo Roubaud évoque une rencontre avec Michel Nuridsany un an avant l'ouverture de l'exposition :

17.1.80.

Vu Nuridzany [sic] qui a plus aimé Monfort[507] *que les autres. Vrai qu'au moment de le faire était ivre de la puissance absolue de cette image. Mettre en scène mon corps, donc ? Lüthi*[508] *féminin ? Ou bien alors…*[509]

Alix Cléo Roubaud aurait donc montré certaines de ses images au commissaire qui était peut-être à la recherche des œuvres qu'il souhaitait exposer au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Ce rendez-vous pourrait-il indiquer que ses images avaient été envisagées comme représentatives de l'exploration des rapports entre photographie et peinture ? Quand bien même la participation d'Alix Cléo Roubaud à cette manifestation eût été envisagée, le texte de Michel Nuridsany pour le catalogue de l'exposition nous permet de comprendre pourquoi celle-ci n'a pas eu lieu :

La photographie est en couleur et désormais elle "tient au mur". Voilà comment s'exprime formellement cette dynamique qui traverse la photographie. Fini les 30 x 40, lié au livre, à l'album, trop prudent agrandissement qu'on aligne sur les cimaises dans des cadres de bois ou d'acier pour faire sérieux. Les photographes, les peintres respirent en couleur et en grand format. Librement.[510]

[507] Alix Cléo Roubaud fait ici référence aux photographies reproduites précédemment dans notre recherche : ce sont les images obtenues au pinceau lumineux à partir de négatifs qui ne sont pas les siens, et qui ont été pris à Monfort-l'Amaury.

[508] Alix Cléo Roubaud fait certainement référence à l'artiste suisse Urs Lüthi connu pour ses autoportraits qui interrogent la construction de l'identité, le genre et le regard d'autrui. Son œuvre a été exposée en 1977 et 1978 dans la galerie parisienne Stadler, expositions auxquelles Alix Cléo Roubaud aurait pu assister.

[509] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, 17 janvier 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[510] Michel NURISDANY, « Ils se disent peintres, ils se disent photographes… », in *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* [catalogue de l'exposition], Paris, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980, non paginé.

Si les pré-requis formels sont l'utilisation de la couleur et le grand format, Alix Cléo Roubaud qui n'a produit que des images en noir et blanc de petit format ne fait évidemment pas partie de cette dynamique à laquelle Nuridsany veut faire place. Pourtant, le commissaire reconnaît dans son texte que ces seules considérations sont insuffisantes, que « c'est un peu court surtout pour en faire le sujet d'une exposition[511] ». Si c'est à partir de ce bouleversement plastique que tout bascule, ce sont avant tout des considérations théoriques qui président à la création de cette exposition. À propos du photographe, Nuridsany se demande :

> *Qu'est-ce qui le différencie profondément, fondamentalement, du peintre utilisant la photographie ? Quelle est son identité ? Cette fameuse identité qui se diluerait s'il passait à l'ennemi, s'il acceptait de se considérer comme peintre utilisant la photo ? Oui, mais alors dans ce cas qu'est-ce que la photo ? Cette question est au centre de l'exposition.[512]*

Ces questions rejoignent évidemment celles d'Alix Cléo Roubaud qui a pensé la photographie dans son rapport à la peinture. Nuridsany considère que l'histoire de la photographie est à revoir pour comprendre les changements qui s'opèrent en ce début des années 1980. Selon lui, la photographie exposée devient nécessairement tableau et c'est avec une phrase de C. Boltanski qui résonne de façon saisissante avec les écrits d'Alix Cléo Roubaud qu'il conclut son texte : « Boltanski affirmait : La photographie c'est le reportage, le reste c'est de la peinture. Et si ce qu'il disait il y a un an à peine était devenu vrai ?[513] »

L'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » est aujourd'hui une référence pour appréhender la photographie des années 1980 et, plus largement, l'histoire contemporaine du médium :

> *Les trente-huit artistes présents […] dessinaient un paysage artistique pluriel dans lequel la photographie jouait des rôles multiples. Par leur monumentalité et l'utilisation de la couleur, nombre de ces travaux montraient que ces artistes,*

[511] *Ibid.*
[512] *Ibid.*
[513] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

pour beaucoup marqués par l'héritage conceptuel, introduisaient dans la photographie réflexions et normes issues de théories picturales.[514]

Pour Quentin Bajac, les artistes aux pratiques diverses et multiples qui étaient exposés se rejoignent dans un commun « héritage conceptuel ». Cette filiation est primordiale pour ces artistes, l'affirmation de Quentin Bajac retrouve ainsi quelques éléments qui déterminent ladite photographie plasticienne. Cet héritage est aussi prégnant chez Alix Cléo Roubaud comme le souligne Catherine Millet dans sa préface pour la catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée à la Bibliothèque nationale de France :

Il est vrai qu'elle avait une formation avant tout littéraire et philosophique mais, précisément, ses intérêts dans ce domaine, notamment Gertrude Stein et surtout Ludwig Wittgenstein, furent des références pour beaucoup des artistes conceptuels très actifs dans les années 1970, et son esthétique […] l'apparente à ce courant.[515]

Effectivement, les recherches théoriques d'Alix Cléo Roubaud et notamment son étude de la philosophie de Wittgenstein la situent dans un univers proches de celui des conceptuels. Pour Catherine Millet, certaines de ses œuvres font référence à celles d'artistes de ce mouvement comme la série *Correction de perspective dans ma chambre* « évoquant un titre de Dibbets, les fameuses "Perspective Correction", grâce auxquelles un trapèze dessiné au sol devenait un carré sur le plan de la photographie[516] ». L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud pourrait ainsi trouver sa place parmi celle des photographes plasticiens du début des années 1980, quitter son statut d'exception pour s'ancrer dans une histoire.

Pourtant la méfiance que rencontre aujourd'hui cette notion pousse les historiens et les conservateurs à affiner leur appréhension de cette période. Partant du constat que « l'histoire de la photographie des années 1980 reste, encore

[514] Quentin BAJAC, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Découverte Gallimard, 2010, p. 70. — Notons que nous avons compté trente-neuf artistes présents, et non trente-huit comme Q. Bajac l'indique.
[515] Catherine MILLET, « La photographie, la preuve », *in Alix Cléo Roubaud. Photographies*, *op. cit.*, p. 9.
[516] *Ibid.*

aujourd'hui, partiellement incomprise[517] », la Galerie de photographies du Centre Georges Pompidou a ainsi présenté du 24 février au 23 mai 2016 une exposition intitulée « Les années 1980, l'insoutenable légèreté ». Si l'école de Düsseldorf jouit aujourd'hui d'une reconnaissance unanime, tant d'un point de vue institutionnel que sur le marché, une partie de la production photographique de cette période semble occultée : « L'hybridation, l'humour, l'ironie, l'érotisme et la nostalgie constituent autant de clés de lecture possibles pour la production artistique de cette période, en particulier dans le domaine photographique.[518] » Dans cette exposition qui réunissait des artistes comme Bazile, Bustamante, Martin Parr, Unglee[519] ou Pierre et Gilles, Alix Cléo Roubaud était aussi présentée. En réunissant les œuvres d'artistes de la décennie 1980, le Centre Georges Pompidou a livré une nouvelle lecture de cette période de l'histoire de la photographie. En mettant au jour un ensemble cohérent et inédit et en proposant une prise en charge théorique du sujet[520], l'institution permet ainsi d'enrichir notre compréhension de la photographie de cette période. Car l'événement du Centre Pompidou mettait en avant une photographie « fabriquée, contrepoint du nouveau documentaire[521] » à laquelle semble appartenir Alix Cléo Roubaud qui n'a eu de cesse de travailler et de transformer ses tirages. Elle appartiendrait donc à cette « génération qui veut abolir la division entre photographie et peinture, les "peintres-photographes" […].[522] » Cette nouvelle photographie, qualifiée de « pictorialiste » par la commissaire de l'exposition Karolina Ziebinska-Lewandowska vient enrichir l'histoire de la photographie et relativiser l'hégémonie documentaire de ces années. Nous pourrions ainsi parler d'un pictorialisme ou d'un néo-pictorialisme des années 1980. Les exemples de photographies manipulées au tirage, avec virage, rehaut de crayon, ajout d'encre

[517] Dossier de presse de l'exposition « Les années 1980, l'insoutenable légèreté », commissariat Karolina Ziebinska-Lewandowska, galerie de photographies, MNAM-Centre Georges Pompidou, 24 février-23 mai 2016, p. 3.

URL : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKbrEqE/r6Xed7n#undefined.

[518] *Ibid*.

[519] Unglee était un ami d'Alix Cléo Roubaud, elle le mentionne à la page 137 du *Journal* (« Verre avec Unglee, à Saint-Germain le soir […] Unglee me raconte ses difficultés pour photographier les tulipes […] »). Le livre d'Unglee, *Dix saisons de tulipes* est dédié « [à] la mémoire d'Alix Cléo Roubaud ». Voir UNGLEE, *Dix saisons de tulipes*, C.D.C La Sellerie, Aurillac, 1990.

[520] Outre les textes de salle, le Centre Georges Pompidou a également organisé la journée d'étude « Eighties incomprises, art et société dans les années 1980 » qui s'est tenue le 11 mai 2016.

[521] Dossier de presse de l'exposition « Les années 1980, l'insoutenable légèreté », *op. cit.*

[522] *Ibid.*, p. 4.

de couleurs sont nombreux, pourtant l'image d'elle qui était montrée dans l'exposition ne témoigne d'aucun de ces procédés.

Fig. 31 : Sans titre, 1980-1981, épreuve argentique, 24 x 30,5 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.

L'exposition était divisée en quatre chapitres : le lieu du décor, pratiques de classes, duplicité de l'artifice et (dis)paraître. La photographie reproduite ci-dessus appartenait au premier ensemble dont le propos était de mettre en lumière « l'omniprésence du décor [qui] devient ainsi prétexte à interroger la société bourgeoise et à remettre en scène la réalité de la société du spectacle[523] ». Cette photographie prise dans un hôtel dénote effectivement le goût amusé de l'artiste pour les intérieurs souvent kitsch des chambres. Son image qui se reflète dans le téléviseur joue entre l'évanescence de sa présence et le symbole de la culture de masse qu'est le petit écran. Cette image, qui n'avait jamais été montrée peut faire figure d'exception dans notre corpus, l'autoportrait y est détourné et, chose rare, le

[523] Texte de salle de l'exposition « Les années 1980, l'insoutenable légèreté », commissariat Karolina Ziebinska-Lewandowska, galerie de photographies, MNAM-Centre Georges Pompidou, 24 février-23 mai 2016.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

décor prévaut sur la représentation de soi. Ce choix s'explique certainement par la volonté de montrer l'étendue de son œuvre :

> *[…] grâce à l'exposition […] que lui a conscarée [sic] la Bibliothèque nationale de France en 2014 son œuvre photographique a acquis une réception critique qui ne la limite plus seulement à sa dimension autobiographique.*
>
> *Cette dimension est effectivement présente à travers son Journal ainsi que dans la transposition photographique qu'elle a pu faire de son insuffisance respiratoire latente. Cependant, le pouvoir d'évocation poétique que révèle son travail, son goût pour les expérimentations techniques autour du support photographique dénotent aussi une tendance à une certaine radicalité.*[524]

Si Alix Cléo Roubaud est présentée comme une artiste pour qui les expérimentations techniques sont fondamentales, il semble paradoxal d'avoir choisi cette photographie, malgré la volonté évidente de donner à voir autre chose de son œuvre que ses autoportraits. Peut-être faudrait il aborder ses œuvres connues avec un autre regard et déceler, outre la dimension intime évidente, cette radicalité plastique dont le Centre Pompidou fait état.

Quoi qu'il en soit, c'est avant tout la notion de pictorialisme des années 1980 que nous retiendrons de cette exposition. Il nous semble en effet intéressant de voir de quelle manière les modifications au tirage et les techniques inventées par les photographes de la fin du XIX^{e} siècle trouvent une nouvelle actualité près d'un siècle plus tard. Alix Cléo Roubaud s'intéressait d'ailleurs vivement à ce mouvement :

> *J'ai renouvelé ma carte à la Bibliothèque Nationale où je fais des recherches sur la photographie au 19ème siècle, les techniques de gomme bichromatée, de négatif sur papier, etc., je recopie des recettes de préparation chimiques, et je fouine, selon mon habitude dans toute sorte de vieilles choses dans ce lieu paradisiaque.*[525]

[524] Dossier de presse de l'exposition « Les années 1980, l'insoutenable légèreté », *op. cit.*, p. 21.
[525] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 1er juin 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Alix Cléo Roubaud mentionne explicitement les procédés pigmentaires inventés par les pictorialistes et, plus particulièrement dans cet extrait, au tirage à la gomme bichromatée constitué d'un mélange de pigments et d'une couche de gomme arabique. Si l'artiste s'intéresse aux techniques des pictorialistes, elle s'est également intéressée à leur conception de la photographie elle-même, à leur volonté de mettre en avant l'aspect construit de la photographie – adoptant la peinture comme référence. Le pictorialisme pour parvenir à faire de la photographie l'égal des autres arts a placé l'acte artistique au cœur de sa pratique. C'est avec une volonté semblable qu'Alix Cléo Roubaud a cherché à photographier comme un peintre.

2.2. « Le négatif n'est que la palette du peintre. »

L'œuvre photographique d'Alix Cléo Roubaud est unique ; cette affirmation doit d'abord être entendue au sens strict du terme :

> *Quelques-unes de ses photographies sont reproduites dans ces pages, […]. Il ne s'agit (et ceci est vrai pour elles [sic] plus que pour d'autres photographes) que de reproductions : elle faisait elle-même les tirages, et un moment essentiel de la constitution de l'image, avait lieu, pour elle, à ce moment-là, ce qui fait que chacun de ces tirages est un* unicum.[526]

Chaque image photographique produite par Alix Cléo Roubaud est un *unicum* comme le note Jacques Roubaud ; cette affirmation peut sembler paradoxale tant la photographie est caractérisée généralement, presque essentiellement, par sa reproductibilité. Pourquoi donc Jacques Roubaud prend-il la peine de préciser que ce *ne* sont *que* des reproductions que donne à voir le *Journal*, et d'indiquer encore que cet énoncé restrictif est davantage formulable pour les photographies d'Alix Cléo Roubaud que pour d'autres ? C'est qu'Alix

[526] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 13.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cléo Roubaud avait fait un choix radical : celui de détruire les négatifs une fois la photographie tirée. C'est une décision que la photographe a mise en œuvre strictement, puisqu'on ne trouve aucun négatif dans le Fonds Alix Cléo Roubaud[527]. Impossible donc d'obtenir un nouveau tirage ; et même quand, dans l'ensemble de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, l'on trouve plusieurs épreuves à partir d'une même matrice, chacune est différente par le jeu des contrastes, par son cadrage, aucune ne constitue la reproduction de l'autre. Le Centre Georges Pompidou a par exemple choisi de faire l'acquisition de trois tirages de *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* qui diffèrent les uns des autres et qui, par leurs différences, témoignent de ce travail de chambre noire. Alix Cléo Roubaud l'écrit clairement à ses parents : « il me faut aussi un appareil qui serve à photographier d'autres photos et documents (mes photographies ne se reproduisent pas par simple tirage de négatifs)[528] ».

Alix Cléo Roubaud renverse la compréhension conventionnelle de l'acte photographique qui veut que l'artiste soit d'abord celui qui réalise la prise de vue. Selon elle, une de *ses* photographies ne doit pas nécessairement avoir été *prise par elle*, en revanche elle doit assurément avoir été *tirée par elle*. L'acte créateur a lieu dans la chambre noire, avant il n'y a pas de photographie à proprement parler mais un simple enregistrement, une simple capture du réel. En conséquence, il faut se représenter le négatif comme un outil qui servira à constituer l'image photographique, un moyen vers cette image, et non comme l'image elle-même : « Le négatif n'est que la palette du peintre[529] », soutient Alix Cléo Roubaud. C'est une matière première dont la photographe dispose pour produire une image. Mais

[527] On ne trouve aucun négatif dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, mais nous disposons de deux planches de diapositives couleur des séries *Alcool* et *Si quelque chose noir*, que nous avons reproduites dans cette étude, et qui peuvent de prime abord ressembler à des négatifs. Pour obtenir ces diapositives, Alix Cléo Roubaud a contretypé les images originales de ces séries au moyen d'un film inversible couleur, comme en témoigne les coulures ocres sur la dernière image de la série *Alcool*. Les diapositives ont ensuite été montées sur des cadres en plastique. Si ces diapositives servent la plupart du temps à des projections, nous ne savons pas quel usage précis Alix Cléo Roubaud a pu ou bien comptait en faire. Rappelons néanmoins que ces images positives sur film ne permettent pas d'obtenir des tirages. Ainsi ces deux planches ne contreviennent en rien au refus de la reproductibilité de leur auteure puisque « […] les diapositives couleur entrent donc dans la catégorie des positifs directs, et donc des images uniques » *in* Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, Paris Musées, 2008, p. 345.

[528] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 4 novembre 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

[529] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 187.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

il n'est pas l'image, tout au plus n'est-il « qu'une diversité de couleurs[530] », ainsi semblable aux pigments dont le peintre dispose pour composer sa toile. Le prisme lumineux, les rayons renvoyées par les objets capturés dans le négatif sont à la photographie ce que l'acrylique est à la peinture : un moyen, un outil qui permet de parvenir à l'œuvre. Alix Cléo Roubaud a ainsi pu travailler à partir de négatifs pris par certains de ses amis comme elle le déclare à la caméra d'Eustache : « Ça a été fait à Montfort-l'Amaury. Ce n'est pas moi qui ai pris le négatif d'ailleurs. Mais c'est moi qui ai fait ce tirage-là. Mais enfin, il est toujours bon de travailler avec les négatifs des autres.[531] » Alix Cléo Roubaud évoque en ces termes un portrait d'elle assise sur un lit avec un homme nu se tenant à l'arrière-plan dans l'embrasure de la porte. Elle n'a tiré qu'une partie du négatif ; l'autre partie de l'image a été obtenue au pinceau lumineux. Par conséquent, quand bien même nous retrouverions le négatif de cette image et nous choisirions de le développer, l'image obtenue n'aurait rien en commun avec celle réalisée par Alix Cléo Roubaud. Elle ne pourrait être considérée comme une photographie d'Alix Cléo Roubaud.

Fig. 32 : Sans titre, Monfort-l'Amaury, 1979, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 18,5 x 25 cm, collection particulière.

[530] *Ibid.*
[531] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, *op. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Son traitement unique du négatif a ainsi une conséquence fondamentale pour comprendre sa démarche : « il en résulte, disait-elle, qu'il n'y aura pas "pour moi", **d'œuvre posthume**.[532] » Tous les tirages d'Alix Cléo Roubaud sont ainsi des tirages *vintage* et des *unica*. Cette unicité rapproche la photographie du tableau, lui aussi unique et original ainsi que des premières photographies : ces positifs directs comme le daguerréotype ou le procédé Bayard[533] qui ont précédé l'invention du négatif. Ces formes primitives de la photographie semblaient d'ailleurs vivement intéresser Alix Cléo Roubaud :

> *Jacques,avez-vous déjà vu un daguerréotype?c'est à la fois un négatif et un positif,et un miroir.On voit en même temps et le support,et l'image,et soi-même;l'objet le plus étrange du monde,en somme.or plus personne ne fait de daguerréotype;il est vrai que cet objet était unique.or c'est le négatif,permettant théoriquement la reproduction à l'infini d'une image qui a tué le daguerréotype.*[534]

En effet, l'argent finement poli qui recouvre la plaque de cuivre lui donne un aspect miroitant : si l'on regarde un daguerréotype de face, il nous renvoie notre image. De plus, en fonction de l'inclinaison de la plaque, les valeurs de l'image peuvent passer du négatif au positif. Il semblerait ainsi que le daguerréotype condensent toutes les formes de l'image qui ont préoccupé Alix Cléo Roubaud : le miroir comme symbole de l'autoportrait, le négatif comme outil et menace et le positif comme réalisation de l'image. Or avec l'apparition du négatif comme objet séparé du tirage final[535], le daguerréotype est oublié. Alix Cléo Roubaud note ainsi un paradoxe : ce qui devait assurer la possibilité de reproduire une même image et donc en la multipliant de la protéger de la destruction a détruit ce qu'elle considère comme l'un des objets photographiques

[532] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*, p. 15.

[533] Le procédé Bayard mis au point par Hippolyte Bayard en 1839 permet d'obtenir une épreuve positive unique sur papier. « Ce procédé consiste à recouvrir une feuille de papier de sel et de la sensibiliser avec du nitrate d'argent. Elle est noircie par l'influence de la lumière, puis trempée dans une solution d'iodure de potassium pour ensuite être appliquée sur une ardoise et placée au fond de la chambre noire. Une fois l'image formée, le papier est lavé dans une solution d'hyposulfite de soude, rincé puis séché à l'obscurité. » Source : www.photo-arago.fr

[534] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 199-200.

[535] En 1841, le savant britannique William Henry Fox Talbot dépose son brevet pour le calotype, premier procédé développé dès 1840 qui dédouble l'image en un négatif sur papier obtenu à la prise de vue et un positif obtenu par contact avec le négatif.

les plus extraordinaires. Le négatif serait alors une menace historique pour l'image : « Donc. Le négatif, très vite, le jeter. C'est la seule solution […].[536] » Dans sa pratique de la photographie argentique, il semblerait aussi que le négatif soit un danger, que quelque chose se perde dans le processus du tirage : « C'est-à-dire,les problèmes d'*image* (W) sont ceux de la reproduction […]. »[537] Le « W » mis entre parenthèse renvoie à Wittgenstein dont nous verrons plus tard dans notre recherche l'importance qu'il a eu dans la conception de la photographie d'Alix Cléo Roubaud. Quant à la question de la reproduction, elle convoque évidemment les réflexions de Walter Benjamin dont Alix Cléo Roubaud était une fervente lectrice : « La langue de la philosophie fut pour elle l'allemand, à partir de la découverte de Wittgenstein puis de Benjamin […][538]. » Mentionné à de nombreuses reprises dans le *Journal*, Walter Benjamin était une lecture régulière et cruciale : « Relire,relire Benjamin.[539] »

Nous pouvons en effet supposer qu'Alix Cléo Roubaud élabore son rapport à l'image, et particulièrement au négatif à partir de sa lecture de l'œuvre de Walter Benjamin et notamment du texte intitulé *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. La reproductibilité technique est fondée sur la distinction entre la valeur cultuelle et la valeur d'exposition d'une œuvre. La première désigne « les images qui servent au culte[540] » et dont la valeur tient plus à leur existence qu'à leur exposition. Walter Benjamin mentionne ainsi les statues des divinités gardées dans la *cella*, sanctuaire du temple romain dont l'accès était réservé aux prêtres : les fidèles n'avaient pas besoin de voir la statue pour être pénétrés de son caractère sacré, sa simple existence dans leur esprit suffisait. La valeur d'exposition tient à une évolution des techniques artistiques : le passage de la fresque à la peinture, puis de la peinture à la photographie facilite la monstration des œuvres puisqu'elles ne sont plus nécessairement liées à un lieu particulier. L'émergence de techniques de copie comme la lithographie ou la photographie facilitent encore ce déplacement de l'œuvre. La reproduction

[536] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 187.
[537] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 93.
[538] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 8.
[539] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 148.
[540] Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », in *Sur la photographie*, Paris, Photosynthèses, « Argentique », 2012, p. 171.

permet, en multipliant les représentations, d'exposer une œuvre en divers endroits ; or extraire l'œuvre de son lieu c'est créer la déperdition de son *aura* : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve.[541] » Ainsi l'*aura* de l'œuvre d'art est liée au lieu qui l'abrite : la statue de la divinité extraite de sa *cella*, montrée dans un musée perd sa dimension cultuelle au profit de sa valeur d'exposition.

En nous fondant sur les travaux d'Anne Boissière[542] qui contribuent à renouveler notre compréhension du concept de reproductibilité chez Benjamin, nous pouvons cependant noter que le philosophe n'a pas uniquement un discours de déploration quant à la perte de l'aura et à l'émergence de plus en plus prégnante de la valeur d'exposition de l'œuvre d'art. Il travaille d'abord à expliquer les mutations historiques de l'art qui doivent être appréhendées depuis l'évolution des techniques. D'autant que cette émancipation de la valeur d'exposition n'est pas imputée à l'invention de la photographie comme le note Anne Boissière dans son article « La reproductibilité technique chez Walter Benjamin » :

> *L'art pictural, notamment à partir de la Renaissance, relève d'un mode de domination rationnelle de la nature et c'est à ce titre qu'il trouve une autre fonction, être vu, et se charge d'une valeur jusque-là inconnue, la valeur d'exposition.*[543]

Ainsi la valeur d'exposition est liée au rapport de l'homme avec la nature : l'homme rendu maître de la nature peut instaurer une distance avec celle-ci, l'objectiver et donc la donner à voir. La photographie comme technique bouleverse le regard. Walter Benjamin considère que la question de la valeur artistique de la photographie au regard de celle de la peinture est obsolète : « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un

[541] *Ibid.*, p. 165.
[542] Anne BOISSIÈRE, « La reproductibilité technique chez Walter Benjamin », DEMéter [En ligne], La copie, Textes, Articles, Thématiques, Images et usages, mis à jour le : 24/12/2014, URL : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=158.
[543] *Ibid*.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art […].[544] » La photographie n'est pas abordée du point de vue de la hiérarchie des arts mais considérée comme une technique qui bouleverse l'art lui-même. En effet, « dans la photographie, la valeur d'exposition commence à repousser la valeur cultuelle sur toute la ligne[545] ». La photographie impose une hégémonie de la valeur d'exposition : elle est d'abord faite pour être vue, et c'est bien du point de vue du spectateur et non de l'image en elle-même que Benjamin s'occupe. La photographie transforme la perception sensible.

Si l'on considère qu'Alix Cléo Roubaud en détruisant le négatif renonce à la reproductibilité, puisqu'il est la matrice qui permet de multiplier les tirages, nous pourrions alors considérer qu'elle souhaite retrouver la valeur cultuelle de l'image, son aura, ce *hic et nunc* qui lui permet d'exister dans l'esprit plus que dans le regard. Alix Cléo Roubaud en produisant ses images comme un peintre s'inscrirait de nouveau au sein du mouvement néopictorialiste des années 1980 ou dans ce que l'on nomme la photographie créative :

> *Mais plus radicalement – et comme pour la photographie néopictorialiste –, l'un des enjeux majeurs de la photographie créative[546] était, une fois encore, la restauration de cette aura dont Walter Benjamin avait diagnostiqué la définitive défection […].[547]*

Faire entrer la photographie dans le champ des arts plastiques constituerait ainsi une manière, en rendant chaque œuvre unique, d'en restaurer l'aura. Toutefois, il faut bien souligner que l'aura benjaminienne entretient un lien étroit avec l'idée de lieu ; non seulement reproduire une œuvre c'est détruire son unicité mais c'est aussi la soustraire à son endroit. Chaque reproduction est orpheline du

[544] Walter BENJAMIN, *art. cit.*, p. 174.
[545] *Ibid.*, p. 172.
[546] La notion de « photographie créative » a été défendue par Jean-Claude Lemagny à l'occasion d'une exposition, organisée par la Bibliothèque nationale, qui s'est tenue en novembre et décembre 1984 au Pavillon des Arts de Paris. Cf. le catalogue de l'exposition : Jean-Claude LEMAGNY, *La Photographie créative. Les collections de la Bibliothèque nationale : 15 ans d'enrichissement*, Paris, Contrejour, 1984.
[547] Dominique BAQUÉ, *L'extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 12.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

lieu qui abrite l'œuvre original, or c'est aussi ce lieu qui fonde la dimension auratique d'une création. Ainsi, les photographies d'Alix Cléo Roubaud, bien que soustraites à la multiplicité puisque le négatif a été détruit, ne disposent pas pour autant d'un espace « sacré » dans lequel elles prendraient essentiellement lieu.

Cependant, il nous semble que c'est aussi du point de vue de l'acte perceptif que ce choix de l'abandon du négatif s'explique chez Alix Cléo Roubaud. Selon Walter Benjamin « la crise liée à la reproduction des œuvres d'art n'est qu'un aspect d'une crise plus générale qui touche la perception elle-même.[548] » Ainsi la photographie bouleverse et pourrait-on dire, entame la perception que nous avons des œuvres d'art. Dans son texte « Sur quelques thèmes baudelairiens », Walter Benjamin aborde la question de l'*aura* du point de vue de l'expérience qu'a le spectateur d'une œuvre d'art fondée sur sa mémoire intime : l'*aura* « d'un objet offert à l'intuition [est] l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui […].[549] » Et l'appareil photographique, qui nous permet de consigner nos souvenirs, relève quant à lui de la mémoire volontaire ; il obstrue l'avènement de ces images intimes au profit de l'image réelle, enregistrée. Or « cette constante disponibilité, qui caractérise le souvenir discursif et volontaire, et que favorisent les techniques de reproduction, restreint le champ de l'imagination.[550] » Ainsi la photographie borne l'imagination, « reine des facultés » pour Baudelaire, et modifie considérablement l'expérience du spectateur.

> *On voit clairement la différence entre la photographie et la peinture, ce qui interdit de leur assigner le même principe structurel ; pour le regard qui, en face d'un tableau, jamais ne se rassasie, la photo est plutôt l'aliment qui apaise la faim, la boisson qui étanche la soif.*[551]

La photographie permettrait ainsi de retrouver un souvenir précis et contenterait notre avidité à renouer avec le passé. Elle apporterait au spectateur

[548] Walter BENJAMIN, « Sur quelques thème baudelairiens », *in Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 151.
[549] *Ibid.*, p. 149.
[550] *Ibid.*, p. 150.
[551] *Ibid.*, p. 151.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

une réponse à sa demande de mémoire, tandis que la peinture offrirait une image inépuisable, ranimant toujours notre imagination en face d'un monde infini. Et c'est certainement dans ce rapport à la mémoire et à l'imagination qu'Alix Cléo Roubaud ancre sa pratique de la photographie. Refuser le négatif signifierait refuser la simple reproduction ; transformer la prise de vue permettrait d'écarter la photographie de l'instant objectif et de renouer avec l'imagination. Ainsi lorsqu'Alix Cléo Roubaud écrit que « la destruction du négatif sera un garde-fou contre la tentation d'approcher à nouveau le souvenir du monde que la photographie enferme[552] », elle fait certainement appel à une expérience perceptive proche de la peinture c'est-à-dire, inépuisable, soulevant les possibles de l'imagination contre le particulier du souvenir.

L'art photographique se présente donc, chez Alix Cléo Roubaud, comme n'étant pas un art de la prise de vue : la prise de vue ne constitue que le matériau du photographe. On se débarrassera donc logiquement du négatif une fois la photographie tirée. Détruire les négatifs une fois les photographies tirées établit un corpus constitué d'*unica* : aucun retirage n'est possible, partant, aucune œuvre posthume n'est possible pour Alix Cléo Roubaud. Car chaque photographie d'Alix Cléo Roubaud est chose originale et singulière, similaire en cela aux premières photographies, celles précédant l'invention du négatif, en leur statut de positifs directs, et comparable, plus fondamentalement, à un tableau dont l'aura a été préservée, et qui est l'objet d'une perception imaginative qui se défie de la prétendue « objectivité » de la prise de vue.

2.3. Le matériel photographique d'Alix Cléo Roubaud.

Alix Cléo Roubaud est une photographe remarquable par ses explorations techniques. Le Centre Georges Pompidou mettait ainsi en lumière, dans le dossier

[552] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 187.

de presse de l'exposition « Les années 1980, l'insoutenable légèreté », « […] le pouvoir d'évocation poétique que révèle son travail, son goût pour les expérimentations techniques autour du support photographique […][553] ». Il convient donc de s'intéresser à la technique d'Alix Cléo Roubaud, d'autant que cette dimension pratique de l'image est présente dès sa première correspondance avec son amie Sylvie. Dans son introduction au *Journal* pourtant, Jacques Roubaud note qu'un séjour thermal à La Bourboule en août 1978 est l'occasion de « sa découverte de la photographie[554] ». Nous avons précédemment expliqué dans notre étude de la correspondance que le terme de « découverte » nous semble impropre puisque dès 1969, Alix Cléo Roubaud suivait des cours de photographie et de cinéma. Ainsi elle écrit en 1970 à Sylvie : « je prends un cours de cinéma, pratique, c.à.d. technique : montage, pellicule, synchro, etc. Que j'ai hâte de progresser dans ce domaine là.[555] » Son intérêt pour l'image et sa pratique datent donc de l'adolescence, à tel point qu'elle envisage de suivre, après son baccalauréat des études dans le domaine : « Je fais des pieds et des mains pour passer un an (au moins) soit à l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie (à Paris) soit à l'IDHEC […].[556] » À ces études, Alix Cléo Roubaud a finalement préféré la philosophie mais il est indéniable que l'image l'intéresse déjà, non simplement d'un point de vue théorique, mais dans sa dimension concrète. En 1971, elle écrit à Sylvie :

> *Je fais énormément de photo et passe de longues heures en chambre noire, à veiller aux milles détails minutieux de l'ombre et de la lumière, à faire ressortir des textures, des formes, des volumes, des reliefs, des tracés plus ou moins nets, etc.*[557]

[553] Dossier de presse de l'exposition « L'insoutenable légèreté, les années 1980 », *op. cit.*, p. 21.
[554] Cf. Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 12-13.
[555] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie de janvier 1970,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[556] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie 8 février 1970,* Fonds Alix Cléo Roubaud. L'École Technique de Photographie et de Cinématographie est maintenant l'École Normale Supérieure Louis-Lumière ; l'IDHEC est l'acronyme de l'Institut des hautes études cinématographiques, qui a fusionné à la fin des années 1980 avec la Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son, la Fémis.
[557] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 26 février 1971*, Fonds Alix Cléo Roubaud. Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Alix Cléo Roubaud ferait ici état des prémices de ses recherches plastiques. En effet, elle n'a eu de cesse d'explorer les possibilités techniques de la photographie, son goût pour les expérimentations sur le support sensible est indéniable au regard de ses photographies où se mêlent virages, surimpressions, rehauts de couleur, dessins, pinceau lumineux, etc.

Il est ainsi surprenant que le *Journal* ne donne que très peu d'informations techniques sur sa façon de faire des photographies. À la lecture du livre, nous ne savons presque rien de son matériel photographique, dimension pourtant cruciale pour appréhender sa démarche. Dans l'ouvrage, elle évoque davantage la photographie en termes théoriques, que dans ses aspects concrets. Elle mentionne néanmoins par exemple l'achat de film inversible : « je me suis précipitée hier au BHV afin d'acheter du libachrome[558] », ou l'acquisition d'un nouvel appareil photographique en janvier 1980[559]. Sa correspondance avec sa famille permet d'apporter des précisions sur le matériel qu'elle utilisait. En effet, ses parents semblent l'aider financièrement à l'achat d'un nouvel appareil après que le sien est tombé en panne en 1979. Elle leur explique donc en détail ce qu'elle souhaite :

> *Ma mauvaise humeur est due en partie au simple surmenage, en partie à la mort de mon Voigtländer […]. Il me faut un appareil dont je puisse régler moi-même l'ouverture du diaphragme et la vitesse d'ouverture ; il me faut aussi un appareil qui serve à photographier d'autres photos et documents (mes photographies ne se reproduisent pas par simple tirage de négatifs) et je dois photographier des manuscrits et autres documents de cet ordre ; je crois qu'il me faut donc un appareil à boitier séparé qui permette d'y ajuster plusieurs objectifs, un 50 mm, un 35 mm, un grand angle. Voilà. Au-delà de ça, je ne vois rien d'autre qu'une horde de Minolta, Nikon, Canon, Leica, Pentax, Olympus dont je ne distingue pas les avantages respectifs mais qui coutent tous au moins 2000 francs […].*[560]

À partir de cette lettre nous apprenons donc qu'Alix Cléo Roubaud utilisait un Voigtländer jusqu'en 1979. Impossible cependant de savoir de quel modèle elle se servait, s'il s'agissait d'un reflex ou d'un télémétrique. Néanmoins nous

[558] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 34.
[559] Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 21.
[560] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 4 novembre 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

pouvons noter qu'Alix Cléo Roubaud prend soin d'indiquer les différents usages qu'elle aura de cet appareil : reproduction de documents, contretypes, etc., différents usages qui impliquent l'utilisation de plusieurs objectifs. En effet un portrait, un paysage et une reproduction d'une page manuscrite nécessitent des objectifs différents : elle pourra ainsi jouer sur la focale, c'est-à-dire sur l'angle de vision et la profondeur de champ de l'image. Si Alix Cléo Roubaud considère comme annexe la prise de vue dans son élaboration de l'image, il est toutefois indéniable qu'elle travaille à obtenir des prises de vue de qualité, en maîtrisant la profondeur de champ, ou l'exposition à la lumière que reçoit la pellicule. Le négatif doit être de bonne facture pour la photographe, comme le peintre veille à la qualité de ses pigments, peintures et pinceaux. En effet, si le négatif n'est qu'une matrice, cela ne signifie pas qu'il doive être négligé puisqu'il est le point de départ de son travail en chambre noire. Après l'arrêt de son Voigtländer, Alix Cléo Roubaud utilise quelques temps un Miranda qui ne lui convient guère : « Avec la Miranda, les vitesses sont raides, le rembobinage difficile et surtout de temps en temps le rideau s'arrête au milieu géométrique de l'image en verticale […] ce qui est pour le moins gênant.[561] » Ses parents lui offrent finalement un appareil de la marque Canon qui semble la ravir et qu'elle utilisera vraisemblablement jusqu'à la fin de sa vie : « MERCI pour la [*sic*] Canon qui me ravit absolument […].[562] » Ce Canon est vraisemblablement un modèle A1 comme elle note dans le carnet toilé en janvier 1980 :

Canon A1

Retardateur : fermer volet oculaire

Surimpression 2 : corriger ASA ½[563]

Ou +1 ouv diaphragme

Ou 1 vitesse.[564]

[561] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 14 janvier 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[562] *Ibid.*
[563] ASA est l'acronyme de American Standards Association, il s'agit d'une mesure de la sensibilité à la lumière de la pellicule et des capteurs de l'appareil photographique. Cette norme équivaut aux ISO.
[564] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, 19 janvier 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Le canon A1 est un appareil de pointe commercialisé entre 1978 et 1985 ; il s'agit d'un reflex mono-objectif : l'objectif sert à la fois à la visée et à la prise de vue. Cet appareil photographique est le premier à intégrer un ordinateur numérique qui régit les fonctions de l'appareil. Sur la notice, on peut ainsi lire qu'il « s'agit d'un appareil hautement élaboré pourvu des qualités des meilleurs reflex existants alliées à l'électronique la plus élaborée qui soit[565] ». Les annotations de son carnet datent vraisemblablement du moment où Alix Cléo Roubaud se familiarise avec son nouvel appareil. Nous voyons qu'elle s'intéresse d'emblée au déclencheur à retardateur, réglable de deux à dix secondes sur le Canon A1[566]. Alix Cléo Roubaud a fréquemment recours à cette technique dans ses photographies, notamment lorsqu'elle pose avec Jacques Roubaud. Dans son appartement de la rue Vieille-du-Temple nous avons également retrouvé son agrandisseur, un Ahel 67, un porte-négatif universel ainsi qu'une glaceuse permettant, par l'ajout d'une couche de caoutchouc chauffée, de rendre brillantes les épreuves.

Les expérimentations techniques n'affectent pas uniquement ce que l'image représente, mais aussi le support même de la photographie. Ainsi, si les formats de ses photographies sont sensiblement semblables – la quasi totalité des épreuves mesurent 17 x 24 ou en 24 x 30 centimètres –, les papiers, eux, varient. Alix Cléo Roubaud a utilisé du papier RC (Resin Coated), surnommé papier plastique, et du papier baryté, caractérisé par la profondeur de ses noirs et ses excellentes propriétés de conservation[567]. Elle a parfois tiré le même négatif sur des papiers différents (« Neg 23 (couple)/Portriga 3 : 65', Brovira : 70'[568] ») afin de choisir le rendu qui la satisfaisait davantage.

Les nombreux documents conservés dans le Fonds et l'observation des photographies permettent donc de combler certaines lacunes du *Journal* en renseignant techniquement les photographies d'Alix Cléo Roubaud. Cette

[565] Notice d'emploi du Canon A1. URL : http://35mm-compact.com/manuels/canon-a1-fr/slides/canon-a1-fr-p002.html

[566] *Ibid.*

[567] Au moment des donations, le Centre Pompidou a choisi en priorité des photographies tirées sur du papier baryté afin de s'assurer de faire entrer dans les collections des épreuves stables et pouvant être conservées longtemps.

[568] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, 7/8 décembre 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

dimension est nécessaire pour aborder l'œuvre, non plus uniquement dans sa dimension plastique et théorique, mais aussi dans sa matérialité. Comme en témoigne sa correspondance, Alix Cléo Roubaud était soucieuse de disposer d'un matériel performant et consciente que l'image est aussi déterminée par son support, son existence concrète. Si le négatif « n'est que la palette du peintre », cela ne signifie pas pour autant que cette palette doive être composée de n'importe quel matériau. La peinture à l'huile offre des possibilités différentes de celles de l'acrylique, de la gouache ou de l'aquarelle, comme l'appareil photographique, la pellicule et le papier sensible ont des conséquences différentes sur le rendu de l'image ; ce qui détermine une œuvre est aussi la qualité des matières qui la composent.

2.4. La création du tirage : un processus complexe.

Selon Alix Cléo Roubaud, pour parvenir à faire des photographies qui aient les qualités d'un tableau, il convient donc de soigner la technique de l'image, avant de renoncer au négatif – empêchant ainsi toute possibilité de reproduction de l'œuvre par le retirage du négatif –, mais aussi de composer les images comme un peintre, de transformer le réel enregistré par la pellicule avant de la détruire. Alix Cléo Roubaud réalisait elle-même tous ses tirages dans la cuisine/chambre noire de son appartement de la rue Vieille-du-Temple : « Alix avait […] une conception très particulière de son travail d'*artiste*. Elle faisait tous les tirages elle-même, et ne reconnaissait comme *œuvre* que les images qu'elle avait mises elle-même sur des papiers.[569] » Le travail du tirage est ainsi crucial, il détermine l'apparition de la photographie. Cependant, dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, il ne peut être circonscrit au simple passage dans la chambre noire. Tirer une image ne se réduit pas, pour elle, à exposer son négatif, révéler, fixer et laver une épreuve. En effet, le tirage est un processus qui débute dès la prise de vue réalisée et s'achève avec l'épreuve définitive ; ce processus est fait de croquis, d'essais

[569] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 14.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographiques, d'intentions et d'idées, d'ajustements techniques. C'est au tirage comme processus excédant le passage en chambre noire que nous souhaitons faire place dans cette partie de notre recherche.

Plusieurs documents ont permis d'affiner notre compréhension du processus de création de l'artiste. Tout d'abord, la découverte de vingt planches-contacts a été d'une aide précieuse pour comprendre la première étape de son travail. En effet sur ces planches-contacts figurent des photographies qui n'ont jamais été tirées. La planche-contact constitue un document préparatoire au tirage qui permet de visualiser l'ensemble de sa pellicule. Première étape dans le travail des images photographiques après la prise de vue, la planche-contact permet de sélectionner les images à tirer ensuite par agrandissement :

> *L'ensemble de la pellicule est disposée par bandes successives sur une feuille de papier sensible et pressée contre celle-ci par une vitre. Une fois exposée et développée, le tirage par contact offre la visualisation de toute la séquence de prise de vue.*[570]

Doc. 10 : Planche-contact, vers 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[570] « Planche-contact » *in* Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, *op. cit.*, p. 352.

Ainsi sur la planche-contact reproduite ci-dessus aucune des photographies n'a été tirée à l'exception de quatre de la dernière ligne, signalées par une croix bleue. Comme la plupart des photographes, Alix Cléo Roubaud considère que certaines prises de vue sont insuffisantes, voire ratées et s'avèrent ainsi inexploitables. Certains négatifs ont donc été jetés sans même avoir été développés.

Le second document fondamental pour appréhender le travail d'Alix Cléo Roubaud est certainement le carnet toilé que nous avons évoqué dans notre partie consacrée à l'étude du *Journal* et que nous avons précédemment cité pour apporter des précisions techniques sur les photographies d'Alix Cléo Roubaud. Ce carnet constitue un document précieux pour aborder le travail photographique d'Alix Cléo Roubaud. En effet, si les premières pages semblent être celles d'un journal intime, au fur et à mesure du temps, il se transforme en carnet de bord photographique. Alix Cléo Roubaud y consigne le travail effectué et les tâches qu'il lui reste à accomplir :

2.1.80 (suite)

Tiré des duplices [sic] de Robert (pas réussis), de Jacques au lit, comme celles de Werner à Venise, en prolongeant l'espace imaginaire et rythmique. Ai fait Canada, le bois d'une grange, en dégradé. Pbs [sic] formels à élaborer, par ex [sic] quels négatifs sont justiciables de quels traitements.

Donc, pour le 3 janvier :

- Surimpression de moi + textes

- Chaussures vertigo colorée à la main

- Jacques à Londres

- Canada

(Quant aux contretypes, assez satisfaisants dans l'ensemble.)[571]

Alix Cléo Roubaud note les tirages achevés ainsi que ses intentions comme celle par exemple de prolonger « l'espace imaginaire et rythmique ». Ces notes –

[571] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, 2 janvier 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

car ce sont bien des notes comme les abréviations l'attestent – permettent de préciser sa volonté photographique. Elles nous renseignent également sur certaines de ses techniques comme le contretypage, sur lequel nous reviendrons plus tard dans notre étude, et l'ajout de couleurs sur l'épreuve. Ces pages de carnets sont bien plus factuelles et techniques que ne l'est l'ensemble du *Journal*. L'écriture n'y est pas travaillée, Alix Cléo Roubaud ne cherche pas à y développer un style, mais à y conserver le fil de ses explorations photographiques. Cependant nous pouvons remarquer que certaines pages du *Journal* comportent aussi ce type de listes : liste des tirages à réaliser, liste des projets, etc[572]. Mais à la différence du *Journal* ce carnet devient avec le temps exclusivement photographique et, à l'exception de quelques récits de rêves, Alix Cléo Roubaud n'y consigne que ses expérimentations plastiques.

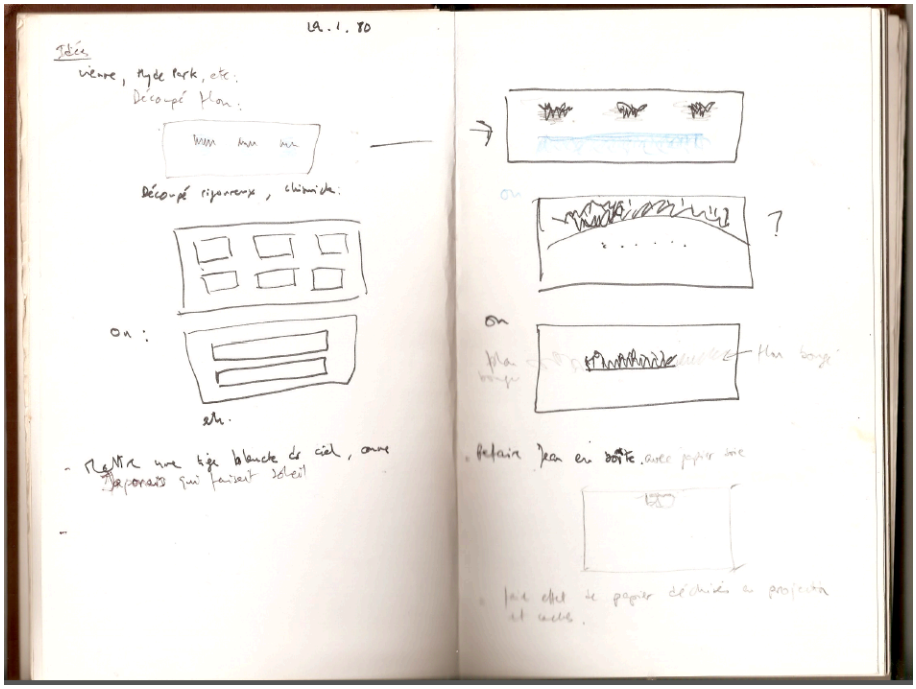
Nous avons retrouvé ce carnet dans l'appartement d'Alix Cléo Roubaud rue Vieille-du-Temple qui, après son mariage, était devenu sa chambre noire. Il y avait vraisemblablement été laissé au même titre que ses livres, ses disques, son matériel de tirage et certains de ses effets personnels. Nous pouvons ainsi supposer que ce qui différencie le journal intime et ce carnet est aussi leur lieu de conservation et donc d'écriture : le journal intime était écrit rue des Francs-Bourgeois, dans l'appartement où Alix Cléo Roubaud vivait avec Jacques Roubaud et ce carnet quelques rues plus loin, dans son atelier : « Well, I, or rather we, have moved out of the beautiful silk-curtained flat you dined in to a four-room place right next to my old apartment, now become a dusty darkroom.[573] » Le choix de leur appartement a vraisemblablement été décidé en fonction de l'emplacement de celui d'Alix Cléo Roubaud afin de faciliter ses allers et venues et de lui permettre de travailler régulièrement à ses photographies. Ces deux documents, que sont le carnet et le journal intime, rejouent ainsi le partage entre vie conjugale et création, entre le 51 rue des Francs-Bourgeois et le 64 rue Vieille-du-Temple qui a structuré les dernières années de la vie d'Alix Cléo Roubaud.

[572] Voir par exemple l'entrée datée du 22 septembre 1981, *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 153.

[573] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 29 juin 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Eh bien, j'ai, ou plutôt nous, avons déménagé du magnifique appartement aux rideaux de soie dans lequel tu as dîné pour un quatre-pièces juste à côté de mon ancien appartement, désormais devenu une chambre noire poussiéreuse.* » Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

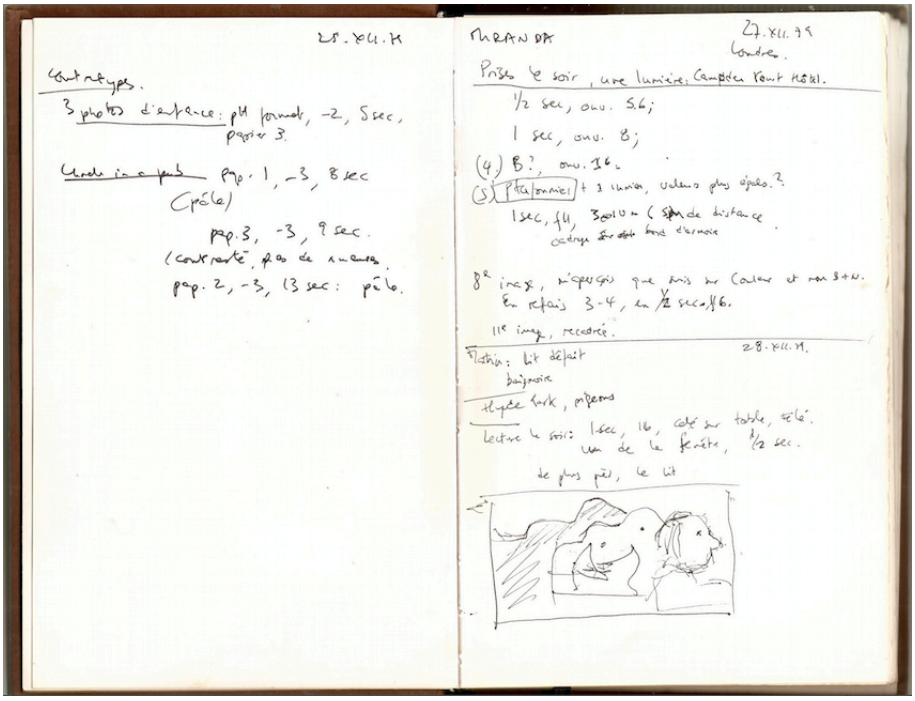
Le carnet toilé contient, en plus des annotations que nous avons citées, des données très techniques sur le tirage (temps d'exposition, papier utilisé, etc.) ainsi que des croquis réalisés par Alix Cléo Roubaud. Il s'agit de dessins schématiques réalisés à main levée sur la page au moyen d'une mine graphite ou d'un stylo noir. Ces dessins renvoient à ses images ou à des photographies qu'Alix Cléo Roubaud a vues et dont elle souhaite s'inspirer[574].



Doc. 11 : Reproduction du carnet toilé, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.*

Ces dessins ont les caractéristiques du croquis : ils sont abréviatifs, exécutés vraisemblablement très rapidement, mais ils peuvent également apparaître comme des esquisses, à savoir des réalisations préparatoires en vue d'une œuvre finale. À la découverte de certains d'entre eux, nous avons aisément reconnu des photographies du Fonds Alix Cléo Roubaud.

[574] Dans un récit de rêve, Alix Cléo Roubaud dessine ainsi la photographie *Bed in mirror, Rhode Island,* USA, 1972*,* de l'artiste américaine Eva Rubinstein. Elle note : « Rêves sur photos/Rêvé de prendre des photos chez Guillerme (appt [*sic*] art déco jaune avec plusieurs glaces) ; essayais de cadrer le(s) lit(s) ds glace ss [*sic*] succès. Référence à photo d'Eva RUBINSTEIN une chez Pastré où lit dans une glace. »



Doc. 12 : Reproduction du carnet toilé, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.*

Ainsi le croquis situé au bas de la page de droite du fac-similé reproduit ci-dessus représente un portrait de Jacques Roubaud conservé à la Maison Européenne de la Photographie.

Fig. 33 : *Éminent victorien dans un lit hollywoodien,* 1980-1981, épreuve argentique, 17,8 x 24 cm, Maison Européenne de la Photographie.

On reconnaît effectivement dans le croquis le profil de Jacques Roubaud, le lit, sa ligne ondulée et son ombre portée nette et noire sur le mur ainsi que les oreillers présents dans la photographie ci-dessus. Nous pourrions nous demander si ce croquis a précédé la prise de vue, permettant ainsi de se donner une image de la scène avant de la disposer et de l'enregistrer, ou s'il a été réalisé après l'enregistrement de l'image sur la pellicule. Les indications techniques, partiellement illisibles qui précèdent le dessin (« 1 sec, 11b, cdé [sic] sur table, télé, un de la fenêtre ½ sec. ») semblent cependant documenter la manière dont elle a effectué le tirage de l'image. Ainsi « ½ sec » correspondrait au temps d'exposition du négatif dans la chambre noire. Elle garderait ici la mémoire d'une première version qu'elle souhaite retravailler, ce dessin serait celui de la photographie obtenue. Une autre version de l'image permet de corroborer cette analyse.

Fig. 34 : *2.1.80, Éminent victorien dans un lit hollywoodien,* janvier 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 12 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Cette photographie a été réalisée le 2 janvier 1980 comme la date manuscrite dans la partie inférieure de l'image l'indique, soit cinq jours après la réalisation du croquis daté du 28 décembre 1979 dans le carnet. Il s'agit du même portrait de Jacques Roubaud, mais dans cette version, Alix Cléo Roubaud a effectué une surimpression qui redouble l'ondulation de la tête de lit. Ainsi les

notes techniques de la première version devaient servir à la production de cette seconde image. Nous pourrions alors penser que la première photographie, le portrait simple et sans effet, n'est qu'une étape intermédiaire dans la création de l'image. Le croquis du carnet toilé nous permet de comprendre que le tirage est un processus : Alix Cléo Roubaud travaille jusqu'à obtenir l'image voulue, utilisant plusieurs fois le même négatif, avant de s'en séparer. Dans son journal, elle écrit : « Je ne ferai qu'un petit nombre de tirages. Idéalement, un seul, si l'opération réussit du premier coup […].[575] » Dans le cas de cette image de Jacques Roubaud, plusieurs tirages auraient été nécessaires pour parvenir à l'image juste.

Peut-être, si Alix Cléo Roubaud n'était pas morte de manière si prématurée, aurait-elle choisi de détruire cette première image, ce portrait simple sans surimpression. Dans son introduction au *Journal*, Jacques Roubaud rappelle que sa disparition brutale ne lui a pas permis de trier ses tirages, il est donc difficile de savoir si certaines photographies sont des essais ou des œuvres achevées : « Certaines de ces photographies sont signées. D'autres n'étaient sans doute que des essais, ou des brouillons. Elle n'a pas eu le temps d'y mettre de l'ordre.[576] » Selon Jacques Roubaud donc, il faudrait distinguer les épreuves signées qui seraient des œuvres définitives, des œuvres non signées qui ne représenteraient que des ébauches. Présentée toutefois comme probable par Jacques Roubaud (« sans doute », écrit-il), cette division nous semble pouvoir être remise en cause. Soulignons d'abord qu'en se fiant à ce critère de distinction, il n'y aurait qu'une dizaine de photographies définitives dans toute l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, puisqu'une dizaine seulement comportent l'apposition manuscrite de son nom. Comment appréhender ensuite les images où Alix Cléo Roubaud note la date ou des indications comme « 1ère épreuve/5 » ? Consigner le moment de la création et limiter le nombre des tirages, en orchestrer la rareté en numérotant les photographies : cela laisse à penser qu'il s'agit d'images elles aussi définitives. Comment expliquer enfin que les tirages qu'Alix Cléo Roubaud destine aux rencontres d'Arles ne soient pas, eux non plus, signés ? Il nous semble ainsi que si la signature constitue une marque indéniable d'une œuvre finie, il nous faut

[575] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 187.
[576] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 15.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

trouver d'autres moyens de qualifications des tirages. Nous considérons donc que les photographies annotées, les photographies exposées de son vivant, ou préparées par elle pour une exposition sont des tirages définitifs.

Ainsi, dans l'exemple du portrait de Jacques Roubaud intitulé *Éminent victorien dans un lit hollywoodien*, nous estimons la seconde image comme définitive pour quatre raisons. Premièrement, parce qu'elle résulte d'un second passage dans la chambre noire, d'un travail supplémentaire par rapport à la première version. Deuxièmement, parce qu'Alix Cléo Roubaud a décidé d'y inscrire une date. Troisièmement, parce que cette image a été « rephotographiée » par l'artiste, figurant sur une planche-contact sur laquelle l'artiste a contretypé ses photographies les plus travaillées, celles qu'elle a exposées et dont elle parle dans le *Journal.* Quatrièmement, parce que c'est cette seconde image qu'elle choisit de montrer à la caméra d'Eustache. Voici ce qu'elle en dit dans son dialogue avec Boris Eustache :

> ***Boris Eustache** : Qu'est-ce que c'est, cette photo ?*
>
> ***Alix Cléo Roubaud** : C'est un éminent victorien, dans un lit hollywoodien.*
>
> ***Boris Eustache** : Il y a un trucage, là : le lit se dédouble.*
>
> ***Alix Cléo Roubaud** : Oui, c'est-à-dire que j'ai rendu le lit plus hollywoodien qu'il ne l'était en le dédoublant. Je l'ai prolongé, pour donner cette courbe, pour rendre le victorien plus victorien encore. Ça a été pris à Londres dans une chambre d'hôtel.* [577]

On entend dans ce dialogue que la surimpression n'est pas un simple effet, un pur ornement : elle lui permet de faire ressortir son personnage ; accentuer l'outrance du lit, c'est mettre en lumière la réserve du personnage. Ainsi on pourrait affirmer que c'est dans cette seconde version, en exploitant les possibilités du tirage, qu'Alix Cléo Roubaud parvient à l'image qu'elle souhaite. Le lit au style prétentieux, digne d'un décor pompeux, et rendu démesuré par le travail photographique, nous renvoie par contraste l'image d'un Jacques Roubaud rigoureux et austère — ce dont Alix Cléo Roubaud s'amuse.

[577] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, *op. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Quand Boris Eustache lui demande si la photographie a été prise à Londres, Alix Cléo Roubaud lui répond « C'est une photographie qui a été prise à Londres en janvier.[578] » Elle déclare donc que la photographie date de janvier, affirmation surprenante si l'on considère que le croquis date de décembre 1979 : comment aurait-elle pu réaliser ce dessin avant la scène ? D'autant qu'au 2 janvier 1980, elle était, comme l'indique son *Journal*[579], rentrée de son voyage à Londres. Peut-être Alix Cléo Roubaud fait-elle erreur ; ou peut-être affirme-t-elle à nouveau que la date de prise de vue, comme la prise de vue elle-même n'entrent pas en compte dans son système photographique. Déclarer que cette photographie a été prise en janvier serait alors une façon de dire que l'image ne naît vraiment qu'après le labeur de la chambre noire, au terme non pas de plusieurs minutes, mais de plusieurs jours pendant lequel elle s'élabore.

L'image advient donc après plusieurs passages en chambre noire. Alix Cléo Roubaud parle de ce moment avec humour et poésie dans le *Journal* : « […] quand on plonge une épreuve révélée dans le bain d'arrêt – d'acide acétique – après vingt secondes, on entend une agence de bulles monter en glissando de ré à si environ, puis redescendre et dépérir […].[580] ». Mais les lettres font état d'un travail long et minutieux : « Ma photo de Vienne à elle seule fait quatre heures de laboratoire pour la seule épreuve […].[581] » Nous ne savons pas à quelle photographie Alix Cléo Roubaud fait référence dans cette phrase, néanmoins nous constatons qu'en 1978 déjà, elle se consacrait intensément au tirage. Mais ce moment de la chambre noire est difficile : « Je passe souvent des nuits blanches en chambre noire, détestant m'enfermer avant la tombée de la nuit, travaillant jusqu'à l'aube, tâchant de ne pas me faire manger par le loup […].[582] ». L'acte du tirage est inquiet, « intranquille », il semblerait qu'Alix Cléo Roubaud doive y déjouer une menace. Faire advenir une image, c'est en effet la tirer hors du noir, hors de cette obscurité où sont tapis les démons d'Alix Cléo Roubaud. En ce sens, l'acte du tirage est aussi une bataille :

[578] *Ibid.*
[579] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 21.
[580] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 55.
[581] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 11 octobre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[582] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 7 septembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Hier au lit expliqué à Jacques combien m'étaient agréables certaines tâches artisanales fastidieuses – monter des diapositives,par exemple – sauf dans le noir:angoisse de la chambre noire,sortir dans [sic] la chambre dès les épreuves finies,lumière,cigarette,alcool,téléphone pour conjurer ce noir.Noir.[583]

Alix Cléo Roubaud note ici l'ambivalence de l'acte du tirage. Paradoxe en effet de faire du moment crucial pour la photographie celui que l'on redoute le plus pour soi : comme si faire advenir une photographie était aussi une tâche métaphysique, celle d'affronter le noir mortifère.

Mais si le noir cesse au sortir de la chambre noire, la création de l'image elle, ne s'arrête pas. Alix Cléo Roubaud poursuit parfois son travail en coloriant à la main certaines de ses photographies[584] ou en dessinant sur les épreuves à la mine graphite. Elle termine ainsi son processus créateur par une ultime adjonction de matière.

[583] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 156.

[584] Dans le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix*, Alix Cléo Roubaud montre ainsi deux épreuves coloriées à la main : un coucher de soleil, sans titre, daté de 1980 et conservé à la Bibliothèque nationale de France ainsi que la photographie *Vertigo* conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon. Notons que la photographie *New York, New York*, 17/09/78, conservée à la Bibliothèque nationale de France et précédemment reproduite dans notre travail, ainsi qu'une autre image sans titre provenant d'une collection particulière (voir Alix Cléo ROUBAUD, *Photographies*, *op. cit.*, p. 147) sont également des épreuves coloriées.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 35 : *Le 6.1.80*, épreuve argentique obtenue par surimpression, rehauts de mine graphite, 24 x 30 cm, Maison Européenne de la Photographie.

Sur la photographie reproduite ci-dessus le travail au tirage est indéniable. Alix Cléo Roubaud fait entrer les blancs dans l'image, dissout partiellement le négatif, l'image est au bord de la surexposition. Mais elle dédouble aussi la plante : si celle de gauche est photographiée, la seconde est dessinée. Elle évoque cette épreuve dans une lettre à sa famille :

> *Je dois reprendre des photos pour constituer mon dossier; trente photos colorées à la main, c'est énorme, puisque des photos j'en ai, mais des photos colorées posent des problème formels et conceptuels peu évidents (par exemple, j'ai fait le portrait d'un ami en train de regarder une plante, dont le double fantomatique est répété au crayon à côté de son image photographique, ce qui donne à son regard un autre sens complètement).*[585]

Ici, le dessin est, à première vue, indiscernable de la photographie dont Alix Cléo Roubaud a travaillé les gris, accentuant ainsi les lignes semblables à celles d'un dessin. Il existe une version « simple » de cette photographie, certainement la

[585] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 14 janvier 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

première étape pour parvenir à celle-ci. En conséquence, la photographie finale a été produite au terme d'une longue élaboration qui s'achève par ce dessin, faisant de cette photographie une œuvre unique qui ne pourra jamais être exactement reproduite. La photographie se fait dessin, le dessin complète la photographie pour produire un objet artistique hybride, qu'Alix Cléo Roubaud qualifie par une double négation : « Je vends mes photos que je me suis mise à colorer – ce ne sont donc ni des photos ni des peintures.[586] » Au terme de son processus de création complexe, Alix Cléo Roubaud aboutit à des images qui ne sont « ni des photos ni des peintures » et qui, en empruntant leurs qualités à chacun de ces deux médiums, proposent de déjouer les assignations traditionnelles de l'histoire de l'art.

Conclusion partielle

La peinture est une dimension incontournable pour qui veut étudier l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Fille de peintre, élevée dans un milieu aisé, elle a bénéficié dès son plus jeune âge d'une éducation artistique. Ses liens avec l'Amérique du nord, ses nombreux voyages à New York et à Washington lui permettent de développer une connaissance précise de l'état de la création en France et aux Etats-Unis. Influencée par les peintres de l'expressionnisme abstrait et par la critique moderniste, Alix Cléo Roubaud pense la photographie dans son rapport avec la peinture. Cette démarche, qui renoue avec les débuts de l'histoire de la photographie et des courants fondateurs comme le pictorialisme, trouve un écho nouveau dans la photographie des années 1980. En effet, en marge des démarches post-documentaires, aujourd'hui unanimement reconnues par les institutions et le marché, se développent des démarches expérimentales : un néo-pictorialisme contemporain. Les photographes se disent, à nouveau, peintres sans pour autant dénigrer les spécificités de leur médium.

[586] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 11 octobre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Alix Cléo Roubaud est à présent reconnue comme une technicienne audacieuse ; la valeur de ses photographies se fonde dans une conception unique du médium. Détruisant le négatif, travaillant intensément en chambre noire, elle propose une photographie aux particularités rarement observées dans l'histoire de la photographie. Toutes ses images sont uniques, car la destruction du négatif ainsi que les transformations opérées sur le tirage annulent le caractère reproductible de l'image photographique. Son pinceau lumineux, qui consiste à dessiner à même la surface sensible avec une lampe au faisceau étroit de sorte à moduler le réel, est certainement l'une de ses inventions majeures. Pour cette admiratrice de Jackson Pollock et de Morris Louis, photographier ne signifie pas reproduire, mais modifier pour interpréter.

Le réel enregistré sur la pellicule devient ainsi méconnaissable. La chose vue, l'instant vécu ne se reconnaissent plus sur le tirage. Détruisant la similitude avec le référent, l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud semble donc résonner avec les nouvelles théories de l'indicialité qui ont structuré les années 1980 et qui, à la ressemblance de l'icône, ont préféré la trace de l'indice pour penser la photographie.

CHAPITRE 2 : Les théories de l'indicialité en question.

Les années 1970-1980 sont déterminantes pour la photographie qui gagne à cette période son autonomie : les artistes utilisent le médium pour ses caractéristiques intrinsèques, et l'on voit la création et la structuration d'un marché qui lui est propre[587]. Ce mouvement de légitimation de la photographie s'accompagne d'un renouveau théorique qui s'inscrit dans un champ intellectuel fondamentalement transformé par le tournant linguistique du début du XX^{e} siècle. Les travaux du linguiste Ferdinand de Saussure, plus particulièrement son *Cours de linguistique générale* et sa formalisation de la langue comme système[588], sont à l'origine du mouvement structuraliste. Le structuralisme, qui ne propose pas de doctrine ni de méthodologie homogène, peut être appréhendé comme un effort intense pour rapprocher sciences humaines et philosophie. La bibliothèque d'Alix Cléo Roubaud témoigne de ce bouillonnement de l'époque : nous avons ainsi pu y trouver un exemplaire du *Cours de linguistique générale* de Saussure, quatre tomes de *Qu'est ce que le structuralisme ?* (linguistique, poétique, psychanalyse et philosophie), les *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson, les *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste, etc.

La nouvelle théorisation de la photographie s'inscrit dans ce mouvement et s'élabore, elle aussi, depuis les travaux en linguistique : c'est en s'inspirant des écrits du sémiologue américain Charles Sanders Peirce (1839-1914) et de ceux de Roman Jakobson (1896-1982) que la théorie critique propose, dans les années 1970, une nouvelle approche de la photographie. Elle n'aborde plus la photographie comme *copie* du réel – problème de tradition sans doute trop picturale – mais comme *trace* du réel, en préférant à la question de l'icône, c'est-à-dire à la question de la ressemblance, celle de l'indice, de la trace. Cette théorie,

[587] Pour une analyse précise de la création du marché, voir Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques* n° 22, septembre 2008. URL : https://etudesphotographiques.revues.org/1005.
[588] Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1973.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dont les représentants majeurs sont Rosalind Krauss, Roland Barthes, Philippe Dubois, ou Henri van Lier, se développe entre les États-Unis et l'Europe. Nous savons que l'intensité des échanges intellectuels entres l'Europe et les États-Unis ont façonné notre modernité : Peirce et Saussure, les deux fondateurs de la sémiologie sont respectivement américain et suisse et, si le structuralisme se développe d'abord en France, les penseurs de l'après-structuralisme comme Deleuze, Derrida ou Foucault, ceux que l'on rassemble sous l'appellation de « French Theory » ont, en croisant la contre-culture américaine, bouleversé le champ intellectuel et universitaire américain – qui leur a significativement donné leur label anglophone. Alix Cléo Roubaud, parlant indifféremment anglais et français, vivant en France mais liée au Canada et aux États-Unis par sa famille et par ses amitiés, a eu un accès privilégié à ces échanges qui ont fait des années 1970 la scène d'une incroyable effervescence théorique.

Il nous semble que cet accès privilégié aux deux pays que sont la France et les États-Unis est une composante fondamentale de son œuvre. Par rapport aux autres artistes français, Alix Cléo Roubaud a un temps d'avance : elle lit Krauss, Sontag avant que leur ouvrages ne soient traduits et, lors de ses voyages, elle découvre les artistes les plus contemporains qui vont modifier le champ de l'art, assiste à des concerts de free-jazz, etc. Mais elle est aussi celle qui a lu Deleuze, Foucault et Barthes avant ses amis américains et qui se passionne pour la philosophie analytique, d'origine anglo-saxonne. Alix Cléo Roubaud est ainsi une artiste dont l'œuvre est traversée, travaillée par des courants de pensée, des mouvements artistiques divers, aussi bien européens qu'américains.

L'histoire de l'art et de sa critique témoigne, elle aussi, de cette conversation constante entre les États-Unis et l'Europe. Ainsi, si Rosalind Krauss a donné à la théorie de l'indicialité l'un de ses articles les plus fameux avec « Notes on the Index : Seventies Art in America[589] » publié dans la revue *October* en 1977, cet essai, outre les références fondamentales aux théories de Peirce et Jakobson,

[589] Rosalind KRAUSS, « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part I), *October*, n° 3, printemps 1977, pp. 68-81 et « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part II), *October*, n° 4, automne 1977, pp. 70-79. Cet article a été traduit en français par Jean-Pierre Criqui, sous le titre « Notes sur l'index », *in* Rosalind KRAUSS, *Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, pp. 65-92.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

renvoie également aux travaux de Roland Barthes[590]. La même année, Susan Sontag publie *On Photography* qui rassemble des articles écrits depuis 1973. L'année 1980 est quant à elle marquée par la sortie de *La Chambre* claire de Roland Barthes[591]. Dans son article « Sur les traces de Rosalind Krauss », Katia Schneller rappelle qu'à cette période « le champ photographique français s'est fait le théâtre d'un curieux zigzag théorique entre les milieux intellectuels francophone et anglophone[592] ».

Malgré la publication d'essais comme ceux de Krauss ou de Sontag, le champ photographique est, à la fin des années 1970, encore en construction : si certains photographes deviennent mondialement connus, les théories de la photographies sont encore rares. Pour pouvoir nourrir ses réflexions, Alix Cléo Roubaud parcourt galeries et musées, fréquente les bibliothèques, échange avec son amie Anne McCauley, historienne de la photographie. Cette dernière comptait certainement parmi les amis les plus proches d'Alix Cléo Roubaud comme en témoigne l'assiduité et l'enthousiasme de leur correspondance présente dans le Fonds Alix Cléo Roubaud. Leurs échanges découvrent un partage à la fois intime et intellectuel. Au début des années 1980, Anne McCauley enseigne à Albuquerque et termine sa thèse consacrée à la photographie ; elle est donc l'un des interlocuteurs privilégiés d'Alix Cléo Roubaud pour suivre l'actualité du médium outre-Atlantique : « Please give me all the photographic gossip you can – techniques, fashions, innovations, etc.[593] » Les deux jeunes femmes échangent intensément au sujet de la photographie et au sujet de leurs recherches respectives :

> *Reading recent photo history publications all day has convinced me that everyone talks around the issues without defining them. Monographs on*

[590] Rosalind Krauss cite ainsi *L'Obvie et l'obtus* ou *Le Degré Zéro de l'écriture*.

[591] Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

[592] Katia SCHNELLER, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques* n° 21, décembre 2007. URL : https://etudesphotographiques.revues.org/2483.

[593] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley*, non datée, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *S'il te plait, donne-moi tous les ragots photographiques possibles – les techniques, les tendances, les innovations, etc.* »

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographers are astonishingly similar. […] Now I've got to figure out how to make my dissertation into something better than that. It's not easy.[594]

Toutes deux semblent s'accorder sur le fait qu'une théorie strictement photographique fait défaut et elles semblent se donner pour tâche de combler ces lacunes. Alix Cléo Roubaud et Anne McCauley, l'une comme artiste, l'autre comme historienne, ont d'ailleurs travaillé, chacune avec leurs outils propres, à produire une théorie de la photographie qui, contrairement à ce que déplore Anne McCauley dans cette lettre, accorde une place fondamentale à la définition du médium.

Au regard de l'actualité des théories de l'indicialité dans la période où Alix Cléo Roubaud a développé son œuvre, notre intuition de recherche est qu'elle a, ne serait-ce que modestement, contribué elle aussi à travailler cette question de l'indice, de la photographie comme trace. La théorie d'Alix Cléo Roubaud n'est toutefois pas uniquement développée dans ses textes, mais aussi dans ses photographies. Alix Cléo Roubaud fait passer aux notions et concepts, proposés pour penser l'image, l'épreuve de la chambre noire : ce moment de l'élaboration de la photographie est un temps de questionnement. La pratique photographique se signale explicitement comme un travail d'élaboration conceptuelle ainsi qu'en témoignent certains titres d'œuvres comme la *Non-contact theory* par exemple. D'un point de vue méthodologique, il nous faut donc réunir des fragments du *Journal*, ses articles et textes sur l'image, ainsi que certaines de ses photographies afin de mettre au jour sa théorie de la photographie. Si cette dernière paraît, dans un premier moment, se fonder sur les théories de l'indicialité, il s'avère qu'Alix Cléo Roubaud travaille aussi à les nuancer voire à les dépasser. Ainsi, que ce soit pour Roland Barthes ou pour Rosalind Krauss, l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud procède d'un mouvement dialectique : admettant dans un premier temps le système développé par les auteurs, elle travaille ensuite à le contredire tout en l'intégrant, pour mieux le dépasser.

[594] Anne MCCAULEY, *Aérogramme du 29 juillet 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Lire des publications récentes d'histoire de la photo m'a convaincue du fait que tout le monde parle de ces problèmes sans en définir les termes. Les monographies de photographes sont étonnamment semblables. […] Maintenant je dois trouver comment faire en sorte que ma thèse fasse mieux que cela. Ce n'est pas facile.* »

Dans un premier moment, nous verrons donc de quelle manière Alix Cléo Roubaud se confronte aux travaux de Rosalind Krauss et met en jeu, dans ses images, la notion d'indice. Nous montrerons dans un deuxième temps le dialogue qu'instaure son œuvre avec *La Chambre claire* de Roland Barthes et comment, en se fondant sur les travaux de Frances A. Yates sur la mémoire, Alix Cléo Roubaud propose de repenser les rapports de l'image au temps. Forts de cette analyse de l'œuvre depuis les travaux de Krauss et de Barthes, nous montrerons qu'Alix Cléo Roubaud a ensuite construit sa *Non-contact Theory* qui fait des limites de la photographie un élément déterminant de sa définition. Elle formule alors sa propre esthétique qu'elle conçoit comme une « esthétique de la ruine[595] ». Enfin, à l'occasion d'un troisième et dernier moment, nous verrons de quelle manière Alix Cléo Roubaud préfère aux théories de l'indicialité une théorie de la photographie comme incarnation, à savoir comme matérialisation d'une idée abstraite.

Ainsi au terme de ce chapitre de notre travail, nous espérons avoir contribué à éclairer l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud sans en effacer la complexité. Cette complexité est d'autant plus délicate à appréhender qu'elle s'inscrit dans une œuvre parcellaire et photolittéraire. Il nous faut ainsi mettre en perspective et articuler tout à la fois des fragments disséminés dans son *Journal,* ses écrits théoriques et ses images. Nous devons également expliciter ce qu'elle ne fait que sous-entendre ou montrer dans ses photographies, tout en ne travestissant pas sa pensée. Il nous faut donc fournir une analyse détaillée de certaines de ses œuvres et, pour obtenir la vision la plus juste possible de ce travail d'élaboration théorique, faire affleurer les influences diverses qu'elle a cristallisées dans son œuvre. Cette étude des textes et des images, des rapports entre théorie et pratique, dévoile une théorie de la photographie exigeante et unique.

[595] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 79.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

I. La photographie comme empreinte ?

Poursuivant le travail de déconstruction entamé par les avant-gardes du début du XX^{e} siècle, les pratiques artistiques connaissent d'importants bouleversements à partir des années 1960. L'art contemporain est alors constitué d'un ensemble de courants comme l'art minimal, l'art conceptuel, Fluxus, l'Arte Povera, le Nouveau réalisme, qui, pris entre les États-Unis et l'Europe, contribuent au renouveau de l'art contemporain. La transdisciplinarité, le rapport de la création au champ politique et social, l'apport de la philosophie du langage, l'engagement dans une redéfinition de l'art, sont autant de facteurs déterminants pour comprendre ces pratiques. La photographie bénéficie de ces bouleversements notamment grâce aux artistes conceptuels. Préférant l'idée à la réalisation, proposant des œuvres ayant pour sujet l'art lui-même, les artistes conceptuels diffusent des images sans valeur pour le marché de l'art ni qualités esthétisantes. De nombreux artistes ont recours à la photographie qui s'impose comme un médium incontournable pour le monde de l'art. D'abord utilisée pour ses vertus documentaires, sa capacité à rendre compte d'un événement ou d'une performance, la photographie a, à cette même période, commencé à prendre son autonomie, en faisant l'objet d'expositions, de ventes, etc. À la fin des années 1960, de nombreuses galeries ouvrent en Europe et aux États-Unis et en 1972 la *Documenta* 5 à Kassel, dirigée par Harald Szeemann fait, pour la première fois, la part belle à la photographie[596]. Cet intérêt croissant pour la photographie trouve un écho dans la production de textes théoriques où le rapport au médium semble se renouveler pour dépasser le culte moderniste de l'originalité de l'œuvre d'art.

Alix Cléo Roubaud semblait s'intéresser à l'émergence des nouvelles théories comme en témoignent certaines de ses lectures et les ouvrages conservés dans sa bibliothèque. Néanmoins, les mentions explicites d'auteurs et de critiques ou des théories de l'indicialité sont absentes, sauf rares exceptions, de sa correspondances et de ses textes. Une étude du *Journal* laisse cependant deviner,

[596] À ce sujet, voir de nouveau Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/1005.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

en creux, des références à cette théorie de l'indice ou, plus exactement, il nous a semblé que ses réflexions sur l'image étaient traversées par cette question de la trace. Ces interrogations sont ancrées dans l'époque : Alix Cléo Roubaud assiste à l'émergence des théories qui contribuent à façonner la création contemporaine, elle est, pour ainsi dire, prise dans ces théories de l'indicialité dont elle ne verra cependant pas tous les aboutissements. En effet, si elle a lu les travaux de Rosalind Krauss et mentionne Roland Barthes dans sa correspondance, l'ouvrage majeur de Philippe Dubois *L'Acte Photographique*[597] ou celui de Henri van Lier *Philosophie de la photographie*[598] ont été publiés après sa mort. Nous fonderons donc d'abord notre étude sur les travaux dont elle avait eu connaissance tout en montrant que ses questionnements rejoignent plus largement ceux de son temps.

Nous tenons à préciser que ces questions connaissent aujourd'hui de nouveaux développements, notamment liés à la distinction entre l'index et l'indice[599]. Dès 1983, Henri Van Lier consacre un chapitre de son ouvrage *Philosophie de la photographie* à ces deux termes, notant que lE français offre des ressources sémantiques précieuses. Il écrit alors que les indices « sont des effets physiques d'une cause qui *signalent* physiquement cette cause, soit, par *monstration*, comme l'empreinte de la patte du sanglier montre cette patte, soit par *démonstration*, quand un déplacement insolite d'objet démontre au détective le passage d'un voleur.[600] » Par distinction, les index sont des signes qui indiquent un objet. Daniel Soutif, à sa suite, a travaillé dans son article « De l'indice à l'index » paru en 1991, à définir séparément ces deux notions, notant que « la confusion, malheureusement courante, trouve […] son origine dans les écrits de Peirce lui-même. Celui-ci, en effet, utilisait un seul mot – le mot anglais *index* pour désigner aussi les bien les index aux sens propre que les indices.[601] » Daniel Soutif, définit l'index comme « vecteur d'intention » et l'indice comme « les

[597] Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais, op. cit.*

[598] Henri VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, Paris, Les cahiers de la photographie, 1983.

[599] Le dernier numéro d'*Études Photographiques*, publié à la suite de la journée d'études « Où en sont les théories de la photographie ? », organisée au Centre Georges Pompidou en mai 2015, est en partie consacré à ces questions. Cf. *Études photographiques*, n° 34, « Que dit la théorie de la photographie ? Interroger l'historicité », Société française de photographie, printemps 2016.

[600] Henri VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 9/82. URL : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/philosophie_photographie.pdf

[601] Daniel SOUTIF, « De l'indice à l'index ou de la photographie au musée », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 35, « Exposition de la photographie », Paris, Printemps 1991, p. 76.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

signes ou les représentations résultant d'une relation causale avec leur objet[602] ». Cette partie de notre travail s'intéresse davantage à l'indice qu'à l'index, bien que cette distinction ne soit pas présente dans les textes lus par Alix Cléo Roubaud, notamment dans ceux de Rosalind Krauss. Comme le souligne effectivement Jean Lauzon :

> *L'index appelle à une relation spatiale actuelle (présence), alors que l'indice en appelle à une relation causale antérieure (l'absence). Or, pour Rosalind Krauss, il n'y a que de l'index, qu'elle nomme « le photographique ». Et s'il est exact qu'un contact soit nécessaire à la prise de vue photographie, entre certaines énergies lumineuses et un support photosensible, en aucun cas y a-t-il contact effectif entre ce qui est photographié et la photographie qui en résulte. Et les choses se passent alors comme si la logique du photographique proposée par Rosalind Krauss ne concernait aucunement la pratique photographique proprement dite…*[603]

Alix Cléo Roubaud, qui avait lu Rosalind Krauss et qui était, elle aussi, anglophone, a donc été prise dans cette collusion entre les deux termes. Leur distinction, postérieure à l'œuvre que nous étudions, présente cependant une indéniable richesse pour penser le fait photographique.

Si l'intérêt d'Alix Cléo Roubaud pour Rosalind Krauss est rendu manifeste grâce aux ouvrages et articles de la critique conservés dans sa bibliothèque, il est plus difficile de savoir quels étaient ses rapports avec l'œuvre de Roland Barthes. *La Chambre claire* ne se trouvait pas dans sa bibliothèque qui, comme nous l'avons précédemment rappelé, avait été en partie dilapidée avant notre entrée dans son appartement. Il nous faut donc nous en tenir aux dires de Jacques Roubaud qui affirme qu'Alix Cléo Roubaud avait lu l'ouvrage. Ceci semble en effet probable au regard de son intérêt patent pour Barthes (« Je feuillette le dernier Barthes en rentrant de la Sorbonne[604] », écrit-elle à ses parents en 1978) et de la médiatisation dont l'auteur faisait l'objet. Si la lecture de Rosalind Krauss

[602] *Ibid.*, pp. 76-77.
[603] Jean LAUZON, *La Photographie malgré l'image*, Canada, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, p. 127.
[604] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 23 novembre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

implique nécessairement une connaissance de l'œuvre barthésienne[605] des années 1960, qu'en est-il de *La Chambre claire* considérée, faut-il le rappeler, comme l'un des plus grands textes sur la photographie ? Certains passages issus des écrits d'Alix Cléo Roubaud nous ont paru résonner avec l'ouvrage. Mais il semblerait superficiel de rapprocher les deux auteurs parce que *La Chambre claire* est publiée au moment ou Alix Cléo Roubaud écrit ses textes théoriques ou parce que Roland Barthes pense, lui aussi, la photographie dans son rapport à la peinture et cite les peintres qui ont eu recours à la *camera obscura*[606]. Ces rapprochements sont à nos yeux trop anecdotiques. Ce qui nous a réellement interpellés est, qu'à certains moments du *Journal*, Alix Cléo Roubaud semble répondre aux thèses de Barthes.

Roland Barthes s'inscrit dans une démarche indicielle, rappelant que l'image est inextricablement liée à l'objet qu'elle photographie : « le référent adhère[607] ». Mais, là ou Rosalind Krauss utilise la notion d'index comme un cadre méthodologique pour aborder l'art en général, Roland Barthes dans *La Chambre claire* aborde avant tout la photographie, et celle-ci de manière plus intime. Loin de la volonté d'objectivisation de la critique américaine, Barthes met en scène sa subjectivité, son expérience de spectateur profondément influencée par le deuil de sa mère. La dimension indicielle de la photographie implique, pour l'auteur, son lien irréductible au passé : « Le nom du noème de la Photographie sera donc : "*Ça-a-été*", ou encore : l'Intraitable.[608] » C'est parce que la photographie est une trace du référent, et chez Barthes du sujet photographié, que son temps est le passé :

> *Car le noème* « Ça-a-été » *n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent)*

[605] En effet, la pensée de l'image de Roland Barthes ne débute pas avec *La Chambre claire*. Il avait publié bien avant deux articles fondamentaux axés sur les fonctions dénotatives de l'image : « Le message photographique » en 1961 et « Rhétorique de l'image » en 1964. Dans son article « Notes sur l'index » Rosalind Krauss fait explicitement référence à « Rhétorique de l'image » ainsi qu'au chapitre « Éléments de sémiologie » paru dans *Le Degré zéro de l'écriture.* Cf. Roland BARTHES, « Le message photographique », in *Communications* n° 1, Paris, 1961, pp. 127-138 et « Rhétorique de l'image », in *Communications* n° 4, Paris, 1964, pp. 40-51 et *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1965.

[606] Cf. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, pp. 55 et 126.

[607] *Ibid.*, p. 18.

[608] *Ibid.*, p. 120.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent.[609]

La technique de la photographie enregistre grâce à une substance sensible la lumière renvoyée par un objet ou un sujet. Le noème de la photographie, son unité minimale de sens qu'est le « Ça-a-été » de Roland Barthes, rencontre un écho singulier dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ; écho que nous analyserons plus avant dans notre travail.

1.1. « Notes sur l'index », l'influence de Rosalind Krauss.

Le manque patent d'écrits consacrés à la photographie pousse Alix Cléo Roubaud à se tourner vers les États-Unis où une jeune génération de penseurs et de critiques renouvelle le rapport à l'image. Le bilinguisme d'Alix Cléo Roubaud lui permet d'être au fait des théories qui se développent en France comme au États-Unis, voire d'être un passeur entre ces deux pays. En 1978, par exemple, elle écrit à son amie Anne McCauley :

I have a mind to translate S. Sontag's On Photography into French if no one else want to, and if it isn't a too unrealistic proposition. I found the book rather hasty for satisfaction, but as the French say, ça a le mérite d'exister, considering how little is written on photography at all. [610]

[609] *Ibid.*, p. 126.

[610] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 21 juillet 1978,* Fonds Alix Cléo Roubaud : « *J'ai envie de traduire On Photography de Susan Sontag en français si personne d'autre ne veut le faire et si cela est possible. Je trouve que le livre va un peu vite en besogne pour être satisfaisant, mais comme on dit en français,* ça a le mérite d'exister [en français dans le texte] *vu le peu d'écrits consacrés à la photographie.* »

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Alix Cléo Roubaud découvre le livre de Susan Sontag dans sa version originale, avant sa parution en France, puisqu'il faut attendre 1979, un an après ce courrier donc, pour que *Sur la photographie* soit traduit et publié aux éditions du Seuil. Néanmoins l'ouvrage ne semble pas satisfaire ses attentes et c'est vers une autre critique américaine qu'Alix Cléo Roubaud va se tourner. Intéressée, comme nous l'avons vu, par les travaux de Clement Greenberg sur l'expressionnisme abstrait, Alix Cléo Roubaud suit le travail d'une génération formée par le critique d'art mais remettant en cause l'héritage greenbergien, parmi lesquels Barbara Rose[611] et surtout Rosalind Krauss.

La publication en 1977 de l'article de Rosalind Krauss « Notes on the Index : Seventies Art in America[612] » formalise une nouvelle théorie de l'art qui se constitue autour de la notion d'index. Quelques revues parisiennes sont au fait de ce renouveau théorique aux États-Unis, parmi lesquelles la revue *Macula*. Cette parution est créée la même année que la revue *October* où est publié le texte de Rosalind Krauss. Pour Katia Schneller les liens qui unissent les deux revues sont déterminants :

> *En 1978, le numéro 5 d'*October *dédié à la photographie s'ouvre ainsi sur une traduction de "Quand j'étais photographe" de Nadar et comporte "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique" de Damisch qui publie aussi dans les livraisons 2 et 5/6 de* Macula*. De son côté, la revue parisienne consacre un supplément à son numéro 2, intitulé "L'atelier de Jackson Pollock" avec un essai de Krauss, supplément qui deviendra dans une version augmentée le premier livre de Macula transformée en maison d'édition en 1982.*[613]

Ce numéro 2 de la revue *Macula* et son supplément, ainsi que le numéro double 3/4, se trouvaient dans la bibliothèque d'Alix Cléo Roubaud. Elle faisait donc indéniablement partie de ces d'initiés qui ont eu accès, dès les premiers moments, à la théorie de l'indicialité qui appréhende la photographie comme trace dans un rapport de contiguïté avec son objet. Et, sans limiter notre analyse à la

[611] Alix Cléo Roubaud possédait, dans sa bibliothèque, l'ouvrage suivant : Barbara ROSE, *L'Art américain depuis 1900*, Bruxelles, La Connaissance, « Témoins et témoignages Histoire », 1969.
[612] Rosalind KRAUSS, « Notes on the Index : Seventies Art in America », *art. cit.*
[613] Katia SCHNELLER, *art. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

seule théorie de la photographie, il est indéniable qu'Alix Cléo Roubaud était un témoin privilégié des débats et des bouleversements qui ont occupé le monde de l'art, entre les États-Unis et la France, au début des années 1970.

La conception de la photographie comme trace doit donc beaucoup aux travaux de Rosalind Krauss et particulièrement à son article « Notes sur l'index » publié en 1977 ainsi qu'à son ouvrage *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*[614]. La photographie, appréhendée comme un indice, y devient une grille de lecture pour l'art contemporain de la fin des années 1970. Si nous avons montré qu'Alix Cléo Roubaud avait connaissance de ces écrits, il nous semble cependant qu'elle ne s'est pas contentée d'en faire la lecture, mais qu'elle a elle-même travaillé cette notion d'indice, tout particulièrement dans certaines de ses photographies. Dans cette partie de notre travail, nous allons donc voir quels sont les apports d'Alix Cléo Roubaud aux théories de l'indicialité. Après un rappel de la généalogie du concept d'indice, nous analyserons la façon dont il est mis en jeu dans l'œuvre et plus particulièrement dans la série de la *Non-contact theory*. Enfin, nous nous intéresserons aux objections qu'Alix Cléo Roubaud fait à ces théories de l'indice telles qu'elles se présentent chez Rosalind Krauss.

La notion d'index ou d'indice[615] se trouve développée par Rosalind Krauss pour faire de la photographie un outil méthodologique permettant de penser l'art contemporain. Cette notion provient des travaux du philosophe et sémiologue américain Charles Sanders Peirce sur le signe[616]. Cette référence est explicite dans l'article de Rosalind Krauss puisqu'elle insère à trois reprises dans son texte des passages des *Écrits sur le signe* de Peirce[617]. Il convient donc, dans un premier temps, de revenir sur l'histoire du concept de signe qui, bien avant Peirce, trouve son origine dans la philosophie augustinienne. Cette démarche consistant à retourner aux textes qui traversent les travaux de Krauss est d'autant plus

[614] Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, *op. cit.* Notons que cet essai a été publié après la mort d'Alix Cléo Roubaud, en 1990 aux éditions Macula. Bien qu'il ne soit donc pas contemporain de l'artiste, il nous semble proposer un prolongement nécessaire à la pensée que Rosalind Krauss développe notamment dans son article « Notes sur l'index ».

[615] Nous n'établissons pas ici de différence stricte entre l'index et l'indice, puisqu'elle n'a pas lieu chez Rosalind Krauss.

[616] Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 1978.

[617] Cf. Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 65 & p. 83.

importante dans le cadre de notre recherche qu'elle nous semble correspondre à celle d'Alix Cléo Roubaud. En effet, si elle avait lu Krauss, ses études de philosophie et son intérêt pour la linguistique et la philosophie analytique lui permettent d'avoir une compréhension précise des concepts manipulés dans les « Notes sur l'index ».

Pour aborder le concept de signe, débutons avec la philosophie d'Augustin, aujourd'hui considéré comme un précurseur de la sémiologie et de la linguistique contemporaine, puisqu'on trouve dans ses textes la première définition du *signe*[618]. Dans ses traités *De Dialectica* et *De Doctrina christiana*[619], Augustin propose deux manières d'envisager les choses du monde : une manière qui s'arrête aux choses ; une manière qui ne s'arrête pas aux choses, selon laquelle chaque chose me conduit à une autre (*ducere*, qui veut dire à la fois « conduire » et « penser » en latin). Cette seconde chose qui me conduit vers une autre, c'est le signe. Le signe a pour caractéristique de nous conduire vers autre chose que lui-même, c'est-à-dire qu'il fait penser à autre chose que lui-même – ou qu'il fait penser *tout court*. Le signe est ce qui fait naître dans notre esprit l'idée d'une autre chose. Augustin développe ainsi l'exemple devenu célèbre – devenu dicton – de la fumée, chose sensible qui apparaît sous nos yeux, mais qui montre également à l'esprit autre chose qu'elle-même : à savoir le feu. Il s'agit donc d'un signe puisque la fumée nous mène en pensée vers ce qui était caché à la vue. Chez Augustin déjà, le signe est trace d'un objet – que l'on considère aussi bien ce qu'Augustin analyse comme signes naturels (le feu en est un exemple), mais aussi comme signes conventionnels, dont les plus perfectionnés sont les mots.

Retravaillant, bien après Augustin, le concept de signe, Charles Sanders Peirce distingue trois types de signes dans ses *Écrits sur le signe*[620] : le *symbole*, (le signe qui ne ressemble pas à l'objet auquel il renvoie mais qui y renvoie par

[618] Cf. notamment Marc BARATIN et Françoise DESBORDES, « Sémiologie et métalinguistique chez Saint Augustin », *Langages*, n° 65, 1982, pp. 75-89. S'agissant d'Augustin, sa réflexion sur le signe se trouve déployée dans le *De Dialectica*, éd. J. Pinborg, introduction, traduction anglaise et commentaire par B. D. Jackson, Dortrecht-Boston, Reidel, 1975 ; le *De Magistro*, éd. G. Weigel, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum latinorum, LXXVII, VI, IV, Vienne, Hoelder, 1961 ; et le *De Doctrina christiana*, éd. J. Martin, Corpus christianorum, series latina, XXXII, IV, I, Turnhout, Brepols, 1962.

[619] AUGUSTIN, *De Dialectica*, V et De *Doctrina christiana*, II, 1, 1, *op. cit*.

[620] Cf. Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, *op. cit*, « III. Théorie des signes : la sémiotique », pp. 120-191, et plus particulièrement pp. 138-166.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

une opération intellectuelle prise dans une convention culturelle – tels les mots des langues), l'*icône* (le signe qui ressemble à ce dont il est le signe, par exemple un tableau), et enfin l'*index* (ou l'*indice*[621]). Selon Peirce, les indices présentent trois caractéristiques :

> *[…] premièrement, ils n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets ; deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités, ou de continus singuliers ; troisièmement, ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle.*[622]

C'est à partir de cette distinction entre les trois sortes de signes que Rosalind Krauss élabore son article *Notes sur l'index.* Ce qui retient son attention dans la définition de l'index peircien est, plus précisément encore, ceci :

> *À la différence des symboles, les index établissent leur sens sur l'axe d'une relation physique à leur référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est la chose à laquelle ils réfèrent, l'objet qu'ils signifient. Dans la catégorie de l'index, nous pouvons placer les traces physiques (comme les empreintes des pas), les symptômes médicaux ou les référents qui actualisent des embrayeurs. Les ombres portées pourraient aussi servir de signes indiciels des objets.*[623]

L'index ou indice est donc un signe non médiatisé, en rapport immédiat avec ce dont il est le signe : « Une girouette est un indice de la direction du vent ; parce que en premier lieu elle prend réellement la même direction que le vent, de sorte qu'ils sont réellement liés l'un à l'autre […].[624] », écrit Peirce. L'indice est un signe qui « dépend de l'association par contiguïté » avec la chose dont il est

---

[621] Redisons ici encore que le mot français « indice » se dit en anglais « index », et Peirce assume comme tel un jeu de mots avec le doigt de la main correspondant, celui qui sert à désigner : « J'appelle ce signe un *indice*, l'index de la main étant le type de cette classe de signes. ». Cf. Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 144. Nous utilisons indifféremment « index » ou « indice » pour désigner ce type de signe à la manière de Peirce ; il en va donc autrement, ainsi que nous l'avons précisé auparavant, quand il s'agit de la reprise de ces concepts dans les débats théoriques contemporains sur le médium photographique.

[622] *Ibid*., p. 160.

[623] Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », *in L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Macula, « Vues », pp. 64-66.

[624] Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 154.

l'indice, « et non de l'association par ressemblance ou d'opérations intellectuelles[625] », de sorte que le signe ne représente pas la chose : il la manifeste, l'exhibe. Peirce précise que si un indice était interprété par une phrase, « le mode devrait être impératif ou exclamatif, comme "Regarde là-bas" ou "Attention !"[626] ».

Quoique parfois l'on range les photographies parmi la catégorie des icônes – l'on serait effectivement tentés de le faire en raison de la ressemblance de la photographie à ce dont elle est la photographie, comme dans le tableau –, en toute rigueur, chez Peirce, la photographie fait plutôt partie des indices :

> *Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique.*[627]

Contrairement au symbole, l'index est un signe qui ne transforme pas la chose dont il est l'index. Autrement dit, l'index est un signe qui ne *code* pas ce dont il est l'index. Ainsi se constitue la photographie : par contiguïté, par contact avec *ce qu*'elle photographie ; c'est un transfert par contact, une empreinte, dont la forme pure serait le photogramme ou rayogramme de Man Ray. En conséquence, la photographie est une empreinte.

À partir de cette qualité indicielle, de la capacité de la photographie à renvoyer à un objet autre qu'elle-même par contiguïté, il est possible de qualifier non plus les photographies mais *le photographique* qui devient alors un « objet théorique » comme l'écrit Rosalind Krauss en introduction de son essai *Le*

[625] *Ibid.*, p. 160. L'association d'un signe à son objet par ressemblance distingue le signe iconique, tandis que l'association d'un signe à son objet par opérations intellectuelles distingue le symbole.
[626] *Ibid.*, p. 161.
[627] Charles Sanders PIERCE, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 151.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Photographique. Pour une Théorie des Écarts[628]. Cet objet théorique permet d'analyser bien plus que les seules images photographiques. Rosalind Krauss y voit une clé de lecture pour toute une part des productions artistiques contemporaines. Alix Cléo Roubaud elle, y voit une grille de lecture du monde. Ainsi elle écrit dans son *Journal :* « L'ombre de ton bras autour de moi.Photographique,en ceci que c'était l'empreinte de ton corps sur une surface que tu ne voyais pas.[629] » Ce passage semble être l'expérience intime de ce que Rosalind Krauss écrit dans son article sur l'index : « les ombres portées pourraient aussi servir de signes indiciels des objets.[630] » Ainsi l'ombre portée du bras de Jacques Roubaud est photographique en ce qu'elle est, un indice directement relié à son objet : celui du corps du poète. Cette ombre n'a pas besoin d'être photographiée, elle est déjà l'émanation directe de son référent, déjà photographique donc. Cette scène racontée par Alix Cléo Roubaud, le contexte amoureux de ce bras qui l'étreint, nous évoque à la légende de l'origine de la peinture rapportée par Pline : Dibutade, fille d'un potier de Sycione, trace les contours de l'ombre portée de son amant avant que celui-ci ne parte à la guerre. Alix Cléo Roubaud elle aussi regarde l'ombre de celui qu'elle aime, mais elle ne la dessine pas plus qu'elle ne la photographie ; car cette ombre est déjà photographique. Ainsi le mythe originel de la peinture qui lie intrinsèquement l'image à l'ombre, signe indiciel par excellence, pourrait être pensé comme un mythe éminemment photographique. Jacques Derrida a souligné cette dimension indicielle du mythe de la jeune corinthienne :

> *Dibutade ne voit pas son amant, soit qu'elle lui tourne le dos, plus constante qu'un Orphée, soit qu'il lui tourne le dos ou que leurs regards ne puissent en tout cas se croiser […]. Que Dibutade, la main parfois guidée par Cupidon (un Amour qui voit et qui n'a pas ici les yeux bandés) suive alors les traits d'une ombre ou d'un silhouette, qu'elle dessine sur la paroi d'un mur ou dur un voile, dans tous les cas une* skiagraphia*, cette écriture de l'ombre, inaugure un art de l'aveuglement.*[631]

[628] Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, *op. cit.*, p. 12.
[629] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 33.
[630] Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de Jean-Pierre Criqui, Macula, « Vues », p. 66.
[631] Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 54.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

La *skiagraphia,* ou écriture de l'ombre, qu'inaugure le mythe de Dibutade, amorce la pratique photographique : elle aussi saisit la projection d'une silhouette sur une surface plane.

Pour un portrait du réalisateur Jean Eustache conservé au Centre Georges Pompidou, Alix Cléo Roubaud fait intervenir sur une photographie « classique » du cinéaste cette même question de l'ombre.

Fig. 36 : Sans titre, [Portrait de Jean Eustache], 1980-1981, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30,4 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.

À un portrait en buste du cinéaste assis de profil, une main levée, Alix Cléo Roubaud a ajouté par surimpression un agrandissement de son ombre portée, ainsi que le détail de son regard ; ses deux yeux de face qui fixent le spectateur. La photographie de Jean Eustache se trouve « recouverte » par cette ombre, qui nous semble étrange à plusieurs titres : d'abord elle n'est pas projetée sur une surface qui serait derrière Jean Eustache, mais elle recouvre le cinéaste devenue lui même

surface, ensuite elle est bien plus grande que lui et, enfin, elle n'épouse pas l'attitude du réalisateur mais semble décalée par rapport au portrait (le menton est davantage baissé et le bras n'est pas levé). Alix Cléo Roubaud a vraisemblablement obtenu cette ombre depuis une autre image d'Eustache. Cette ombre grise, ce profil aux contours nets nous arrive d'abord. Elle est une trace du référent Jean Eustache mais, dans cette image, le référent ne semble pas être la personne réelle du réalisateur, mais celle photographiée de profil, une main levée. L'ombre semble littéralement émaner du buste du cinéaste. Cette photographie mettrait ainsi en abîme la question de l'indice : l'ombre portée serait la trace du Jean Eustache présent dans l'image, lui-même indice du cinéaste réel qui a posé devant l'objectif. Elle pourrait également être appréhendée comme une condensation de différents types d'indices que sont la prise vue « normale » (Jean Eustache assis), l'ombre portée et le détail : les yeux du réalisateur. Car les deux yeux du cinéaste qui nous dévisageant nous incitent également à regarder cette photographie. Mais que voit-on exactement face à cette photographie d'Alix Cléo Roubaud ? Si l'ombre portée est photographique, photographier cette ombre serait mettre en jeu dans la photographie la question de la trace et donc du photographique même. Nous serions ainsi face à une empreinte qui met elle-même en scène la question de l'empreinte ; une photographie du photographique, l'indice d'un indice.

1.2. L'indice à l'épreuve de la chambre noire : la *Non-contact theory*.

Une série réalisée par Alix Cléo Roubaud en 1980, rarement exposée, nous semble être fondamentale pour comprendre le rapport de l'artiste aux théories du signe et non plus seulement de l'indice. Il s'agit de la *Non-contact theory* composée de six photographies[632]. Notons d'emblée que cette série d'images se

[632] La série a été reproduite dans le volume d'annexes. Nous n'avons pas de connaissance de la manière dont Alix Cléo Roubaud souhaitait composer cette série et si les six photographies mentionnées étaient destinées à être conservées dans la version finale de cette séquence. Nous

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

propose explicitement comme une théorie ; faire une image participe donc bien, pour Alix Cléo Roubaud, d'une pensée de l'image. Ici la pratique se donne comme théorie, théorie qu'il s'agit pour nous d'expliciter dans cette partie de notre étude.

Ces photographies mettent en scène des objets simples, prosaïques : des cartes postales de tableaux, un morceau de pellicule, une boîte de négatif, des comprimés, vraisemblablement des médicaments, etc. On aperçoit également sur certaines épreuves la main d'Alix Cléo Roubaud. Les objets sont disposés sobrement sur un fond blanc et uni. Cinq des six images de la *Non-contact theory* sont volontairement surexposées, envahies par une blancheur qui estompe les contrastes. Malgré cette disparité dans la densité des teintes, les six photographies forment un ensemble cohérent en étant toutes rythmées par une même ligne noire verticale d'un centimètre d'épaisseur environ.

avons réuni dans cet ensemble les images présentant les mêmes qualités formelles (toutes sont composées de la même manière et présentent des contrastes et des niveaux de gris semblables). Néanmoins il nous est difficile d'établir un ordre ; si la première image de la *Non-contact theory* nous semble évidemment être celle où le titre de l'ensemble a été noté sur un papier froissé, qu'en est-il des autres images ? La série est donc disposée dans le volume d'annexes selon un ordre que nous proposons, dicté par les dynamiques plastiques à l'œuvre dans ces photographies.

Fig. 37 : Sans titre, série *Non-contact theory*, 1981, épreuve argentique, 24 x 30,3 cm, Bibliothèque nationale de France.

Pour réaliser les photographies de la *Non-contact theory*, Alix Cléo Roubaud a disposé de manière particulière ses négatifs dans son agrandisseur : elle choisit de ne pas exposer une seule vue mais deux, laissant apparaître dans l'image la barre noire d'ordinaire cachée, cette partie non insolée de la pellicule qui sépare les prises de vue. Les bords du négatif sont également visibles dans les parties inférieures et supérieures de l'image. Ces images sont donc surprenantes : elle montre ce qui d'ordinaire constitue la limite de l'image ; l'espace qui sépare les prises de vues les unes des autres sur la pellicule.

Dans le *Journal*, en mars 1981, Alix Cléo Roubaud évoque longuement cet ensemble ; or il est rare qu'elle s'attarde ainsi sur l'une de ses séquences. Cela nous permet de penser que cette série revêtait une importance particulière pour elle. Les lignes relatives à la *Non-contact theory* sont consacrées à expliquer les procédés employés ou à expliciter certaines des intentions plastiques et théoriques de leur auteure :

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Produit quelques photographies pour mercredi:intitulées pompeusement:Non-contact theory.mieux fait de dire:théorie des choses ne se touchant pas.

[...] *choses se touchant et ne se touchant pas:comprimés, pellicule,main,et contact direct sur le papier d'un morceau de pellicule qui y laisse son ombre par photogramme* aussi *bien que par projection.*[633]

Comme l'indique ce passage, la *Non-contact theory* est aussi une réflexion sur l'ombre, manifestation éminemment photographique que nous avons précédemment évoquée à propos du portrait de Jean Eustache. Alix Cléo Roubaud note ainsi deux manières d'enregistrer sur la surface sensible l'ombre d'un objet, en l'occurrence ici un morceau pellicule en celluloïd que nous voyons sur certaines images de la série. Tout d'abord, l'ombre peut être obtenue par simple projection, en intercalant le morceau de pellicule devant une source de lumière qui permet de créer une ombre portée plus ou moins nette en fonction de l'intensité et de la proximité de la lumière. La seconde façon d'obtenir cette ombre est d'apposer la pellicule directement sur la surface sensible avant de l'exposer à la lumière afin d'obtenir un photogramme. Dans les deux cas, Alix Cléo Roubaud appelle « ombre » l'empreinte laissée par l'objet sur le papier sensible. Cette appellation peut surprendre car, dans le cas du photogramme l'empreinte laissée est blanche, tandis que celle obtenue par projection est noire, couleur ordinairement associée à l'ombre. Rappelons cependant que l'ombre est d'abord, par opposition à la pleine lumière en général, une « diminution plus ou moins importante de l'intensité lumineuse dans une zone soustraite aux rayonnements directs par l'interposition d'une masse opaque[634] ». En ce sens, le photogramme est bien une ombre puisqu'il résulte de l'oblitération de la lumière par un corps opaque, à savoir ici le morceau de pellicule. Les valeurs sont simplement inversées puisque l'action de la lumière noircit les sels d'argent.

[633] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 109-110.

[634] *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, « Ombre[1] », URL : http://www.cnrtl.fr/definition/ombre

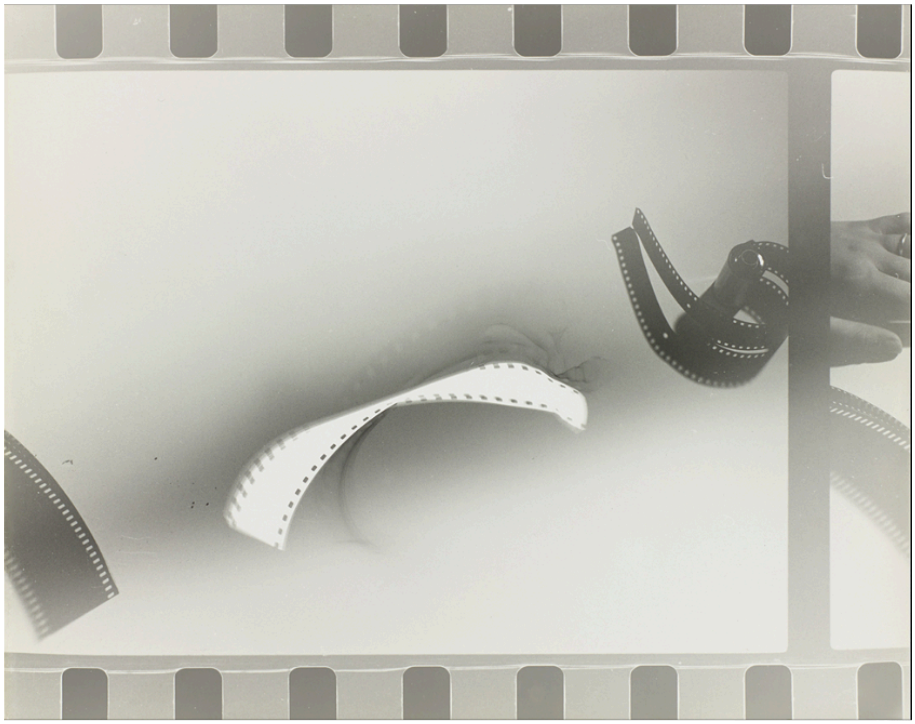


Fig. 38 : Sans titre, série *Non-contact theory*, 1981, épreuve argentique, 23,9 x 30,4 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.

Le photogramme est une technique primordiale de la photographie tant du point de vue historique (les premières photographies sont les dessins photogéniques de Talbot, des photogrammes donc) que théorique. Selon Rosalind Krauss, il permet « de rendre explicite ce qui est vrai de *toute* photographie[635] ». En effet, le photogramme peut être considéré comme l'archétype de la photographie dans la mesure où la relation physique est directe : Alix Cléo Roubaud a posé sur la surface sensible le morceau de pellicule. C'est l'indice par excellence.

Dans l'image reproduite ci-dessus, la pellicule est présente selon trois modalités : à droite, elle est photographiée, à gauche, son ombre est projetée et

[635] Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », *op. cit.*, p. 69. À la suite de Siegfried Kracauer (« Photography », *Classic Essays on Photography*, éd. Alan Trachtenburg, New Haven, Connecticut, Leete's Island Books, 1980, p. 262), Jean Lauzon préfère « apprécier le photogramme comme une sorte d'exception dans l'histoire de la photographie et classer cette pratique spécifique dans la catégorie des arts graphiques plutôt que de la photographie à proprement parler ». C'est qu'il instaure précisément, nous l'avons dit auparavant, une distinction entre *index* et *indice* que n'établit pas Rosalind Krauss (manquement que J. Lauzon lui reproche), soulignant avec Henri Van Lier « qu'il n'y a pas de contact effectif entre le photographié et sa photographie ». cf. Jean LAUZON, *La photographie malgré l'image*, Canada, Les Presses universitaires d'Ottawa, 2002, p. 129.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

elle est appliquée sur le papier photosensible au centre de l'épreuve. À ces trois manifestations, vient s'ajouter une quatrième : les bords crantés de la pellicule qui encadrent la prise de vue en bas et en haut nous la donnent à voir comme matrice, surface de projection. Notons qu'il n'est pas anodin que l'un des objets de ces photographies soit, au même titre que les comprimés ou que la main de l'auteure, une pellicule, à savoir la matrice même de la photographie. On pourrait alors penser qu'Alix Cléo Roubaud livre ici une photographie de son médium, et ce à double titre : d'abord parce qu'elle photographie ce qui permet la photographie : la pellicule ; ensuite parce qu'elle y rend manifeste la notion d'indice. La dimension autoréflexive de cette série, ces photographies qui pensent la photographie, ferait alors de la *Non-contact theory* une œuvre conceptuelle. Elle pourrait être abordée comme « un panorama de l'index[636] », syntagme utilisé par Rosalind Krauss à propos de l'œuvre de Marcel Duchamp *Tu m'*.

À ce stade de notre analyse nous pouvons cependant déceler un paradoxe : si la *Non-contact theory* est une théorie de l'indice, de la photographie comme trace et empreinte donc, comment comprendre le titre que lui a donné l'artiste ? Ainsi, le photogramme s'obtient par un contact et, même si la connexion physique du référent et de l'image est indirect et passe par la médiation de la lumière, il demeure malgré tout que l'image est produite par la mise en contact des rayons renvoyés par un objet sur une surface enduite de produits sensibles. La série semblerait davantage relever d'une « contact theory » que de sa négation.

La traduction de « non-contact theory » proposée par Alix Cléo Roubaud est « théorie des choses ne se touchant pas[637] ». Dans un premier temps, cette traduction, en ajoutant le terme de « choses », paraît désigner explicitement les objets des images : la pellicule, les comprimés, les cartes postales, etc. La traduction simplifie donc (et peut-être même appauvrit) notre compréhension de l'œuvre : elle semble gommer la dimension autoréférentielle de la série en faisant de cet ensemble une théorie des *choses* photographiées plus que de la photographie. Le « non-contact » serait alors celui, évident, des objets des images, séparés par la barre noire qui découpe les vues imprimées sur la pellicule. Mais si

[636] *Ibid.*, p.66.
[637] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 109.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

certains des objets disposés par Alix Cléo Roubaud ne se touchent effectivement pas, d'autres, au contraire, sont juxtaposés.

Fig. 39 : Sans titre, série *Non-contact theory*, 1981, épreuve argentique, 24 x 30,3 cm, Bibliothèque nationale de France.

Alix Cléo Roubaud évoque d'ailleurs à propose de cette série les « choses se touchant et ne se touchant pas ». Ainsi les cartes postales qui se chevauchent dans chacune des prises ce sont les « objets se touchant », mais quand elles sont séparées d'une prise à l'autre et deviennent alors « les objets ne se touchant pas ».

Arrêtons nous d'abord « aux choses se touchant » : cette séquence réunit des objets qui, d'ordinaire, ne se rencontrent pas. Elle serait ainsi une réflexion sur « cet hétéroclite qui est au cœur de la photographie[638] », pour reprendre les mots du *Journal* qui traitent de la série ; à savoir sa capacité à conjuguer des objets divers sur une même surface et, par là même, à produire de l'étrange. Effectivement, certaines photographies ont la capacité de réunir une estampe japonaise, des tableaux de Hopper, Georgia O'Keeffe et Morris Louis (pourtant tous conservés dans des musées différents), tous « ramené au même format par la

[638] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.,* p. 110.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

carte postale,à côté de laquelle quelques comprimés.[639] » Il est d'ailleurs intéressant de noter que les tableaux, d'ordinaire considérés comme étant des signes appartenant à la catégorie des symboles, c'est-à-dire pris dans leur rapport de ressemblance avec leur objet, sont ici devenus des indices puisqu'ils ont été deux fois photographiés : d'abord pour éditer les cartes postales, ensuite par Alix Cléo Roubaud afin de composer cette série. La photographie a « indicialisé » ces symboles. Mais certains de ces symboles devenus indices sont aussi séparés par la barre de la pellicule : dans l'image reproduite ci-dessus, de nouveau, l'ensemble des trois cartes postales à droite ne touche pas les deux autres, à gauche. Cependant, il nous semble un peu rapide de considérer que les objets qui ne se touchent pas sont simplement ceux photographiés ; ces groupes de reproductions de tableaux, les médicaments.

Nous avons précédemment mentionné les bords négatifs visibles sur chacune des images qui, en plus de la barre verticale noire, sont présents sur chacune des images. Ils nous donnent la matérialité du film photographique qui permet la création des photographies. On pourrait alors penser, en décalant notre regard des choses photographiées vers le support de la photographie, que les « choses ne se touchant pas » sont aussi chacune des vues de la pellicule. Une fois enregistrée, une image devient matérielle ; c'est un objet que l'on peut tenir entre ses mains. Ainsi, si les objets des images sont « des choses se touchant et ne se touchant pas », les images, en tant qu'objets, elles, ne se touchent pas.

Cette barre que nous voyons, séparation manifeste, a fait l'objet d'une réflexion approfondie de la part d'Alix Cléo Roubaud dans la photographie d'un texte qui accompagne la grande série *Si quelque chose noir*[640]. Ce texte, dont certains passages pourraient tout à fait accompagner la *Non-contact theory*, débute ainsi : « Sur la pellicule, les images se suivent sans se toucher. C'est la barre qui les sépare que nous regardons ici, tâchant de mettre cet invisible bord au centre de notre propos, de faire de la limite d'une image son sujet. » En effet, la barre de la pellicule est bien ce sur quoi achoppe le regard ; elle est ce qui

[639] *Ibid.*

[640] La série *Si quelque chose noir* a été intégralement reproduite dans le volume d'annexes. On peut donc y trouver et y lire le texte photographié qui a pour vocation de l'accompagner.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

empêche les objets de se toucher, certes, mais surtout ce qui se montre. Car les prises de vue sont toujours séparées par cet interstice noir sur la pellicule, la différence étant ici qu'Alix Cléo Roubaud nous le donne à voir ; cet « invisible bord » nous est découvert, se trouve offert au regard. La bande noire est « la limite d'une image » ; limite matérielle : l'image ne peut aller au-delà de la partie du film exposée à la lumière ; mais aussi sa limite ontologique : la photographie est prisonnière de ses quatre bords, condamnée à cadrer, à couper dans le réel. Quel que soit le rapport de l'image au monde, elle ne le rend que partiellement, elle n'en est qu'un découpage. Cette barre dont Alix Cléo Roubaud fait le sujet de l'image détermine la condition de la photographie ; plus encore, elle est, avec le rapport au réel, ce qui la définit. Pour Henri Van Lier, la photographie est « délimitée par un bord, qui n'est nullement le cadre-nasse dans lequel le peintre ancien recueillait et concentrait son environnement […]. C'est une simple limite impassible.[641] » Et c'est bien cette « limite impassible » qu'Alix Cléo Roubaud décide de nous découvrir dans la *Non-contact theory*.

Or cette limite, la bande noire que nous voyons sur les photographies est, techniquement parlant, une portion de pellicule qui n'a pas été en contact avec les rayons lumineux. Il s'agit d'un endroit vierge de toute lumière, l'endroit du « non-contact » par excellence. Alix Cléo Roubaud produit ainsi des photographies qui mettent en scène un espace où la « relation physique » qu'entretiennent les indices que sont les photographies avec leur référent et évoquée par Rosalind Krauss, est mise en échec. Plus encore, elle fait de cet arrêt de la relation entre l'indice et son référent le sujet des photographies, voire de la photographie. En nous fondant sur cette série, nous pouvons ainsi estimer qu'Alix Cléo Roubaud, tout en rendant hommages aux théories de l'indicialité, y introduit une nuance, une objection. En effet, si « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière[642] », Alix Cléo Roubaud montre qu'il est aussi possible de mettre au cœur de l'image un espace où l'empreinte ne s'effectue pas et, plus encore, que cette cessation de la trace est peut-être ce qui fonde l'image.

[641] Henri VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, *op. cit*.
[642] Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », *op. cit.,* p. 69.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

La *Non-contact theory* serait ainsi une série indispensable pour appréhender la photographie d'Alix Cléo Roubaud. Si nous avons choisi d'aborder cet ensemble depuis les théories de l'indicialité et, plus particulièrement, depuis les travaux de la critique Rosalind Krauss, une influence, explicitement nommée par l'auteure, est également présente dans cette série. Il s'agit du poète, performeur et critique américain David Antin né en 1932 à New York. Alix Cléo Roubaud écrit dans le *Journal* que la *Non-contact theory* est un « [h]ommage aux "separation meditations" de David Antin[643] » faisant des travaux de ce poète américain une référence majeure pour appréhender la séquence. Cela témoigne également d'une connaissance très pointue de la scène poétique américaine puisqu'au début des années 1980, le poète américain est encore très peu connu. Ce goût pour la poésie américaine est commun à Jacques et Alix Cléo Roubaud qui avaient même des projets de traduction :

> *Jacques et moi travaillons sur une pseudo anthologie de poésie américaine au moins un jour par semaine. […] Je suis obligée de lire (idéalement) TOUTE la poésie américaine depuis la guerre ce qui m'enchante absolument ; il y a tant de bons poètes.*[644]

Nous n'avons pas trace de cette traduction commune[645], néanmoins nous pouvons affirmer que ce travail a eu lieu à la même période que la réalisation de la *Non-contact theory*. Jacques Roubaud quant à lui publie en 1980 l'ouvrage *Vingt poètes américains*[646] dans lequel figure David Antin. En 1974 déjà, Jacques Roubaud travaillait à traduire les œuvres du poète, il avait ainsi proposé une traduction des *Meditations*[647], recueil dans lequel se trouvent les « Separation meditations », parue dans la revue *Action poétique*[648].

---

643 Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 110.

644 Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille*, non datée (vers 1980), Fonds Alix Cléo Roubaud.

645 Nous n'avons pas trouvé la trace d'une publication de cette traduction des poètes américains. Néanmoins les travaux de traduction de Jacques et Alix Cléo Roubaud, et notamment ceux du poète anglais Gerard Manley Hopkins (1844-1889), ont été édités dans le numéro 84 de la revue *Action poétique*. Cf. « Gérard Manley Hopkins : présentation et montage d'Alix et Jacques Roubaud », in *Action Poétique* n° 84, Paris, 1981, pp. 3-24.

646 Jacques ROUBAUD et Miche DEGUY (dir.), *Vingt poètes américains*, édition bilingue, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1980.

647 David ANTIN, *Meditations*, États-Unis, Black Sparrow Press, 1971.

648 David ANTIN, *Méditations*, trad. Paul Louis ROSSI et Jacques ROUBAUD, Paris, *Action poétique*, n° 60, 1974, pp. 153-158.

Les « Separation meditations » de David Antin sont des poèmes composés à partir de l'appareil de notes des *Discours* d'Epictète établi par le traducteur anglais Percy Ewing Matheson. David Antin reprend ces notes qu'il modifie, il remplace par exemple des noms propres par des noms communs ou tronque certains passages, et conserve le numéro de renvoi qui les précède. Ce travail des « Separation meditations » poursuit celui déjà amorcé dans le *Novel Poem*, pour lequel Antin avait repris des phrases de romans populaires dans ses compositions poétiques. David Antin, en s'appropriant des phrases qui ne sont pas les siennes afin de composer ses poèmes, procède donc par collage, par juxtaposition comme il le dit lui-même dans un entretien avec Hélène Aji :

> *But most of the poems of the volumes DEFINITIONS, CODE OF FLAG BEHAVIOR, and MEDITATIONS involve some collage techniques—appropriation, fragmentation, rearrangement, and, in some cases, combination with freely composed material—and some method or procedure for employing them.*[649]

Dans la *Non-contact theory*, Alix Cléo Roubaud s'approprie elle aussi des matériaux étrangers comme, par exemple, les reproductions d'œuvres d'autres artistes qu'elle juxtapose avant de les photographier. En confrontant les toiles d'artistes majeures à d'autres objets plus dérisoires et en les réunissant sur une même surface elle propose, elle aussi, un assemblage d'objets hétéroclites qui participe du collage ou tout du moins de l'assemblage.

Mais ce qui semble intéresser le poète est le rapport qu'entretiennent les notes explicatives avec le texte original. À propos des « Separation meditations », Craig Dorkwin, professeur au département d'anglais de l'université de l'Utah écrit :

[649] David ANTIN, cité dans Hélène AJI, « Discours poétique et poétique du discours », in *Sillages critiques* [En ligne], n° 7, 2005. URL : http://sillagescritiques.revues.org/974 : « *La plupart des poèmes des ouvrages DEFINITION, CODE OF FLAG BEHAVIOR et MEDITATIONS impliquent des techniques de collage — appropriation, fragmentation, réarrangement et, dans certains cas, des combinaisons avec une matière composée de manière libre – ainsi que des méthodes ou des procédures pour les utiliser*. »

Antin typically omits proper names and precise referents, rendering "caesar" as "the king", for instance, and he thus transforms those original explanatory notes into lines of text that themselves might benefit from a further gloss. At the same time, this practice emphasizes the shifter-like nature of every note's indexical force by suggesting a wider range of referents for the reader to imagine.[650]

Selon lui, les « Separation meditations » sont un travail sur la nature indexicale de notes explicatives. Les indexicaux sont ces mots qui dépendent du contexte de l'énonciation ; ainsi dans une conversation le même pronom, « je », est utilisé par les deux interlocuteurs, mais il ne renvoie pas au même référent en fonction de celui qui l'emploie. Les notes dépendent elles aussi du texte : leur existence ne se justifie que dans le rapport qu'elles entretiennent avec lui. En enlevant les noms propres (« César » devenant « le roi »), David Antin joue également à obscurcir le lien entre la note et le passage, ou le terme, qu'elle commente. La phrase, devenue vers, perd ses qualités explicatives et pourrait à son tour, comme le note Craig Dorkwin, bénéficier d'une explication. Le choix de préférer un nom commun à un nom propre ouvre aussi de nouvelles possibilités au lecteur : ainsi si le référent de César est univoque (il désigne d'abord l'empereur romain Jules César), « le roi » convoque quant à lui une multitude de référents possibles (tous les rois qui existent et ont existé). Ainsi David Antin accentue la dimension indexicale des notes de bas de page, à savoir la manière dont leur sens et leur référence varient avec le contexte référentiel.

En linguistique, les indexicaux sont appelés déictiques ; ce que Rosalind Krauss en reprenant les travaux de Roman Jakobson appelle « shifters » en anglais ou « embrayeurs » en français. Notons que ce terme de « shifter » revient dans l'extrait de l'ouvrage de Craig Dorkwin précédemment cité pour qualifier les notes utilisées par David Antin. Dans ses « Notes sur l'index », Rosalind Krauss cite les travaux de Roman Jakobson et, plus particulièrement, ses *Essais de*

[650] Craig DORKWIN, *No Medium*, États-Unis, The MIT Press, 2013, p. 69 : « *Typiquement Antin omet les noms propres et les référents précis, en désignant par exemple "César" par "le roi" et fait par conséquent de la note explicative originale les vers d'un texte qui pourraient lui-même profiter d'une glose supplémentaire. En même temps cette pratique accentue la nature éminemment changeante de la force indexicale de toute note explicative, en suggérant au lecteur une plus grande diversité de référents possibles.* »

linguistique générale parus en France en 1963[651]. Elle s'intéresse précisément à ces « shifters », l'embrayeur qu'elle désigne comme « signe linguistique "vide" qui ne peut être "rempli de signification" que dans le mesure où il est vide[652] ». Rosalind Krauss s'intéresse particulièrement aux pronoms en reprenant les travaux de Jakobson selon lequel les pronoms ont la propriété d'être des « symboles-index[653] », à savoir qu'ils sont associés à leur objet par une règle conventionnelle et existentielle :

> *Les embrayeurs […] appartiennent ainsi à la classe des symboles-index. Un exemple frappant cité par Burks est le pronom personnel. « Je » désigne la personne qui énonce « Je ». Ainsi, d'un côté, le signe « Je » ne peut représenter son objet sans lui être associé « par une règle conventionnelle », et dans des codes différents le même sens est attribué à des séquences différentes telles que « je », « ego », « ich », « I », etc. : donc « je » est un symbole. D'un autre côté, le signe « je » ne peut représenter son objet s'il n'est pas « dans une relation existentielle » avec cet objet […], donc il fonctionne comme un index.*[654]

Ainsi dans l'énonciation, le pronom « je » désigne celui qui parle, le référent, grâce une opération intellectuelle, ce que Jakobson appelle « une règle conventionnelle », mais il est aussi lié de manière existentielle à l'objet qu'il représente dans le discours, la personne présente dans la conversation et qui énonce ce « je ».

Revenons à la série *Non-contact theory* : Alix Cléo Roubaud affirme qu'il s'agit d'un hommage aux « Separation meditations » de David Antin, or ces textes peuvent être appréhendés comme une réflexion sur la dimension indexicale ou indicielle des notes de bas de page. Il s'agit donc d'une transposition des théories linguistiques à l'objet livre. Ainsi, en suivant la classification des signes de Peirce, les notes d'une édition critique sont non seulement des symboles mais aussi des indices (ou index) au sens où elles sont liées existentiellement au texte qui les

[651] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, traduction Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, « Points », 1963 (tome 1), 1973 (tome 2).
[652] Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », *op. cit.*, p. 64.
[653] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, tome 1, p. 179.
[654] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

permet. David Antin applique donc la théorie linguistique à la page, comme Rosalind Krauss l'applique à l'image. Alix Cléo Roubaud qui s'intéressait vivement aux travaux de linguistique, comme en atteste son exemplaire annoté et daté par elle de 1973 des *Essais de linguistique* de Roman Jakobson[655], poursuivrait également ce travail. En conséquence, les poèmes d'Antin composés à partir des notes de l'édition d'Epictète trouveraient leur équivalent dans les photographies d'Alix Cléo Roubaud.

1.3. Vers une « esthétique de la ruine[656] ».

Au delà de ce rapport aux théories du signe, une autre dimension de l'œuvre du poète nous semble jouer une rôle fondamental dans la série d'Alix Cléo Roubaud, et peut-être même dans toute son œuvre. Outre les procédés de collages à partir d'autres textes, David Antin met en place un deuxième procédé pour composer certains de ses poèmes, les *Talks*. Ceux-ci sont d'abord des performances, des improvisations enregistrées sur un magnétophone qu'il retranscrit ensuite sur le papier. L'improvisation est, selon lui, une forme de méditation à haute voix, « un art du présent[657] ». Mais le poète ne retranscrit pas la méditation enregistrée de manière courante ; il use en effet d'un certain nombre de particularités de mise en page, parmi lesquelles l'utilisation de blancs prononcés entre les mots :

> *Les mots et les syntagmes sont entrecoupés, scandés d'espaces qui matérialisent des pauses dans l'énonciation et découpent des séquences de*

[655] Plus précisément encore, la page 179 des *Essais de linguistique générale* que nous venons de citer est annotée par Alix Cléo Roubaud, dans l'exemplaire que nous avons trouvé dans sa bibliothèque.

[656] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 79.

[657] Isabelle ALFANDARY, « La pensée à l'œuvre chez David Antin. », *Études anglaises*, vol. 61, 2008, pp. 215-228. URL : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-2-page-215.htm.

durée plus ou moins égale selon qu'elles correspondent à la quantité de souffle ou aux effets oratoires ménagés par Antin.[658]

Ces « pauses dans l'énonciation » qui « découpent des séquences de durée » trouvent leur équivalent, dans les photographies de la *Non-contact theory,* dans la barre noire qui sépare les images. Alix Cléo Roubaud proposerait ainsi une forme visuelle de la démarche de David Antin : la pellicule serait l'équivalent du magnétophone permettant d'enregistrer un moment de présent, le tirage serait la manière photographique de retranscrire ce moment et, enfin, la barre noire serait comme le blanc entre les mots : la monstration d'une interruption, d'une pause, l'arrêt de toute forme d'apparition ou d'énonciation.

Ainsi on pourrait penser que cette barre qui empêche les choses de se toucher, comme l'espace qui empêche les mots de s'ensuivre, est une forme de silence. Et c'est précisément ce silence que cherche Alix Cléo Roubaud :

Que vas-tu faire de moi,ma grisaille,mon manque de consistance,mon désir de me taire le plus possible,par la photo par exemple. Ou pourquoi la photo?parce qu'elle est fragmentée et que,comme les aphorismes,la fragmentation laisse voir les blancs entres les morceaux et c'est très précisément là.*Peut-être une esthétique de la ruine […].*[659]

« L'esthétique de la ruine » dont parle ici Alix Cléo Roubaud est un syntagme qui revient souvent pour qualifier son œuvre. Cette esthétique est souvent abordée d'un point de vue existentiel, comme expression de son mal-être. À propos du *Journal*, le critique et photographe Amaury da Cunha écrit : « La beauté de ce texte tient à un équilibre fragile entre le désespoir et la résistance qu'elle met en œuvre – et qu'elle appelle son *"esthétique de la ruine"*.[660] » Il nous semble utile de replacer cette formule dans son contexte pour en préciser le sens. La « ruine » dont parle ici Alix Cléo Roubaud ne nous semble pas désigner la

[658] *Ibid.*
[659] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 79.
[660] Amaury DA CUNHA, « "Journal (1979-1983)", d'Alix Cléo Roubaud : à la recherche d'Alix Cléo Roubaud », *Le Monde*, « Le Monde des livres », 26 novembre 2009.

dégradation de son état de santé physique ou psychique[661] mais celle que contient toute photographie ; sa nécessaire fragmentation. Ce qui est en jeu n'est pas sa propre ruine, mais bien celle de l'image. Ces « blancs entre les morceaux » sont ceux qui séparent les mots de David Antin, mais aussi chaque photographie ; c'est la barre de la *Non-contact theory*. Alix Cléo Roubaud note que « c'est précisément *là* », et dans l'insistance (soulignée par l'emploi de l'italique) qu'elle met à désigner cet endroit de vide, de rien, il nous semble possible de considérer ce passage du *Journal* comme l'une des clés fondamentales pour comprendre son travail.

Le caractère fragmentaire, ces blancs, ces temps de silence ne sont pas uniquement présents dans son travail photographique, mais aussi dans son écriture. Comme nous l'avons dit dans la première partie de notre recherche, le *Journal* se caractérise également par l'insertion d'espaces prononcés entre les mots. Ces blancs donnent un rythme particulier à son écriture. Pour Alix Cléo Roubaud, c'est parce que la photographie et l'écriture sont fragmentées qu'elles laissent voir ces « blancs entre les morceaux ». Ces blancs sont pensés dans leur rapport au silence : « Photography is indeed a form of silence.But still a diary can show it silences,as an incomplete image its incompleteness.[662] » Pour l'auteure, la photographie est une forme du silence, et le *Journal* est une forme de la parole, si nous devons inférer une proposition dont Alix Cléo Roubaud a fait l'ellipse dans ce passage du *Journal*. Et si un texte peut donner à voir ses silences sous la forme de blancs plus ou moins prononcés entre les mots, la photographie, elle qui n'est que silence, peut montrer son « incomplétude », montrer ce qu'elle ne montre pas, montrer qu'elle ne montre pas tout. Cette incomplétude est le pendant visuel du blanc textuel. La photographie *peut* montrer son incomplétude, écrit Alix Cléo

[661] Nous pouvons néanmoins noter que la blancheur peut aussi apparaître comme une forme de la disparition matérielle (la surexposition efface ce qui est photographié) et symbolique : l'anéantissement de la mort. Ainsi à propos d'un portrait de Jean Eustache où le cinéaste, couché de dos, n'occupe qu'une petite partie de l'épreuve, laissant ainsi la blancheur du papier photographique vierge envahir l'espace de l'œuvre, l'artiste écrit : « Photo d'E. comme d'un corps glorieux. L'homme qui tranquillement sent qu'il va mourir ; à la fois très loin du monde et de la blancheur du papier qui remonte tel un linceul ; un corps retiré du monde, pris de dos, amoureusement nu, endormi et vulnérable, aussi bien une dépouille mortelle. » La blancheur est ici celle du linceul. Il nous paraît cependant important d'aborder cette notion de blancheur de manière d'abord théorique plutôt que biographique. Cf. Alix Cléo ROUBAUD, Sans titre, Scénario pour Jean Eustache, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[662] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 104 : « *La photographie est vraiment une forme du silence.Pourtant un journal peut montrer ses silences,comme une image incomplète son incomplétude.* » — trad. Jacques ROUBAUD *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 105.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Roubaud, comme un texte *peut* être composé et disposé de manière singulière. Mais, dans un autre passage du *Journal*, la simple possibilité se mue en nécessité : « Une image incomplète doit montrer qu'elle est incomplète. / Ce montrer comprend le retournement de la faiblesse en force.Deixis donnant son dehors du doigt.[663] » Pour l'artiste, l'image doit montrer son caractère incomplet, nécessairement fragmentaire : en prenant ainsi en charge ce qui lui fait défaut, elle transforme « la faiblesse en force ». Ce qui ferait la valeur de la photographie serait donc précisément ce qui lui fait défaut. Ainsi une image doit ainsi indiquer (la *deixis* étant un geste de désignation) « son dehors », à savoir ce qu'elle n'est pas. Ce geste participe de l'esthétique de la ruine puisqu'il s'agit bien d'ériger en principe, ce qui est nécessairement détruit dans l'image photographique. Mais quelle est cette ruine ? Celle du réel nécessairement coupé, morcelé par la photographie, celle du présent, de l'impossible instant que l'image cherche à enclore ? À propos des ruines, Jean Starobinski écrit :

> *La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé dans l'absence : il faut que personne n'ait gardé l'image d'un monument intact.*[664]

Si la photographie est une forme de ruine, elle constituerait ainsi une trace sauvée d'un anéantissement, un objet paradoxal qui, échappé du temps, nous en montrerait le passage même. La ruine est tout autant, pour Starobinski, ce qui demeure du souvenir perdu, la trace d'un moment passé et évanoui comme nous le verrons plus avant dans notre démonstration. Certaines photographies d'Alix Cléo Roubaud se présentent ainsi comme des ruines. En effet, son travail sur le vide nécessaire à l'image ne se limite pas à la *Non-contact theory*, à l'utilisation de cette barre qui scande la pellicule. Pour d'autres photographies, Alix Cléo Roubaud a travaillé à faire entrer ce vide dans l'épreuve qui apparaît alors comme « immergé dans l'absence ». Ainsi, dans certaines de ses images, du blanc s'immisce dans l'espace de l'image ; l'artiste semble pousser plus avant encore sa volonté de laisser « voir les blancs entre les morceaux » puisque pour ces épreuves c'est au contraire les morceaux de photographie qui apparaissent entre

[663] *Ibid.*, p. 21.
[664] Jean STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964, p. 180.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

des espaces de blancheur. Dans certaines photographies, en effet, la blancheur du papier est omniprésente et se diffuse sur l'ensemble de l'épreuve jusqu'à faire disparaître certaines parties de l'image photographiée.

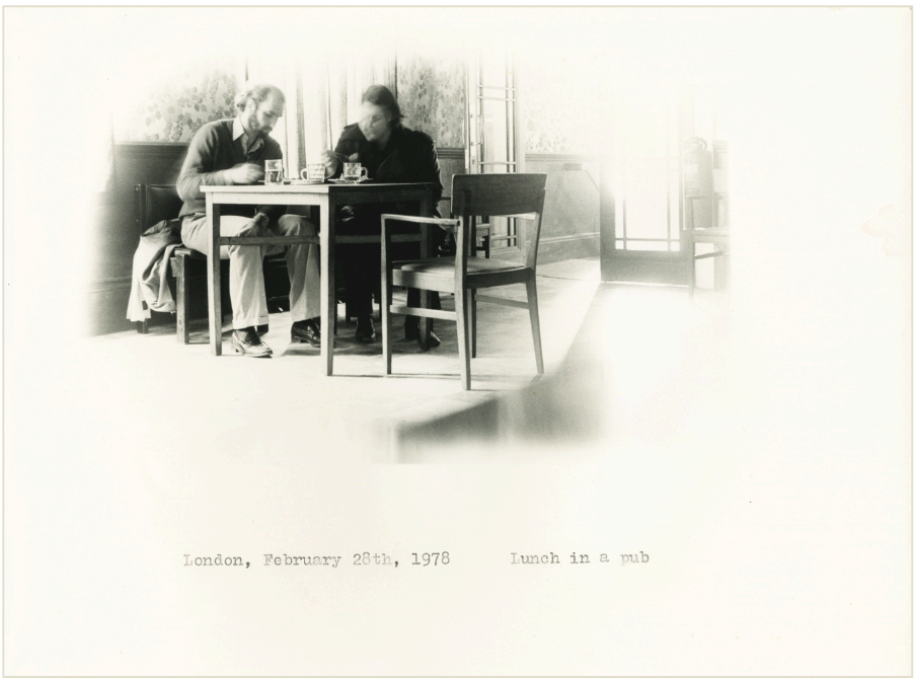


Fig. 40 : *London, February 28th 1978, lunch in a pub*, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque national de France.

Sur l'image reproduite ci-dessus les deux hommes assis dans un café semblent enserrés par le blanc, prêts à disparaître. À propos de cette photographie, Alix Cléo Roubaud déclare dans le film de Jean Eustache :

> *Ça a été l'une des premières photos où j'ai fait entrer du blanc dans la photographie même. Ça j'aime beaucoup. […] C'est la première photographie où j'ai rendu les contours flous, très flous. Mais uniquement pour faire entrer ce blanc, le blanc du cadre dans la photographie elle-même.*[665]

Elle sous-entend, en s'adressant ainsi à Boris Eustache devant la caméra, que cette image est le point de départ d'une nouvelle manière de produire ses

[665] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, *op. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

tirages. Elle y initie un travail sur la blancheur, la dissolution de l'image par le blanc. Ce blanc est pour Alix Cléo Roubaud « le blanc du cadre », à savoir ce qui délimite les images (leur limite donc, comme celle de la barre du négatif dont Alix Cléo Roubaud fait le sujet de la *Non-contact theory*) et qui devient ici manifeste sur l'épreuve. Dans l'image reproduite ci-dessus, cette blancheur menace la photographie, elle dissout le référent de l'image (le décor s'efface) et s'empare, pour ainsi dire, de l'épreuve ; si bien que cette photographie est aussi une manière de rendre manifeste « cet invisible bord ».

Comme John Cage qui, avec *4'33* compose un morceau de silence[666] et qui considère que le silence, à l'égal des notes, est partie intégrante de la musique, Alix Cléo Roubaud crée des photographies dans lesquelles la photographie est absente. Cet endroit où la photographie cesse à l'intérieur même de la photographie est ce qu'elle cherche à montrer, le fondement de son esthétique de la ruine. Cette dernière renforce le caractère silencieux de la photographie comme le fait une partition laissée vierge, car la photographie est aussi, chez Alix Cléo Roubaud, un désir de se « taire le plus possible[667] ». Mais surtout, l'esthétique de la ruine, comme ce qui laisse entrer le blanc dans le rectangle photographique, permet à la photographie qui, par essence, montre, d'inclure son autre, à savoir l'absence de monstration.

---

[666] Cette comparaison avec John Cage et sa composition *4'33* n'est pas fortuite : le compositeur faisait en effet partie des références d'Alix Cléo Roubaud. Elle avait lu et annoté son ouvrage *Silence* dans lequel le compositeur considère que le silence fait partie intégrante de la musique : « *For, when, after convincing oneself ignorantly that sound has, as its clearly defined opposite, silence, that since duration is the only characteristic of sound that is mesurable in terms of silence, therefore any valid structure involving sounds ans silences should be based, not as occidentally traditional, on frequency, but rightly on duration […]*. » Cf. John CAGE, *Silence*, États-Unis, MIT Press, 1969, p. 13. Le morceau *4'33* est considéré comme une pièce conceptuelle qui interroge la notion même de musique. Parmi ses influences, John Cage mentionne son ami Robert Rauschenberg et ses *White Painting*, des monochromes blancs conçus comme des surfaces neutres destinées à recueillir les reflets, ombres et formes du monde. Rappelons également que John Cage faisait partie de « l'École de New York » qui, après la Seconde Guerre mondiale, a réuni des poètes, des musiciens et des artistes comme Jackson Pollock, Marc Rothko ou Barnett Newmann qui comptent parmi les influences de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Pour une analyse plus détaillée sur l'École de New York, nous nous référons aux travaux de Jean-Yves BOSSEUR, « L'École de New York », *in* Nicolas DENIN et Laurent FENEYROU (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, « Symétrie recherche », 2013, pp. 623-638. URL : http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1079/jean_yves_bosseur_l_ecole_de_new_york.pdf. Enfin, et même s'il s'agit d'un simple biographème, il est amusant de noter qu'Alix Cléo Roubaud a rencontré le compositeur. Dans une lettre à ses parents datée du 11 octobre 1982, elle écrit : « Dîner chez Lartigue avec John Cage, venu fêter en France son 70^e anniversaire et se faire attribuer une médaille par Jack Lang. Mangé un repas végétarien, naturellement. » Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 11 au 15 novembre 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[667] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 79.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

L'esthétique de la ruine est donc l'une des caractéristiques de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud : elle est l'endroit où l'image cesse d'être un indice, où l'empreinte n'advient pas. Ce blanc, ce vide, qui caractérise aussi l'écriture du *Journal* est ce qu'Alix Cléo Roubaud veut montrer : l'incomplétude de l'image qui lui donne sa singularité et permet de la définir. Car, comme le son est circonscrit par le silence, la photographie est définie, limitée par l'invisible. Mais il serait difficile de parler de la ruine sans évoquer son rapport au temps, son lien à un passé révolu.

> *La ruine par excellence signale un culte déserté, un dieu négligé […]. Le monument ancien était un mémorial, une « monition », il perpétuait un souvenir. Mais le souvenir a été perdu, une signification seconde lui succède, annonçant dorénavant la disparition du souvenir que le constructeur avait prétendu perpétuer dans la pierre. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la signification perdue.*[668]

Ainsi pour Jean Starobinski, la ruine est un « mémorial », un bâtiment destiné à perpétuer le souvenir partiellement détruit. Elle rappelle cette architecture initiale mais ne peut nous la rendre entièrement ; la ruine est donc le le « souvenir du souvenir[669] » ; expression utilisée par Alix Cléo Roubaud pour définir le rapport de la photographie à la mémoire.

II. La photographie et le souvenir.

La photographie est étroitement liée au temps ; elle est toujours la manifestation d'un événement qui la précède. Et c'est certainement avec *La Chambre claire* de Roland Barthes que la question du temps de la photographie

[668] Jean STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p.180.
[669] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud.*, *op. cit.*, p. 187.

trouve son expression la plus forte. Cet ouvrage aborde la photographie depuis le deuil terrible que l'auteur traverse suite au décès de sa mère. Roland Barthes cherche à retrouver dans les photographies celle qu'il a définitivement perdue. Ce texte, cité dans de nombreuses études, a offert l'une des formules les plus célèbres à la photographique : le « *Ça-a-été*[670] » qui constitue, selon Barthes, le sens même du médium ; son « noème ». Ce temps est celui du *spectator*, de celui qui découvre l'image. En effet, si au moment d'appuyer sur le déclencheur la scène que l'on photographie est au présent, l'image une fois tirée atteste d'une scène passée, d'un moment révolu. Ce noème est lié au rapport de la photographie avec son référent :

> *La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile.*[671]

La métaphore de l'étoile est particulièrement efficace puisque regarder une étoile, c'est regarder le passé : le temps que la lumière de ces astres nous parvienne, certains se sont déjà éteints. Ainsi Roland Barthes appréhende toute photographie comme « une émanation du *réel passé*[672] », une trace qui témoigne d'un moment révolu.

La Chambre claire est publiée quelques mois avant qu'Alix Cléo Roubaud ne rédige ses textes théoriques reproduits à la fin du *Journal*. Pourtant elle ne fait aucune mention explicite de l'ouvrage. Si Jacques Roubaud affirme qu'elle avait connaissance de l'ouvrage et s'il est probable qu'une artiste attentive à toute forme de production théorique sur son objet se soit procuré ce texte, nous n'avons cependant pas trouvé la preuve dans l'œuvre de cette lecture. Notre analyse procède donc par déduction ; en effet, outre un intérêt commun pour la question du rapport entre photographie et souvenir (qui ne prouve cependant rien), l'occurrence de termes communs aux deux ouvrages comme « le futur antérieur »

[670] Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 120.
[671] *Ibid.*, p. 126.
[672] *Ibid.*, p. 138.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

pour qualifier le temps de la photographie ou la question de l'essence du médium, ont attiré notre attention. Quoi qu'il en soit, il apparaît que certains de ses écrits ainsi que des passages du *Journal* méritent d'être analysés au regard ce texte non seulement fondamental, mais aussi contemporain de l'œuvre.

Il nous semble néanmoins nécessaire d'apporter quelques précisions chronologiques pour éclairer les liens de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud à celle de Roland Barthes. Si les textes théoriques d'Alix Cléo Roubaud sont postérieurs à *La Chambre claire,* des extraits inédits de son journal intime, rendus publics par Jacques Roubaud en 2014 seulement et traitant de la question du souvenir, datent de 1979. Notre analyse se fonde donc sur les textes publiés ainsi que sur ces fragments qui apportent un éclairage nouveau sur sa conception de la photographie. Il apparaît ainsi plus riche d'aborder le rapport entre l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud et celle de Roland Barthes en termes de dialogue plutôt que de filiation.

Si Alix Cléo Roubaud et Roland Barthes s'accordent, dans un premier temps, pour dire que l'image est ce qui empêche le souvenir, Alix Cléo Roubaud développe ensuite une pensée singulière. Nous suivrons donc l'élaboration de sa pensée en abordant, dans un premier temps, la photographie comme obstacle à la mémoire, puis comme « souvenir d'un souvenir ». Enfin, intégrant la notion d'oubli, nous verrons de quelle manière Alix Cléo Roubaud rapproche la photographie de l'art de la mémoire inventé par les Grecs.

2.1. La photographie comme « contre-souvenir[673] ».

Album-souvenir, photo-souvenir : l'usage commun veut que l'on utilise la photographie pour garder un moment ; comme un moyen de se souvenir de quelque chose, ou de quelqu'un. La photographie est d'ordinaire appréhendée

[673] Roland BARTHES, *La Chambre Claire*, *op. cit.*, p. 143.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

comme un souvenir ainsi que le note Alix Cléo Roubaud : « […] si on photographie ses enfants, c'est pour se souvenir ; la Tour Eiffel, pour se souvenir ; l'oncle Émile devant la Tour Eiffel, souvenir ; on y était, et voilà la preuve.[674] » Mais cette intention du photographe semble échouer, la photographie ne rend pas le moment passé ; tout au plus elle en constitue la preuve. Certes la photographie enregistre une scène, le visage de nos proches, mais elle ne redonne par pour autant le passé. Pour Roland Barthes, bien que la photographie soit la trace d'un moment achevé, révolu, elle affirme la véracité du passé sans le rétablir : « L'effet qu'elle [la Photographie] produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été.[675] » Il semblerait que du souvenir, la photographie ne prenne en charge que la fonction d'enregistrement en omettant le nécessaire travail de rétablissement de la scène vécue. Car l'action de se souvenir, c'est aussi se plonger au présent dans temps pourtant révolu. Comme l'écrit Jean-Pierre Montier dans son article « La Photographie "… dans le Temps" », consacré à la conception de la photographie de Marcel Proust à Roland Barthes : « il semblerait que ce soit davantage à son caractère d'empreinte indubitable que la photo doit son usage de souvenir, plutôt qu'à ses pouvoirs de restitution du passé, car elle est rarement un acte de souvenance véritable.[676] » En effet, si la photographie est une trace du passé elle n'est pas pour autant un véritable acte de remémoration : le passé se présente à moi, mais il est muet, réduit par le cadre, séparé de son contexte, du réseau qui lui donne sens : « Au contraire de ce que permet la photographie, la mémoire véritable est une élaboration secondaire susceptible d'être vécue aussi intensément que le moment primitif où s'enracine la mémorisation.[677] » Jean-Pierre Montier oppose ici la « mémoire véritable » qui est fondée par un travail d'intellectualisation des matériaux que sont les souvenirs ; une « élaboration secondaire » qui, comme dans le travail psychanalytique, permet la cohérence et la mise en récit. Ainsi la manière dont nous racontons le souvenir est aussi

[674] Alix Cléo ROUBAUD, « Sur *Les Photos d'Alix*. Notes pour une présentation du film de Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, à des étudiants de l'université Paris VII », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 233.

[675] *Ibid*., p. 129.

[676] Jean-Pierre MONTIER, « La photographie "… dans le Temps.". De Proust à Barthes et réciproquement », *in* Jean CLÉDER et Jean-Pierre MONTIER (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Æsthetica », 2003. URL : http://pierre.campion2.free.fr/montier_proustbarthes.htm#FM2.

[677] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

importante que le souvenir lui-même. La photographie quant à elle n'autorise pas ce processus ; elle enlève au souvenir sa durée et abolit la synesthésie en le cantonnant à l'unique sens de la vue[678].

Pour Alix Cléo Roubaud, « Tout souvenir est souvenir d'un moment ; toute image est image d'un événement.[679] » et la photographie a la capacité de changer le moment en événement. C'est-à-dire qu'elle nous donne à voir le résultat d'une action détachée de l'espace de temps dans lequel il a pris place. La photographie fausse donc notre mémoire mais « elle s'y glisse cependant sans cesse, y logeant de nouvelles images comme en contrebande, vite impossibles à distinguer du souvenir pur.[680] » Alix Cléo Roubaud distingue ici le « souvenir pur » de la photographie, qui serait alors une forme de souvenir corrompu, falsifié. L'artiste décrit la photographie comme un briguant étrange qui menace notre mémoire et s'y faufile par effraction non pour prendre des choses, mais pour y loger de « faux souvenirs » qui prennent la place des « vrais souvenirs ». Effectivement, nous faisons souvent l'expérience de ce danger de l'image lorsque, croyant convoquer nos souvenirs d'enfance, nous ne faisons en réalité que décrire les photographies que nous en avons.

Pour Roland Barthes, la photographie n'est ni faux souvenir, ni « souvenir pur », mais ce qui empêche le souvenir : « Non seulement la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le parfait, alors que le temps de la Photo, c'est plutôt l'aoriste), mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir.[681] » La photographie est « contre-souvenir » : une menace, mais aussi une possibilité de destruction mémorielle. Or qu'est-ce que la destruction du souvenir si ce n'est l'oubli ? Alix Cléo Roubaud note en ce sens dans *Journal* :

---

[678] Alix Cléo Roubaud interroge en ce sens, le 10 septembre 1979 : « Dans quelle mesure ce qui "sort du noir", naît du "rien" est-il conforme au souvenir de l'image prise. 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 […]. ». cf. Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 » *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 186.

[679] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 226.

[680] *Ibid.*, p. 228.

[681] Roland BARTHES, *La Chambre Claire*, *op. cit.*, p. 142.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

> Oublier la photographie:*c'est-à-dire,être:et la mémoire;et Yates;l'impresa*[682]*;la durée.Proust.*
>
> *donc:continuer de pratiquer cet oubli qu'est l'emmagasinement des images qui se surimposent au souvenir(récit etc.):autrement dit continuer la photographie.*[683]

Ce passage du *Journal* daté du 14 octobre 1980, soit près de huit mois après la publication de *La Chambre claire* en février de la même année, résonne avec les phrases de Barthes précédemment citées. La photographie décrite comme un « emmagasinement des images qui se surimposent au souvenir » reprend la définition proposée par Barthes de la photographie comme « contre-souvenir ». Mais à l'idée de l'opposition, de destruction avancée par Barthes, Alix Cléo Roubaud préfère celle du recouvrement. Tous deux semblent néanmoins s'accorder pour dire que l'image, est une force de ruine de la mémoire, un « oubli » comme le note Alix Cléo Roubaud. Oubli dont Roland Barthes fait lui même l'expérience quand il écrit : « Un jour, des amis parlèrent de leurs souvenirs d'enfance ; ils en avaient ; mais moi, qui venais de regarder mes photos passées, je n'en avais plus.[684] » À l'inverse, oublier les images serait une manière de renouer avec la mémoire et la durée.

Arrêtons-nous sur cette notion de durée : dans l'extrait de *La Chambre claire* précédemment cité Roland Barthes, en se référant à la grammaire grecque classique, note que le temps du souvenir serait le parfait tandis que celui de la photographie serait l'aoriste. Or le parfait exprime le résultat présent d'une action passée, tandis que l'aoriste est un temps départi de la notion de durée[685]. Alix Cléo Roubaud et Roland Barthes semblent donc s'accorder sur le fait que la photographie n'a rien à voir avec la durée, ni avec la mémoire donc. En effet, la

---

[682] Alix Cléo Roubaud fait ici référence à l'ouvrage de Frances A. Yates *L'art de la mémoire*, qu'elle évoque dans le *Journal* en août 1980. Dans cet ouvrage, Frances A. Yates définit l'*impresa* comme « une tentative pour se rappeler une *intention* spirituelle à travers un symbole […]. » Cf. Frances A. YATES, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, « NRF – Bibliothèque des histoires », 1975, p. 139.

[683] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 84.

[684] Roland BARTHES, *la Chambre claire*, *op. cit.*, pp. 142-143.

[685] Dans la grammaire grecque, « le parfait, qui à l'époque classique se rapporte d'ordinaire au présent, exprime d'abord un état qui a son origine dans le passé » tandis que l'aoriste est « un temps indéterminé qui change de valeur en passant d'un mode à l'autre et ne renferme aucune détermination de durée ou de résultat ». Cf. Jean ALLARD & Émile FEUILLÂTRE, *Grammaire grecque*, Paris, Hachette Éducation, 2011, pp. 176 et 175.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographie qui produit des instantanés est contraire à l'idée d'une continuité du temps, mais c'est aussi le caractère de vérité et de réel, l'objectivité de la photographie qui s'oppose à l'idée de durée, comprise comme un espace de temps, mais aussi comme une expérience du temps subjectif vécu par la conscience. Ainsi les deux auteurs citent la démarche proustienne comme étant profondément non-photographique (« rien de proustien dans la photo » pour Roland Barthes. « Oublier la photographie » c'est retrouver « la durée.Proust » écrit Alix Cléo Roubaud) puisque *La Recherche du temps perdu* est un travail sur la durée qui semble faire défaut à l'image photographique. Au terme de ce premier moment de notre démonstration nous pouvons donc affirmer que la photographie n'est pas le souvenir, voire qu'elle s'y oppose.

2.2 La photographie comme « souvenir du souvenir ».

Les réflexions théoriques d'Alix Cléo Roubaud sur le souvenir ont eu des conséquences concrètes dans sa pratique, parmi lesquelles la plus radicale est certainement la destruction du négatif. Cette décision de supprimer la matrice de l'image trouve en effet son origine dans le rapport de la photographie à la mémoire comme en atteste certains fragments. Voici ce qu'Alix Cléo Roubaud écrit dans son *Journal* en octobre 1979 :

> *La destruction du négatif sera un garde-fou contre la tentation d'approcher à nouveau le souvenir du monde que la photographie enferme. Ce souvenir, une fois le tirage effectué est perdu ou, plus précisément, n'est plus que souvenir du souvenir.*
> *Le négatif n'est que la palette du peintre […].*[686]

[686] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 187.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

L'acte de destruction permet de ne pas commettre d'erreur, de ne pas céder à cette tentation de produire de faux souvenirs avec la photographie. Notons qu'Alix Cléo Roubaud distingue bien l'épreuve, ce qu'elle appelle « la photographie » ou « le tirage », du négatif. Une telle distinction est fondamentale pour comprendre sa démarche. Le négatif enferme un souvenir et, en réduisant, en objectivant ainsi ce qui d'ordinaire se développe dans la durée, il le détruit ou l'immobilise. Pourtant – et cette phrase peut sembler de prime abord paradoxale – la photographie (nous devons entendre ici par « photographie » épreuve positive) produite grâce au négatif (au souvenir qu'il a gelé) peut être « un souvenir de souvenir ». Cet extrait permet donc de nuancer le rapport de l'image à l'oubli : le négatif une fois tiré permet de produire une image qui garde quelque chose du souvenir. Cette image tirée prend la place de notre souvenir réel sans être pour autant un « contre-souvenir ». Le négatif est un moyen de produire une mise en abyme de notre passé. L'image positive n'est donc pas définitivement détachée de la scène initiale, du moment vécu, mais, en tant que « souvenir de souvenir », elle constitue un degré d'éloignement supplémentaire par rapport au passé.

Le négatif, première étape de la fabrication d'une photographie et de la substitution du souvenir par l'image, est un arrêt, une capture. Mais s'il n'est pas « le souvenir de l'expérience entière », son caractère transitoire (il n'est pas l'image définitive) permet cependant d'obtenir une image qui ne soit pas complètement détachée de ce moment : « Le négatif sera travaillé au tirage tant qu'il restera quelque chose à restituer du souvenir de l'expérience entière (*14 octobre*).[687] » La photographie constitue donc un processus dialectique : depuis le souvenir, elle produit dans un premier temps un « contre-souvenir » (le négatif) pour aboutir à « souvenir de souvenir ». On comprend alors d'autant plus l'importance fondamentale qu'avait la chambre noire pour Alix Cléo Roubaud : il faut insuffler de la mémoire au négatif, le réanimer pour obtenir une photographie « digne de ce nom[688] ». L'acte du tirage devient alors un acte de souvenance : « L'acte du tirage. Tirer hors du noir, faire venir à la lumière. Un acte de remémoration. On peut par la mémoire continuer à "toucher" le morceau de

[687] *Ibid.*, p. 187.
[688] *Ibid.*, p. 186.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

monde qu'a saisi la photographie […].[689] », écrit-elle dans son *Journal* en août 1979. La photographie n'est pas pour l'artiste l'enregistrement d'une scène sur une pellicule, mais ce qui est obtenu au terme d'un travail de chambre noire. En ce sens la photographie est un processus auquel Alix Cléo Roubaud prête des possibilités inouïes parmi lesquelles la capacité à réactiver un souvenir. Pour pouvoir tirer une image, il faut que le photographe soit en mesure de réactualiser le moment vécu ; le développement est un processus mémoriel. Quand la photographe ne peut plus accéder au souvenir, le négatif est, pour ainsi dire, « mort » et doit être jeté.

Ces extraits du journal intime datés de 1979 aident donc à distinguer la pensée de leur auteure de celle de Roland Barthes. Alix Cléo Roubaud distingue le processus de son résultat ; la création de l'image de l'image obtenue. Ce qui empêche le souvenir n'est pas pour Alix Cléo Roubaud la photographie, mais le négatif, à savoir le simple enregistrement d'une scène par la pellicule. En dissociant ainsi les différentes étapes de l'image, Alix Cléo Roubaud introduit une nuance. Parce que le tirage est une action, un faire qui, comme l'élaboration secondaire pour le rêve, permet de donner forme à ce que l'image enregistrée sur la pellicule enclot, il est un acte de mémoire. Le photographe doit être engagé dans un processus de souvenance pour que le tirage soit une image vivante. Rappelons qu'Alix Cléo Roubaud n'est pas seulement spectatrice des images, mais aussi photographe, ce qui distingue fondamentalement sa démarche de celle de Roland Barthes. Dans *La Chambre claire,* ce dernier distingue trois positions différentes, qui correspondent à trois intentions dont une photographie peut faire l'objet : « faire, subir, regarder[690] » :

> *L'*Operator*, c'est le Photographe. Le* Spectator*, c'est nous tous qui compulsons, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon *émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le* Spectrum *de la photographie […].*[691]

[689] *Ibid.*
[690] Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 22.
[691] *Ibid.*, pp. 22-23.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Roland Barthes parle essentiellement en tant que *Spectator*, parfois comme *Spectrum* ; mais il n'est jamais l'*Operator*. Il affirme clairement cette position et écrit : « J'imagine (c'est tout ce que je peux faire, puisque je ne suis pas photographe) que le geste essentiel de l'*Operator* est de surprendre quelque chose ou quelqu'un […].[692] » Alix Cléo Roubaud, elle, est avant tout l'*Operator* des images qu'elle commente – elle a même le privilège de tout à la fois faire, subir et regarder des photographies. Sa position d'*Operator* lui permet d'intégrer à sa réflexion l'expérience de la fabrication des images qui ne se limite évidemment pas à l'actionnement du déclencheur. Mieux encore, sa condition de photographe lui permet de modifier le statut mémoriel des photographies qu'elle crée.

Alix Cléo Roubaud a en effet décidé de ne pas produire des images qui soient des obstacles à la mémoire : quand le négatif ne permet plus de réminiscence, il est inutilisable. Cela permet peut-être d'expliquer pourquoi de nombreuses images, pourtant présentes sur les planches-contacts, n'ont pas été tirées par l'artiste. Outre les considérations techniques (elle n'aurait pas jugé l'image assez intéressante pour être développée), Alix Cléo Roubaud a peut-être renoncé à certaines prises de vues parce qu'elle était incapable, en les découvrant, d'accéder au moment vécu qui les avait permises ; incapable de les tirer donc.

[692] *Ibid.*, p. 57.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Doc. 13 : Détail d'une planche contact, été 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Ainsi, de l'été 1980 passé dans la maison de Saint-Félix, Alix Cléo Roubaud n'a pas tiré toutes les photographies qu'elle a faites. Sur l'image ci-dessus, elle se trouve couchée nue, au premier plan et regarde Jacques Roubaud au second plan, assis à l'ombre. L'image a été réalisée dans le jardin de l'une des maisons de la Tuilerie de Saint-Félix : celle de la sœur de Jacques Roubaud, Denise Getzler et de son époux, Pierre Getzler. La scène a été décrite dans *Journal* : « Rouge doux et laiteux,nue dans le jardin de Denise. La vie serait simple:une bibliothèque,une chambre noire le vent.[693] ». Mais l'image n'a jamais été tirée. Or à l'été 1980, Alix Cléo Roubaud poursuit sa pensée des rapports de l'image et de la mémoire initiée en 1979. La douceur de ces jours de vacances est l'occasion d'une réflexion sur le temps et sur son incapacité à s'emparer de ces moments de bien-être. Ainsi elle note dans le *Journal* :

> *Toi,penché sur un* Martin Beck*, éclairé par les derniers rayons du soleil d'une journée exquise, incliné sur ton torse nu, assis sur une chaise,en short et en espadrilles marron uniquement,encadré par l'arche qui sépare le jardin du bassin.Une photographie peut-être,mais plus encore un souvenir comme déjà au futur antérieur.*[694]

[693] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 69.
[694] *Ibid.*, p. 62.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Dans ce passage, Alix Cléo Roubaud rend compte d'une scène simple, heureuse. Cette description au présent donne l'impression qu'Alix Cléo Roubaud écrit ce moment alors même qu'elle le vit, dans une démarche similaire à celle de la photographie. Elle note que cette scène est déjà un souvenir : « comme déjà au futur antérieur ». Le futur antérieur est un temps étrange de la conjugaison des verbes en ce qu'il pointe, dans le futur, ce qui sera de l'ordre du passé, c'est le « cela aura été », une sorte de passé du futur auquel Roland Barthes fait lui aussi référence dans *La Chambre claire*. En regard de la photographie de Lewis Payne, condamné à mort et photographié dans sa cellule avant son exécution, Barthes écrit : « Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu.[695] » Le futur antérieur concerne ici la mort du jeune homme qui était, au moment de la prise de vue, encore à venir. Pour Alix Cléo Roubaud, le futur antérieur peut aussi être le temps de la mort. En contemplant les photographies de la série *Si quelque chose noir* par exemple, pour lesquelles elle pose en gisant, Alix Cléo Roubaud se donne une image de sa mort et peut, comme Roland Barthes, se dire que sa mort sera et, en même temps découvrant son cadavre, se donner l'impression d'un *ça a été* ; comme si, dédoublée, elle contemplait la dépouille d'une autre. Mais le futur antérieur est à ses yeux surtout le temps de l'opérateur : « Le photographe vise son propre futur antérieur.[696] », écrit-elle. En effet, la scène que l'on voit dans le viseur, que l'on veut garder sera révolu à l'instant où l'on presse son doigt sur le déclencheur. Le photographe constate dans l'instant de la photographie qu'il s'apprête à produire du passé. En prenant une photographie, Alix Cléo Roubaud pense : « ceci ne sera plus quand vous le verrez ». Le futur antérieur témoigne d'une certaine nostalgie comme celle d'Alix Cléo Roubaud qui, décrivant cette scène de fin de journée à Saint-Félix, sait qu'en voulant la circonscrire ainsi elle en accentue le passé à venir.

Nous ne disposons d'ailleurs d'aucune image de ces moments exposés dans le *Journal* comme si quelque chose de photographique était déjà advenu dans le

[695] Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 150.

[696] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 228.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

geste d'écriture. En effet, pour Alix Cléo Roubaud, écrire une scène vécue revient à remplacer l'instant par le texte, comme l'on remplace le souvenir par l'image :

> *En juillet, un souvenir d'Athènes. Très vif : l'eau, le soleil, sorti de l'eau un galet presque transparent, je le sens à la main. Je note tout, je décris j'écris. Aujourd'hui, je relis. Le souvenir est là. Mais est-il là ? Non. L'image est plus terne. Ainsi, avec le soleil le galet, sans aucun doute, s'était couvert de sel. Et ce n'est pas mon souvenir de juillet que je retrouve. Je me souviens de ce que j'ai écrit. Avec le négatif, pareil (*15 septembre*).*[697]

L'écriture, et plus exactement la description stricte, objective, produit elle aussi des images à partir du souvenir. Cette image du galet « plus terne » est déjà une dégradation. Dans cet extrait, Alix Cléo Roubaud met en scène l'inévitable corruption du souvenir dès lors qu'on tente de le fixer, que ce soit sur le pellicule ou sur la page ; texte et négatif sont ici deux modalités de la capture du souvenir. Le texte qu'elle relit n'est pas le souvenir, il l'altère et, plus grave encore, le remplace puisque voulant retrouver cette scène estivale à Athènes, Alix Cléo Roubaud ne peut plus que se rappeler de son texte. Il faudrait alors qu'elle travaille à développer ce texte, au sens photographique du terme, à savoir à redonner vie au pan de passé perclus en son sein.

Comme toujours dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, ces considérations théoriques ont des répercussions concrètes sur sa pratique (l'abandon du négatif) mais se poursuivent aussi dans les photographies ; la pensée se donne à voir dans les images. Ainsi Alix Cléo Roubaud a cherché à exprimer visuellement cette éloignement de la photographie avec le souvenir vécu, à trouver l'expression plastique du « souvenir d'un souvenir ». Elle a cherché à rendre visible l'altération que tout image induit ; altération d'ordinaire invisible (nous ne nous disons jamais que l'image oblitère la mémoire, mais plutôt l'inverse), dont elle fait le sujet de certaines de ses images, ce qu'elle nomme les « séquences d'enfances[698] » dans le *Journal*. Pour réaliser ces images, Alix Cléo Roubaud travaille à partir de ses propres photographies de famille, du temps où les Blanchette vivaient en Egypte.

[697] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *op. cit.*, pp. 186-187.
[698] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 69.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

On y voit l'artiste âgée d'un ou deux ans tout au plus, aux côtés de son père et de sa mère.

Fig. 41 : Sans titre, série *Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah)*, épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs, 24 x 30,4 cm, 1980-1982, collection particulière.

Sur l'image reproduite ci-dessus, on peut voir Arthur Edward Blanchette et Alix Cléo Roubaud, accrochée à la jambe de son père. Tous deux posent dans un jardin à côté d'une grande jarre de terre. Cette première description correspond vraisemblablement à l'image conservée dans l'un des albums de la famille, exacte impression de son négatif. Mais Alix Cléo Roubaud a perturbé la scène : son père est dédoublé, partiellement effacé, Alix Cléo Roubaud apparaît trois fois, le jardin se dissout dans le blanc. Il semblerait alors que l'artiste nous montre la manière dont l'image s'éloigne du moment dont elle témoigne, la façon dont la photographie tout en étant « souvenir d'un souvenir » introduit une nécessaire distorsion du réel, comme le bouche à oreille qui, à force de répéter une phrase, la transforme.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 42 : Sans titre, série *Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah),* épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs avec virage, 24 x 30, 2 cm, 1980-1982, Bibliothèque nationale de France.

Certaines de ces images aux teintes sépia ressemblent à des photographies altérées, mal fixées ou mal rincées, amenées à disparaître avec le temps. Elles évoquent alors les albums de famille aux images pâlies. Alix Cléo Roubaud joue ici de la nostalgie de l'image ; elle produit des photographies rendues sépia par virage, volontairement surexposées et blanchies. Les séquences d'enfance ressemblent à des photographies anciennes tandis que l'artiste vient juste de les produire ; elles surjouent le rapport de l'image au souvenir comme si la photographe voulait rendre manifeste, en plus de l'inévitable distorsion de l'image, sa capacité à produire du passé.

Ces images font également partie de la réflexion d'Alix Cléo Roubaud sur les photographies d'enfance qu'elle considère comme étant « les seules vraies photographies[699] », affirmation étonnante tant on a l'habitude de considérer ces images comme l'une des formes les plus communes de l'instantané. Dans l'un des deux textes reproduits à la fin du *Journal*, Alix Cléo Roubaud leur consacre un

[699] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 227.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

long développement dont il nous semble nécessaire de reproduire ici la majeure partie :

> *Les photographies que nous avons de notre enfance sont toutes fascinantes. Même floues ; même mal cadrées ; même à peine visibles.*
>
> *Nous avons presque tous des photos de nous enfant […]. Or la photo de nous enfant nous fascine : parce qu'elle nous montre une scène où nous étions présents ; nous voyons que nous y étions ; nous nous y reconnaissons ; or nous ne nous souvenons pas de cette scène ; nous n'en avons rien vu. J'y étais, pas de doute ; je n'ai rien vu ; tout ce que j'en vois, c'est une photo. J'ai dû pourtant voir ; j'avais des yeux ; j'en ai des souvenirs, dans le meilleur des cas. J'ai aussi oublié. La photographie me montre la première forme de l'invisible : celle de l'oubli.*[700]

La photographie d'enfance nous découvre, dans la plupart des cas, une scène que nous avons oubliée. Ainsi Alix Cléo Roubaud ne se rappelle plus de ce moment avec son père dans un jardin en Égypte : elle était alors trop petite pour en avoir gardé le souvenir. Ce que montrent ces images n'est pas la scène, mais le fait que l'on a oublié cette scène dans laquelle, pourtant, l'on se reconnaît. Roland Barthes fait lui aussi l'expérience étrange de se reconnaître dans une scène qu'il a oubliée :

> *J'ai reçu un jour d'un photographe une photo de moi dont il m'était impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise […]. Et cependant,* parce que c'était une photographie*, je ne pouvais nier que j'avais été* là *(même si je ne savais pas* où*). Cette distorsion entre la certitude et l'oubli me donna une sorte de vertige […].*[701]

Ainsi, si « [t]oute photographie est un souvenir[702] », seule la photographie d'enfance déroge à la règle puisque « les photographies d'enfance ne sont pas des

[700] Alix Cléo ROUBAUD, « Sur *Les Photos d'Alix*. Notes pour une présentation du film de Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, à des étudiants de l'université Paris VII », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, pp. 232-233.
[701] Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, pp. 133-134.
[702] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 226.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

souvenirs d'enfance[703] » et c'est certainement parce que ces images rompent le rapport de la photographie au passé, à la mémoire qu'elle sont idéales : « Une photographie de moi enfant me montre ce que je n'avais pas vu alors que j'y étais. Elle ne dissipe donc pas l'ombre de l'oubli mais brille avec le même éclat qu'un souvenir jamais terni.[704] » La photographie d'Alix Cléo petite fille aux côté de son père ne vient donc pas recouvrir le souvenir puisqu'elle en a aucun de ce moment. Cette image nous donne à voir et l'oubli à l'œuvre chez chacun d'entre nous mais aussi la scène que l'on a oubliée. Ainsi, elle « brille avec le même éclat qu'un souvenir jamais terni », puisque l'image ne peut entamer ce que la mémoire a occulté.

Puisque les photographies d'enfance ne sont pas des souvenirs d'enfance, Alix Cléo Roubaud considère que l'on « n'atteint, par la photographie, à son enfance intérieure, qu'en la remettant en scène.[705] ». Ainsi, partant du constat que les photographies d'enfance ne sont pas des souvenirs d'enfance (puisque l'on a oublié le moment qu'il nous montre), Alix Cléo Roubaud travaille à se donner des photographies de ses souvenirs d'enfance, alors qu'elle est âgée de près de trente ans. Ainsi dans le film d'Eustache *Les Photos d'Alix,* elle montre une photographie de son père prise dans une voiture. Arthur Edward Blanchette conduit et Alix Cléo Roubaud pour prendre cette photographie a dû s'asseoir à l'arrière du véhicule, comme une enfant.

[703] *Ibid.*, p. 228.
[704] *Ibid.*
[705] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 43 : Sans titre [Portrait d'Artur Edward Blanchette], épreuve argentique, vers 1980, 17,7 x 24 cm, collection particulière.

Comme Alix Cléo Roubaud au moment de la prise de vue, nous ne voyons d'Arthur Edward Blanchette de dos que l'arrière du crâne, l'épaule et le bras gauche. Ses mains sont posées sur le volant, une lumière crue se diffuse par le pare-brise, depuis la route. De l'extérieur ne reste qu'un arbre surexposé dans le coin droit de l'image. Le visage du père d'Alix Cléo Roubaud apparaît dans le rétroviseur, des tempes dégarnies, des lunettes à montures épaisses qui bordent son regard comme le cadre sombre du miroir circonscrit son visage. Le véhicule est un monde clos, défini, le reste semble aboli par la lumière. Cette image a été prise en 1980, Alix Cléo Roubaud en parle ainsi dans le film d'Eustache :

> *J'ai pris ça il a peut être un an et demi. Je l'ai prise parce que je me suis rendue compte à ce moment-là que c'était ainsi que j'avais vu mon père presque toute mon enfance. Lorsque nous voyagions, lorsqu'il conduisait la voiture je le voyais toujours de dos. Je ne voyais son regard que dans le rétroviseur, je voyais surtout ses énormes mains au volant. Je lui faisais confiance. C'est une photographe familiale sentimentale, c'est un souvenir d'enfance. Mais c'est un souvenir d'enfance que l'on n'a pas dans les photographies d'enfance, c'est pour*

ça que j'ai refait cette photo, enfin que j'ai re-photographié un souvenir que j'avais.[706]

Alix Cléo Roubaud explique ainsi que les perceptions de notre enfance ne sont jamais retrouvées dans les images que nous en avons puisque ces dernières sont toujours prises par d'autres que nous, des adultes qui n'ont pas la même appréhension de la scène. Si Alix Cléo Roubaud a des images de moments passés dont elle ne se souvient pas (elle en Egypte avec son père par exemple), elle n'a aucune image de ce dont elle se souvient : son père au volant, emmenant sa famille en vacances. Pour se redonner son « enfance intérieure », celle que la photographie est incapable de rendre, Alix Cléo Roubaud rejoue un souvenir, retrouve son regard de petite fille. Elle est ici faussaire en produisant artificiellement le passé, elle enraye nos mémoires : nous nous trouvons face à une image des années 1950-1960 prise en 1980.

2.3. La photographie comme art de mémoire.

Alix Cléo Roubaud envisage d'une manière singulière le rapport de la photographie au souvenir. Elle envisage en effet la fabrication des photographies comme un acte de mémoire, comme une façon de retrouver la moment vécu. En ce sens la photographie participe à un *art de la mémoire*. Alix Cléo Roubaud est influencée par les travaux de Frances A. Yates et son ouvrage *L'Art de la mémoire*[707] publié en 1975 Dans son essai, Frances Yates analyse la mémoire, considérée dans l'Antiquité comme une partie fondamentale de la rhétorique qui, avant l'invention de l'imprimerie, était utilisée comme « support » du discours par les orateurs. La modernité a déconstruit des systèmes de mémoire en inventant des techniques pour lui suppléer.

[706] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix, op. cit.*

[707] Frances A. YATES, *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2010.

> *Il n'est pas difficile de saisir les principes généraux de la mnémonique. Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de* loci*, de lieux. Le type le plus commun, sinon le seul, de système mnémonique de lieux était de type architectural. […] Les images qui doivent rappeler le discours […] sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. Cela fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits, on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien ce qu'on y a déposé.*[708]

Alix Cléo Roubaud voit dans la photographie une façon de renouer avec la mnémonique, l'art de cultiver la mémoire. En effet, si la mnémonique est fondée sur le rapport des lieux et des images, la photographie se présente comme une technique toute destinée à ces architectures de mémoire. Ainsi, Alix Cléo Roubaud écrit dans le *Journal* : « Il n'y a pas de lieu de la mémoire comme autrefois. / Il y a la photographie comme mémoire artificielle.[709] » La mémoire artificielle est, selon Frances Yates, « une mémoire renforcée ou consolidée par l'exercice[710] » qui permet d'améliorer la mémoire naturelle. Elle est fondée sur des lieux et des images qui « contiennent » ce dont nous souhaitons nous souvenir. Ainsi, les photographies pourraient être dépositaires d'une idée, d'un moment, elles seraient alors « des formes, des signes distinctifs ou des symboles (*formae, notae, simulacra*) de ce dont nous désirons nous souvenir[711] ». Il faudrait donc loger notre souvenir intime de l'événement dans l'image qui le représente. La photographie deviendrait un moyen d'accéder à nouveau au passé. Au chapitre I de son ouvrage, Frances Yates analyse le traité de rhétorique *Ad Herennium* écrit vers 82-86 avant notre ère et attribué à un Romain, maître de rhétorique anonyme. Ce traité aborde avec précision et détails les arts de la mémoire et consacre ainsi un important développement aux images, cité par Frances Yates :

> *Nous devons donc créer des images capables de rester le plus longtemps possible dans la mémoire. Et nous y réussirons si nous établissons des ressemblances aussi frappantes que possible ; si nous créons des images qui ne*

[708] *Ibid.*, pp. 14-15.
[709] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 68.
[710] Frances A. YATES, *op. cit.*, p. 17.
[711] *Ibid.*, p. 18.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

*soient ni nombreuses ni vagues mais actives (*imagines agentes*) ; si nous leur attribuons une beauté exceptionnelle ou une laideur particulière ; si nous en ornons quelques-unes avec des couronnes par exemples ou des manteaux de pourpre, de façon a rendre la ressemblance plus évidente […].*[712]

L'auteur anonyme de l'*Ad Herennium* nous enjoint donc à créer des images frappantes qui vont marquer durablement la mémoire. Il propose ici d'en exagérer la beauté ou la laideur, et donc de produire des images hors du commun, qui ne ressemblent pas à ce que l'on voit tous les jours. En transformant avec une telle intensité l'épreuve au moment du tirage, Alix Cléo Roubaud propose elle aussi une image mémorable, qui se distingue de celle que l'on connaît. Ainsi, certaines séquences d'enfance sont particulièrement étranges et créent un sentiment de malaise. L'une d'elles, par exemple, représente la famille Blanchette au complet : Marcelle, Edward, Alix et son frère Marc âgé de quelques mois dans les bras de sa mère. La photographie contretypée par Alix Cléo Roubaud devait être des plus banales : le cadrage est frontal, les membres de la familles sont répartis selon un stricte principe de symétrie, chaque parent tient un enfant contre lui. Cette image conservée dans un des albums de la famille est un *snapshot* tout ce qu'il y a de plus commun. Mais Alix Cléo Roubaud a bouleversé cette image initiale que l'on devine. Elle a surexposé l'image, en effaçant ainsi les contours, a poussé les contrastes et a effectué un virage. La famille prend alors des airs de fantôme, les lunettes de soleil de la mère trouent le visage de deux cavités noires et lui donnent un aspect glaçant. Cette photographie évoque « la mémoire peuplée de choses horribles à laquelle nous introduit l'auteur de l'*Ad Herennium*[713] ».

[712] *Ad Herennium,* III, XXII. Cité par Frances A. YATES dans *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 22.
[713] Frances A. YATES, *op. cit.*, p. 22.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 44 : Sans titre, série *Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah)*, épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs avec virage, 1980-1982, 30,3 x 23,9 cm, Bibliothèque nationale de France.

Mais certainement cette image est bien plus efficace pour susciter la mémoire que n'importe quel instantané classique. Alix Cléo Roubaud y a engagé un acte de remémoration. D'ailleurs, ne peut-on voir, lorsqu'Alix Cléo Roubaud écrit qu'« [i]l ne faut conserver le négatif qu'aussi longtemps que le résultat du tirage conservera quelque chose du souvenir encore vivant de l'image qui avait été voulue […][714] », dans cette idée de « l'image vivante », l'équivalent des « images actives » qu'appellent de ses vœux l'auteur de l'*Ad Herennium* ?

Alix Cléo Roubaud se serait donc appliquée à créer des images actives pour les placer dans une architecture de mémoire. L'artiste écrit d'ailleurs dans le

[714] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud.*, *op. cit.*, p. 187.

Journal qu'elle souhaite « construire le théâtre de la mémoire en photo[715] ». Dans les arts de la mémoire, les théâtres sont des architectures grandioses en lien avec des réalités supérieures. Ce théâtre de la mémoire photographique est resté une idée consignée dans le *Journal*. Peut-être les séquences d'enfance constituent-elle la première étape de ce projet. Mais, malgré son inachèvement, ce dessein témoigne de la volonté d'Alix Cléo Roubaud de déjouer l'idée que la photographie n'est que ce qui obstrue la mémoire. En produisant des images d'une manière unique, faisant du tirage une action de remémoration, elle a indéniablement travaillé à proposer une autre compréhension du rapport de la photographie au passé.

Dans un extrait du carnet toilé conservé dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, l'artiste retranscrit une conversation au cours de laquelle elle explique à Jacques Roubaud sa conception de la photographie, qui, bien plus qu'un résultat, est un faire :

> *Je raconte à Jacques, qui me parle de la nostalgie, qu'au moment de prendre une image je [sens]* [sic] *l'aveuglement au présent que m'éclairera seul l'avenir ; et qu'au moment de tirer cette image je tâche d'y donner la plus grande densité mémorielle possible, essayant de combler le fossé entre le présent et la mémoire, qui seule capte l'essentiel, mais doit venir recouvrir le présent de la prise toujours en décalage.*
>
> *La photographie se déchire au présent, toujours.*[716]

On retrouve dans ce paragraphe le chemin de fabrication d'une image : la prise de vue comme un aveuglement présent – semblable d'ailleurs à celui de Dibutade qui dessine son amant sans le voir –, l'acte du tirage comme acte de remémoration et, enfin, le tirage. Alix Cléo Roubaud s'éloigne ainsi de la pensée de Roland Barthes qui considère, en tant que spectateur, la photographie comme un résultat, une trace, tandis qu'elle, en tant que photographe, appréhende la photographie comme un geste. L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud rejoint de la sorte la pensée de Philippe Dubois pour qui la photographie « […] n'est pas seulement

[715] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 67.
[716] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, non daté, vers 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

une image produite par un acte, c'est aussi, avant toute autre chose, un véritable acte iconique "en soi", c'est consubstantiellement une *image-acte* […][717] ».

III. Vers une théorie de l'incarnation.

Apparition de fantômes, matérialisation du pouvoir, manifestation d'une notion abstraite ; l'image est intrinsèquement attachée à la question de l'incarnation. La représentation a bien pour fonction de nous faire voir, de rendre présent à nos yeux. Dans son ouvrage *Le Portrait du roi*[718], Louis Marin a conduit une réflexion fondamentale sur les rapports de l'image et du pouvoir en s'attachant plus particulièrement à la figure de Louis XIV. Il a ainsi exposé que l'image est non seulement ce qui change perpétuellement l'homme en monarque, dans une transformation rapprochée par l'auteur de celle de la transsubstantiation, mais aussi ce qui rend réel l'absolu du pouvoir. Louis Marin écrit dès l'introduction de son ouvrage que le dispositif représentatif permet « de rendre à nouveau et imaginairement présent, voire vivant, l'absent et le mort[719] ». La représentation n'est donc pas la manifestation d'une absence, d'un sujet disparu ou retiré mais permet de « redoubler le présent et [d']intensifier la présence[720] ». À propos du portrait du Roi, Louis Marin renverse les propositions en faisant de l'image du roi une réalité supérieure à celle de sa simple présence physique :

> *Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans ses images. Elles sont sa* présence réelle *: une croyance dans l'efficacité et l'opérativité de* ses *signes iconiques est obligatoire, sinon le monarque se vide de toute sa substance par défaut de transsubstantiation et il n'en reste plus que le simulacre ; mais, à l'inverse, parce que* ses *signes* sont *la* réalité *royale, l'être et la substance du*

[717] Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 57.
[718] Louis MARIN, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1981.
[719] *Ibid.*, p. 10.
[720] *Ibid.*, p. 12.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

prince, cette croyance est nécessairement exigée par les signes eux-mêmes […].[721]

Le prince incarne, le temps de sa vie, la substance qu'est le pouvoir monarchique, à savoir ce qui existe en soi et qui n'est pas attaché à un individu singulier ; on devient roi de père en fils. Pour passer du statut de roi (celui qui gouverne) à celui de monarque (l'incarnation d'un pouvoir), le prince a besoin de ses images. Plus encore, ce sont elles qui le consacrent. Le monarque n'existe que parce qu'il est représenté. Autrement dit, la représentation est la présence réelle du prince. Ces analyses fondamentales de Louis Marin permettent d'envisager l'image et, dans notre cas, la photographie d'une manière différente. Nous pourrions en effet penser que la transsubstantiation s'effectue aussi hors des sphères du pouvoir ; à savoir que de l'immatériel s'incarne dans l'image en lui conférant une réalité cruciale. C'est ce que semble penser Alix Cléo Roubaud qui était par ailleurs une lectrice d'Alberti également cité par Louis Marin. Dans le *De pictura*[722], Alberti considère que la peinture est investie d'une puissance unique : « Elle [la peinture] a en elle une force tout à fait divine qui lui permet […] de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents […][723]. » Passant de la peinture à la photographie Alix Cléo Roubaud considère, elle aussi, que l'image est bien dotée d'une force de présence. Alberti poursuit et note que la peinture peut aussi « montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants ». L'auteur fait ici référence à la longévité d'une peinture, bien supérieure à celle de la vie humaine, qui permet aux nouvelles générations de voir celles qui les ont précédées.

Au XIX^e^ siècle, certains ont aussi pensé que la photographie pouvait montrer aux vivants l'image des morts, mais il ne s'agissait alors plus de portraits anciens, mais des fantômes et esprits qui, invisibles mais bien présents, entouraient les vivants. Ainsi, penser la question de l'incarnation en photographie

[721] *Ibid.*, pp. 12-13.
[722] Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, « La littérature artistique », 1992.
[723] *Ibid.*, p. 131.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

évoque évidemment la photographie spirite[724] et cette idée que la photographie avait le pouvoir de rendre présent, de révéler ce qui d'ordinaire échappe au regard : l'occulte du monde.

L'un des exemples les plus commentés de ce pouvoir photographique de témoigner de l'invisible est celui du Suaire de Turin, relique révélée par le photographe Secundo Pia. Le suaire de Turin a servi à Alix Cléo Roubaud de modèle pour élaborer les prémices de sa théorie de la photographie comme incarnation à laquelle nous souhaitons consacrer cette partie de notre travail. Conciliant sa foi et son goût pour la théorie, l'artiste avait en effet commencé à élaborer une théorie de la photographie comme incarnation.

Nous débuterons cette partie par un rappel de l'histoire photographique du Suaire de Turin, omniprésent dans les écrits sur la photographie de la fin des années 1970 et du début des années 1980, puis nous analyserons les positions d'Alix Cléo Roubaud qui, en prenant elle aussi pour exemple le Suaire, introduit une distinction entre empreinte et incarnation.

3.1. Le destin photographique du Suaire de Turin.

Qu'est-ce que le cinéma ? et son texte inaugural intitulé « L'ontologie de l'image photographique »[725] d'André Bazin, *L'acte photographique*[726] de Philippe Dubois, l'ouverture du premier numéro des *Cahiers de la photographie*[727] écrit par Jean-Claude Lemagny, *La Chambre Claire*[728] de Roland Barthes, *Philosophie*

[724] À ce sujet voir *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, cat. exp., dir. Clément CHÉROUX, Andréas FISCHER et Pierre APRAXINE, Denis CANGUILHEM, Sophie SCHMIT, Paris, Gallimard, 2004.
[725] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, « 7e art », 1958, réédition en 1975, pp. 16-17.
[726] Philippe DUBOIS*, L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.,* pp. 209-211.
[727] Jean-Claude LEMAGNY, « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, n° 1, Paris, 1981, pp. 2-3.
[728] Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 129.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

de la photographie[729] d'Henri Van Lier et le *Journal*[730] d'Alix Cléo Roubaud ont un point commun : tous ces ouvrages font référence au Suaire de Turin pour développer une pensée de la photographie. Cette relique, appelée aussi voile de Véronique, serait le linceul ayant servi à envelopper le corps du Christ après sa mort. L'Évangile selon Saint Marc raconte que le corps du Christ est confié par Pilate à Joseph d'Arimathie : « celui-ci ayant acheté un linceul, descendit Jésus de la croix, l'enveloppa dans le linceul et le déposa dans une tombe qui avait été taillée dans le roc ; puis il roula une pierre à l'entrée du tombeau.[731] » C'est ce linceul qui aurait été retrouvé et que nous appelons Saint-Suaire ou Suaire de Turin, en raison du lieu où il est conservé.

L'histoire du Saint-Suaire est mouvementée et demeure un objet polémique pour les historiens. Considéré comme l'une des reliques les plus sacrées, sa datation reste néanmoins sujet à controverse. Si certains considèrent qu'il s'agit d'une relique authentique et la datent ainsi du I^er^ siècle de notre ère, d'autres en se fondant sur des travaux scientifiques considèrent le Suaire comme une relique fabriquée au XIV^e^ siècle[732]. Cet engouement pour le suaire date de la fin XIX^e^ siècle, date avant laquelle il était considéré comme tout autre objet de dévotion. Cet enthousiasme est lié à la photographie. En 1898, un photographe amateur, Secondo Pia (1855-1941), photographie de nuit le Suaire dans la cathédrale de Turin. Dans la nuit du 28 au 29 mai, il révélait l'image prise et vit apparaître le visage du Christ

> *Voici ce qui arriva : au moment de la révélation du négatif dans le cabinet noir, au fond de la cuve remplie d'eau, Pia vit ce que personne jusqu'alors n'avait jamais vu. Coup d'œil inaugural, historique : un visage, du fond de l'eau, apparut sur le linge lui-même. […]*

[729] Henri VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, *op. cit*.

[730] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 217.

[731] *La Sainte Bible,* version synodale, huitième version, Lausanne, 1956, Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Marc, 15-46.

[732] Pour une compréhension des enjeux scientifiques liés au Suaire de Turin, on se reportera aux travaux de Martin Pochon. Cf. Martin POCHON, « Le Linceul du Christ : preuve ou épreuve ?. », *Études* 4/2001, t. 394, pp. 497-509. URL : www.cairn.info/revue-etudes-2001-4-page-497.htm.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Voilà le miracle, l'Apparition de l'Invisible. Et ce miracle, c'est la photographie, plus exactement le passage par le négatif (le fantôme, c'est le négatif), qui en est l'opérateur unique.[733]

Ainsi, la relique n'est plus l'objet mais son image qui a permis de révéler ce qui était invisible à l'œil humain puisqu'avant l'intervention de la photographie, il était impossible de reconnaître un visage sur le Suaire. Non seulement la photographie permis ce miracle, mais elle révéla la dimension indicielle de la relique qui présentait « l'empreinte négative du corps du Christ ». Ainsi pour Philippe Dubois « c'est le Suaire qui s'est fait photographie ». De la photographie du Suaire, on passe au Suaire comme photographie.

Le Suaire apparaît alors comme une image latente, déjà présente sur son support mais qui a besoin pour apparaître d'être révélée. Ce que révèle la photographie de Secundo Pia est d'abord le visage du Christ mais aussi la dimension photographique du Suaire : sa qualité d'empreinte qui en fait un signe indicielle par excellence. Le premier numéro des *Cahiers de la photographie* s'ouvre sur une double page avec, à droite, une reproduction de la photographie de Pia et, à gauche, ce texte de Jean-Claude Lemagny :

Nous sommes ici devant une irréfutable empreinte, une imprégnation, un « contact », la trace conservée d'un visage qui a existé, son exact enregistrement. Nous savons qu'il y a eu présence réelle. Cela fut.

Nous sommes ici devant une énigme, devant le « secret sur un secret » dont parle Diane Arbus. Et même incapables de dire si c'est là un mystère ou le Mystère, la sueur de la face de Dieu ressuscité, ou celle d'un obscur cadavre tripoté par un faussaire. Nous voyons mais nous ne savons rien.[734]

Jean-Claude Lemagny parle du Suaire comme d'une « irréfutable empreinte » ; la genèse physique qui aurait permis la fabrication de cette image serait aussi archétypale que l'est celle dont parle Rosalind Krauss à propos des photogrammes. Il n'est pas anodin d'initier la première livraison d'une parution

[733] Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 211.
[734] Jean-Claude LEMAGNY, « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, n° 1, *art. cit.*, p. 2.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographique avec une telle image – présentée sur la page 3, située à droite du texte de J.-C. Lemagny que nous venons de citer. La double page a des allures de manifeste, faisant implicitement du Suaire une photographie et, peut-être même la photographie originelle.

Le Suaire, en sa qualité d'empreinte, condense les particularités de la photographie. Roland Barthes écrit ainsi dans *La Chambre claire* qu'il est possible d'appliquer le discours sur le suaire à la photographie : « […] ne peut-on dire d'elle [la Photographie] ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheïropoïétos* ?[735] » La dimension *acheïropoïète* du Suaire se retrouve dans la photographie qui est, comme son étymologie l'indique, considérée comme une empreinte créée par la lumière et non par la main de l'homme. Alix Cléo Roubaud a, comme nous l'avons vu, cherché à faire une photographie « cheïropoïète », qui porte la trace de sa main, de son intervention. Et le « pinceau lumineux » est certainement l'une des techniques les plus significatives de ce point de vue puisque c'est elle qui décide de l'endroit où la lumière s'applique et que c'est son geste qui décide de l'épreuve. Ainsi le « pinceau lumineux » ne nie pas la dimension indicielle de l'image puisqu'il exprime, par son nom même, la nécessaire action de la lumière pour produire une photographie, mais il fait de cette action de la lumière un outil semblable à celui du peintre. Alix Cléo Roubaud décide de l'empreinte.

Mais ce n'est pas cette question de l'intervention de l'homme qui occupe Alix Cléo Roubaud à propos du Suaire. Elle aussi y voit une façon de définir la photographie en prouvant, justement, qu'elle n'est pas une empreinte :

> *. Lemagny fait du voile de Véronique la première photographie,à savoir que c'est la première empreinte – mais prendre la photographie pour une empreinte c'est oublier que l'image n'est pas cela:c'est l'incarnation d'un similitude.*

[735] Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 129.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

. savoir le statut de l'image avant le christianisme:l'incarnation du Christ me paraît fondamentale dans cette affaire.[736]

Alix Cléo Roubaud se réfère ici au premier numéro des *Cahiers de la Photographies* publiés en 1981 et au texte consacré par Jean-Claude Lemagny au Suaire. Cet extrait situé à la fin du *Journal* est daté du 5 janvier 1983 soit vingt trois jours avant sa mort. Ainsi, il nous apparaît comme un aboutissement de sa réflexion sur la photographie qui s'est confrontée aux théories de l'indicialité pour finalement parvenir à cette affirmation : la photographie est « l'incarnation d'une similitude ».

3.2. La photographie comme « incarnation d'une similitude ».

Dans les dernières années de sa vie, Alix Cléo Roubaud est devenue de plus en plus croyante. Elle se rend quotidiennement à la messe et mentionne de nombreuses lectures théologiques dans le *Journal*. Dès juin 1981, elle écrit à ses amis Allen et Margaret Rollie : « The cabbage (my inner soul) is reverting to Catholicism : reading patristic theology, going to mess, confessing my sins […].[737] » Nous avons ainsi déjà vu, précédemment dans notre recherche, qu'elle avait développé une conception de la photographie en rapport avec sa foi, faisant de l'autoportrait une forme de la confession.

[736] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 217.

[737] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Allen et Margaret Rollie du 25 juin 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Le chou (mon âme) fait son retour au catholicisme : en lisant la théologie patristique, allant à la messe, confessant mes péchés […].* » « The cabbage » nous semble ici être une traduction littérale de l'argot français, dans lequel « chou » désigne la tête (dans des expressions comme « se prendre le chou »). Dans une autre lettre Alix Cléo Roubaud écrit « *The cabbages, or cabbage, as I describe my soul in more affectionate moments, is O.K.* » (« *Les choux ou le chou, comme j'appelle mon âme dans les moments de tendresse, va bien.* » faisant du mot « cabbage » un terme hypocoristique pour désigner son âme. Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Jim*, 8 novembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Quand Alix Cléo Roubaud déclare que « prendre la photographie pour une empreinte c'est oublier que l'image n'est pas cela:c'est l'incarnation d'une similitude[738] », elle explicite sa phrase en se référant aux théories de l'incarnation de Dieu. Rappelons que le Dieu unique du christianisme est composé du Père, « Celui qui est éternel », du Fils, « le Verbe » et du Saint-Esprit, « le souffle de Dieu ». Dans l'Évangile selon Saint Jean on lit : « Et le Verbe s'est fait chair / et il a demeuré parmi nous[739] » L'incarnation désigne, en théologie, l'action de Dieu, infini, qui prend chair, se fait homme parmi les hommes, en la personne de son fils Jésus-Christ. Cette action divine joue un rôle important dans la théorie de l'image d'Alix Cléo Roubaud puisqu'elle note : « l'incarnation du Christ me paraît fondamentale dans cette affaire[740] ». Et cette affaire est évidemment celle de la photographie.

Si l'on revient au Saint-Suaire, il semblerait en effet que ce dernier témoigne davantage de l'incarnation de Dieu en homme et donc de sa présence sur terre que de son absence. Le Suaire est désormais plus qu'une relique : c'est une preuve de l'existence de Dieu. Pour que cette empreinte ait été produite, il a fallu que Dieu s'incarne : le Suaire témoigne de son passage sur terre. L'incarnation s'opposerait donc à l'empreinte. En effet, l'empreinte est la manifestation d'une présence qui s'est absentée, dont on ne recueille que le vestige : « Elle porte en elle cette brèche par où un comble de présence – l'entêtement du Référent – s'ouvre sur un comble d'absence.[741] » Et la photographie est bien une empreinte puisque tout en rendant la chose présente à nos yeux, elle en confirme également l'absence. Or l'incarnation n'est pas l'absence mais, tout au contraire, la présence de Dieu revêtu d'une présence humaine. Dieu n'est jamais plus proche des hommes que quand il leur est apparu sous les traits de son Fils.

Alix Cléo Roubaud définit donc la photographie en termes de présence mais, on peut s'interroger : quelle est cette chose présente ? Évidemment Alix Cléo Roubaud ne considère pas que l'objet photographié nous est rendu dans

[738] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 217.

[739] *La Sainte Bible*, version synodale, huitième version, Lausanne, 1956, Nouveau Testament, Évangile selon Saint Jean, 1-14.

[740] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 217.

[741] Louise MERZEAU, « Du signe à la trace », *in* Daniel Bougnoux (dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 137.

l'image ; avoir une photographie d'une table ne signifie pas avoir une table. Il s'agit plutôt de « l'incarnation d'une similitude » : il y a un rapport d'analogie entre l'image et son référent qui se matérialise dans le tirage. Ainsi le Christ est semblable à Dieu au sens où il en est une émanation, mais il n'est pas Dieu le Père.

Dans les Évangiles, Saint Jean rapporte cette phrase de Jésus-Christ : « Qui m'a vu a vu le Père.[742] » Le Christ serait ainsi une image de Dieu. Or si l'on considère que Dieu est le « référent » de « l'image Jésus-Christ », cette image ne se comprend ni en termes de ressemblance, ni même en termes de trace : elle est bien une forme de présence modifiée du référent. De plus, en s'incarnant, Dieu d'ordinaire invisible aux hommes peut être vu. Jésus Christ est ainsi une image de l'irreprésentable : l'infini, la toute puissance, l'omniscience, etc. Plus modestement, on peut alors songer qu'Alix Cléo Roubaud appréhende la photographie comme une manière de montrer l'invisible. C'est ce qu'elle remarque, dans un de ses textes théoriques, à propos des photographies d'enfance qui montrent « la première forme de l'invisible : celle de l'oubli[743] ».

En écrivant ce paragraphe à la fin de sa vie, Alix Cléo Roubaud semble donc se désolidariser définitivement des théories de l'indicialité au profit d'une théologie de l'image. Cette formulation, qui intervient après une confrontation à la question de l'empreinte, nous apparaît comme la conclusion de la dialectique mise en œuvre par l'artiste. Pourtant, il nous est difficile de développer une analyse de cette pensée d'Alix Cléo Roubaud, qui n'a d'autre réalité que ces deux phrases notées dans le *Journal* quelques jours avant sa mort. Soucieux de ne pas déformer l'œuvre, de ne pas faire dire à l'artiste ce qu'elle ne dit pas, nous ne pouvons fournir d'exégèse plus précise que celle que nous venons précédemment de proposer.

[742] *La Sainte Bible,* Nouveau Testament, version synodale, huitième version, Lausanne, 1956, L'Evangile selon Saint Jean, 14-9.

[743] Alix Cléo ROUBAUD, « Sur *Les Photos d'Alix*. Notes pour une présentation du film de Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, à des étudiants de l'université Paris VII », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, p. 233.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Conclusion partielle.

Alix Cléo Roubaud a travaillé, dans son œuvre et dans ses textes, la question de l'indice, de la photographie comme trace. Si la pensée de Rosalind Krauss semble avoir eu un écho important dans son travail, l'artiste travaille néanmoins à trouver les limites de cette trace que serait la photographie. Ainsi avec la *Non-contact theory* elle propose une séquence ou toute forme d'empreinte, que ce soit celle des photons ou de l'objet même, cesse. Elle met au cœur de l'image cette bande noire du négatif, l'endroit qui n'est pas exposé à la lumière. Cette limite, qui est d'abord celle matérielle du cadre, devient la limite ontologique de l'image et lui permet ainsi de circonscrire son médium : les photographies, prisonnières de leur quatre bords, sont des fragments entrecoupés de vide, d'invisible. Parce que la photographie est fragmentaire et montre son incomplétude, elle est une forme de ruine ; ruine qui est aussi celle du souvenir que la photographie enclot.

Alix Cléo Roubaud a consacré une importante partie de sa réflexion sur l'image à ses rapports avec le temps. Comme Roland Barthes dans *La Chambre claire*, elle reconnaît dans un premier temps que la photographie, communément utilisée pour ses qualités mémorielles – on parle bien de « photo-souvenir » –, échoue en réalité à nous rendre le passé. Car enregistrer un moment ne signifie pas le restituer à celui ou celle qui l'a vécu. Plus encore, les images, en se glissant dans notre mémoire, se substituent au vrai souvenir. À partir de ce constat, Alix Cléo Roubaud va travailler à produire des photographieS qui proposent un autre lien au souvenir ; car ce qui est vrai d'un instantané ne l'est pas nécessairement de sa photographie. Renversant alors la conception barthésienne de l'image comme « contre-souvenir », Alix Cléo Roubaud considère qu'en refusant le snapshot, il est possible de pratiquer la photographie comme art de mémoire. Une fois encore, ses réponses théoriques se construisent aussi dans la chambre noire : c'est en expérimentant les possibilités de son médium qu'Alix Cléo Roubaud parvient à le penser. Ainsi elle conçoit la photographie comme un faire et non un fait. Comme Philippe Dubois dans *L'Acte photographique* il nous a semblé primordial de s'intéresser au processus photographique. Mais, ce n'est pas tant ce qu'André

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Bazin appelait « la genèse automatique[744] » de l'image qui préoccupait Alix Cléo Roubaud, que sa genèse chimique : la chambre noire plus que l'appareil, la chimie avant l'optique. Car c'est sur l'exploration des possibilités offertes par le tirage qu'Alix Cléo Roubaud veut fonder sa pratique et élabore une photographie qui aille au-delà de la simple trace.

À la fin de sa vie, Alix Cléo Roubaud devient de plus en plus croyante. Quelques jours avant sa mort, elle notes deux phrases dans le *Journal* qui semblent la désolidariser définitivement des théories de l'indicialité ; selon elle l'image n'est pas une empreinte mais une incarnation, elle ne renvoie donc pas à l'absence du référent mais, au contraire, à sa matérialisation sous une forme nouvelle, la forme d'« une similitude », écrit-elle. Cette esquisse d'une pensée nouvelle, théologique, de l'image a cependant été brusquement interrompue par la mort ; nous ne savons rien de plus de cette réflexion que les quelques lignes du *Journal.*

L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud s'élabore donc au contact des théories de l'image qui se développent dans les années 1970-1980 et qui ont contribués à construire la photographie. Mais, il serait insuffisant de ne considérer que les pensées de l'image, ou que les théories de l'art qui opèrent dans sa démarche. Le langage et plus particulièrement la philosophie analytique et certaines formes de littérature ont aussi déterminé sa production photographique.

[744] André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 15.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

CHAPITRE 3 : Photographie et langage.

Le tournant linguistique du XX^{e} siècle a, comme nous l'avons vu, modifié considérablement les sciences humaines. L'analyse de la langue et de sa structure a fourni un modèle opérant pour l'investigation des différents champs de la pensée, parmi lesquels l'art et, plus particulièrement encore la photographie. C'est depuis le système proposé par Saussure et repris par de nombreux linguistes comme Jakobson ou Peirce que Rosalind Krauss a élaboré sa théorie de la photographie comme index. La pensée des rapports entre art et langage a également permis l'avènement de mouvements contemporains déterminants, parmi lesquels le plus connu est certainement l'art conceptuel.

Dans la première partie de notre recherche nous avons étudié les rapports entre l'écriture et la photographie d'Alix Cléo Roubaud, à savoir la façon dont elle a élaboré une œuvre photolittéraire où l'image et le texte sont deux manières de dire et de se dire. Nous avons ainsi analysé ce que dit le texte, ce que dit la photographie pour mettre au jour le propos de l'artiste. Le langage que nous étudiions alors était celui, singulier, trouvé par l'artiste. Dans la présente partie de notre recherche, nous souhaitons décaler notre point de vue : nous n'analysons plus ce que dit Alix Cléo Roubaud, ni même la façon dont elle le dit, mais la façon dont le langage formalisé a été déterminant pour son œuvre. La question n'est donc plus celle de sa langue, mais du langage compris ici comme un système complexe. Dans cette partie, la question du langage sera abordée en trois temps correspondant chacun à trois approches de la question du langage : depuis la philosophie analytique d'abord au travers du langage logique qu'elle élabore ; puis dans la confrontation de ce système avec celui du montrer, enfin nous nous intéresserons à la formalisation littéraire du langage au travers de la littérature grammairienne et des catégories de la poésie médiévale japonaise.

Le premier moment de notre démonstration sera ainsi consacré à l'importance de la philosophie analytique, fondée sur une analyse logique du langage, dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. L'artiste a en effet consacré une large partie de ses études à ce courant de la philosophie. Inscrite en thèse sur l'œuvre de Ludwig Wittgenstein, dont l'influence a été déterminante dans le développement de la philosophie analytique, Alix Cléo Roubaud a aussi eu une production philosophique. Cette dernière que nous souhaitons analyser ici est absolument inédite et a été le terreau de sa conception de la photographie, plus encore, il semblerait que la philosophie analytique ait orienté sa pratique de l'image. Une telle démarche qui consiste à lier art et logique évoque évidemment celle d'Art&Language auquel cette partie intitulée « Photographie et langage » rend hommage, mais aussi celle des artistes conceptuels, parmi lesquels Joseph Kosuth qui déclarait que « l'art est analogue à une proposition analytique[745] ».

La seconde partie sera consacrée aux rapports du dire et du montrer : à savoir la façon dont le langage logique peut être lié à la photographie et, de manière plus générale, la façon dont le dire (et non ce que l'on dit) et le montrer (le geste de monstration éminemment photographique) sont sans cesse confrontés dans l'œuvre. Alix Cléo Roubaud a tenté de penser les articulations logiques entre dire et montrer. Le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* que nous étudierons dans cette partie de notre recherche nous semble être une mise en œuvre de ce rapport. Alix Cléo Roubaud cherche à interroger et à déranger le dire par le montrer et le montrer par le dire : ainsi elle parle d'image qui ne sont pas celles que l'on voit ou accompagne ses images de légendes qui les déplacent.

Puis nous verrons de quelle manière Alix Cléo Roubaud transpose certaines formes du dire au montrer et, plus précisément de quelle manière certaines constructions littéraire ont été reprises dans la création de ses photographies. En effet, Alix Cléo Roubaud a travaillé sur l'œuvre de Gertrude Stein et sur la poésie médiévale japonaise qui, de manière tout à fait différente, sont deux formes d'écriture extrêmement codifiées. Si Alix Cléo Roubaud s'est emparée de ces

[745] Joseph KOSUTH, « L'art après la philosophie », *in* Charles HARRISON et PAUL WOOD (dir.), *Art en théorie 1900 – 1990*, trad. sous la direction d'Anne Bertrand et Anne Michel, France, Hazan, 2012, p. 918.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

productions c'est d'abord parce que le langage s'y déploie selon un certain nombre de règles.

Enfin, nous analyserons la série *Si quelque chose noir*, acmé de l'œuvre, qui condense ce que nous espérons avoir démontré dans ce second chapitre de notre recherche. En effet, s'y retrouvent toutes les problématiques théoriques et les trouvailles pratiques de la photographe. Cette série apparaît donc comme une affirmation de ce que doit être, selon elle, la photographie.

I. L'apport de la philosophie analytique.

« Il sont méchants les wittgensteiniens et en plus il cassent tout. S'ils l'emportent, alors là il y aura un assassinat de la philosophie.[746] » En 1988, c'est avec quelques phrases que Gilles Deleuze, face à Claire Parnet, expédie dans l'*Abécédaire* la lettre « W » consacrée à Wittgenstein. Cinq ans après la mort d'Alix Cléo Roubaud, ces propos de Gilles Deleuze montrent que la réception de la philosophie analytique est encore plus que mitigée en France à la fin des années 1980. Depuis les années 1970, en effet, la scène philosophique française est occupée par des penseurs de la « French Theory » comme Foucault ou Deleuze dont la renommée s'étend internationalement, à l'opposé de la philosophie analytique de tradition anglo-saxonne qui rencontre un accueil plutôt frileux en France. Si les wittgensteiniens sont méchants pour Deleuze, ces derniers considèrent que lui, fait partie de cette forme littéraire de la philosophie qui prétend pouvoir parler de tous les sujets en faisant fi des problèmes véritablement philosophiques[747].

[746] Gilles DELEUZE, *Abédédaire*, entretien avec Claire Parnet, 1996, édité en DVD aux éditions Montparnasse en 2004.

[747] À ce sujet, voir l'entretien avec Jaques Bouveresse réalisé par Knox Peden pour le site « Concept and forms : The *Cahiers pour l'analyse* and *Contemporary French Thought* » en janvier 2009. URL : https://cahiers.kingston.ac.uk/interviews/bouveresse.html

Dans son article intitulé « La difficile réception de la philosophie analytique en France », Romain Pudal fournit une analyse précise des divergences entre la tradition analytique et la tradition dite « continentale ». Selon lui, la philosophie analytique se distingue selon trois points majeurs : « […] un idéal professionnel différent, un style spécifique, un univers théorique propre.[748] » En effet, les philosophes analytiques sont plus proches des sciences dures (comme les mathématiques), développent une écriture sans effet de style fondée sur une argumentation stricte et se désolidarisent d'une partie de l'histoire de la philosophie dès lors qu'elle ne fournit pas des arguments suffisamment cohérents. L'objet d'investigation premier de la philosophe analytique est le langage et sa logique interne. Tout en constatant la réelle méfiance à l'égard de cette école philosophique, Romain Pudal considère que 1970 est aussi la date de naissance d'un tradition analytique française en la personne de Jacques Bouveresse :

> *D'après sa bibliographie complète, son premier article dans* Critique *date de 1968 et s'intitule : « La théologie rationnelle et l'analyse logique du langage ». Puis il publie deux articles sur Ludwig Wittgenstein en 1969 dans* Cahiers pour l'Analyse *et la* Revue Internationale de Philosophie *et un sur Rudolf Carnap en 1970 dans* L'Âge de la Science*, revue fondée en 1969 par Gilles-Gaston Granger et Jules Vuillemin. Il sera pendant longtemps l'un des très rares à se réclamer des idéaux analytiques et à tenter de promouvoir systématiquement ce type de philosophie.*[749]

Ainsi, Jacques Bouveresse est l'un des premiers penseurs à se revendiquer comme appartenant à cette branche de la philosophie et à œuvrer pour sa réception en France. Élu au Collège de France en 1995, il a formé toute une génération de philosophes parmi lesquelles la plus connue est certainement Claudine Tiercelin ; mais il a aussi formé Alix Cléo Roubaud qui était inscrite en thèse sous sa direction en 1976.

[748] Romain PUDAL, « La difficile réception de la philosophie analytique en France. », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2/2004, n° 11, pp. 69-100. URL : www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2004-2-page-69.htm.
[749] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

1.1. Une formation de philosophe.

Alix Cléo Roubaud avait suivi une formation de philosophe comme l'indique son *curriculum vitæ*[750]. Inscrite à l'Université d'Aix-Marseille entre 1972 et 1975, elle soutient en 1974 une « Licence-ès-lettres (philosophie) » ainsi qu'une maîtrise en philosophie. En 1975, elle suit les enseignements en troisième cycle de Gilles-Gaston Granger sur « logique et langage ». Gilles-Gaston Granger, épistémologue de formation, publie en 1972 une nouvelle traduction du *Tractatus Logico-philosophicus*. En 1976, c'est à l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne, qu'Alix Cléo Roubaud s'inscrit en thèse sous la direction de Jacques Bouveresse. Son sujet était : « Wittgenstein : style et pensée. Remarques sur l'écriture philosophique ». Elle bénéficiait d'une bourse de doctorat du Conseil des Arts du Canada de 1976 à 1978 ainsi que d'une seconde bourse, attribuée par la Direction générale de l'enseignement supérieur du gouvernement du Québec de 1977 à 1979. Ce bref résumé du parcours universitaire d'Alix Cléo Roubaud témoigne de son intérêt pour la philosophie analytique, vers laquelle elle semble s'orienter dès 1975, autant que de l'excellence des professeurs qui l'ont formée et qui comptent aujourd'hui parmi les figures incontournables de la tradition logique en France. Mais si le *curriculum vitæ* d'Alix Cléo Roubaud prévoit une soutenance en novembre 1979, elle n'a, en réalité, jamais terminé son doctorat.

Cette thèse reste pour nous relativement mystérieuse. Tout d'abord parce que nous ne savons pas exactement ce qui motive l'intérêt d'Alix Cléo Roubaud pour Wittgenstein, ni à quand cet intérêt remonte. Néanmoins il semble qu'elle abordait sa philosophie d'une manière relativement neuve, compte tenu de l'état des études wittgensteiniennes dans les années 1970. Ensuite, cette thèse demeure mystérieuse parce que les documents dont nous disposons apportent des témoignages contradictoires quant à l'écriture de son travail universitaire et à son abandon ; enfin, parce que nous n'avons aucune trace de cette thèse, pas même un

[750] *Curriculum vitæ* d'Alix Cléo Roubaud, Fonds Alix Cléo Roubaud. Ce document est reproduit dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

brouillon, une ébauche de partie, etc., ce qui est relativement surprenant étant donné d'une part le goût d'Alix Cléo Roubaud pour l'archive (nous disposons de ses carnets de recherches, de ses cours, des doubles carbone de ses lettres tapées à la machine, etc.) et d'autre part l'intensité de son travail mentionné dans sa correspondance jusqu'en 1980. C'est donc à ces trois questions, de la teneur de sa thèse et de son rapport à Wittgenstein, des raisons de son abandon, et du manque de documents que nous souhaitons consacrer ce premier moment de notre exposé.

Avant de débuter notre analyse, il nous semble nécessaire d'exposer notre approche méthodologique. En effet, pour pouvoir montrer l'importance de cette thèse nous avons croisé des passages du *Journal* avec des extraits de lettres. Ainsi, la correspondance d'Alix Cléo Roubaud avec ses parents a constitué un document précieux pour l'étude de ce travail universitaire et de son avancée. En effet, si sa thèse est mentionnée dans le *Journal* et dans l'introduction de Jacques Roubaud à celui-ci, il s'agit essentiellement de remarques lacunaires. Pourtant, dès la quatrième de couverture Jacques Roubaud a pris le soin de noter qu'« elle préparait une étude sur le style de Wittgenstein et sa théorie de l'image » faisant de ce travail de doctorat un jalon indispensable pour aborder l'œuvre.

Si Alix Cléo Roubaud évoque continuellement ses recherches dans ses lettres à sa famille, cela s'explique d'abord par des raisons matérielles. En effet, elle dépendait, dans les premières années, du soutien financier de sa famille pour pouvoir se consacrer à ses études. Elle se devait donc de les informer de l'avancée de son doctorat. Ces questions d'argent sont d'ailleurs sujettes à de houleux débats :

> *[…] l'homme qui, un soir, au coin du feu, m'a demandé avec candeur pourquoi les jeunes ne pensaient qu'au « sexe », n'avait apparemment pas réfléchi, en 1951, aux conséquences lourdes d'un acte si dérisoire. Je n'ai pas demandé à naître, et sans doute était-il du même avis […]. Je subventionnerai ma thèse en cherchant bien une mine à charbon dans les environs de Paris, et ne devrai, ô délivrance divine ! rien à personne. Mieux, je travaillerai à me construire moi-même une cabane place de la Concorde, résolvant d'un coup la thèse (pas le temps), le logement, et réalisant les plus belles ambitions de la famille. Pour mon*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

hypertension, je cueillerai les laitues qui poussent en abondance Boulevard Saint-Michel […].[751]

Les lettres comme celle-ci sont fréquentes dans le Fonds. Alix Cléo Roubaud, excédée, n'hésite pas à charger ses parents, non sans un certain humour. Dans la correspondance, elle oscille entre les remerciements pour les chèques (venant essentiellement de sa mère) et les reproches, particulièrement à son père, quant à l'insuffisance des sommes perçues. Ses parents, eux, l'interrogent sans cesse sur l'avancée de ses travaux. Alix Cléo Roubaud fait donc, à de nombreuses reprises, références à son travail. Elle évoque des déplacements : « dois retourner à Londres pour des recherches[752] », des articles : « Emportant […] ma thèse, trois gros volumes sur le positivisme logique, et mes épreuves d'articles à corriger[753] », etc.

Difficile cependant de savoir comment appréhender cette correspondance. En effet, si Alix Cléo Roubaud dépend de ses parents financièrement, elle a tout intérêt à ne pas mentionner certaines de ses hésitations ou, dans notre cas, l'abandon de sa thèse. Car, si son intérêt pour Ludwig Wittgenstein est indéniable, sa motivation pour le travail universitaire peut parfois être remise en question :

C'est mon père, je crois, qui affirme, annuellement, solennellement, de « m'aider », au « besoin », pour ma thèse. C'est lui qui persiste à m'en affirmer la nécessité. Je me retrouve dans l'absurdité d'une situation qui me fera peut-être sourire un jour, mais qui pour l'instant, ne me faut pas beaucoup rire : de m'acquitter du devoir à l'égard de mon père d'écrire une thèse qui ne mènera nulle part, et à l'ombre de sa promesse de la subventionner – elle, la thèse, et non moi. […] Je crois deviner d'avance à qui je pourrai demander de l'aide lorsque je serai Docteur en Philosophie, au chômage, et à l'hôpital. Dignum et gloriosum est pro pater laborare.[754]

[751] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 17 août 1978,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[752] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 12 mars 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[753] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 11 avril 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[754] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 18 août 1978,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

Ainsi, si la nécessité de faire une thèse est une injonction paternelle plutôt qu'un choix personnel, et que la vie parisienne (et donc l'émancipation) d'Alix Cléo Roubaud dépend de celle-ci, nous pouvons supputer qu'elle tait auprès de sa famille certaines de ses incertitudes. Pourtant, la précision de certaines nouvelles, nous poussent à croire qu'Alix Cléo Roubaud ne ment pas nécessairement ; d'ailleurs elle fera part à ses parents de sa décision d'arrêter la thèse pour en faire un livre.

La question est donc celle du régime de vérité des documents dont nous disposons. Nous pourrions choisir de nous fier d'abord au *Journal*, espace secret dans lequel Alix Cléo Roubaud peut s'exprimer librement et n'a pas besoin de travestir la réalité. Mais un journal intime est aussi témoin des oscillations de celui qui l'écrit, des brusques déclivités de son humeur, tout ce qui est écrit ne doit pas nécessairement être pris pour argent comptant. Et le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud est, comme nous l'avons vu, partiellement tronqué ce qui met en doute de manière plus générale, son authenticité ; nous savons l'importance du montage dans la construction du sens. La correspondance pourrait apparaître, dans sa régularité et sa dimension factuelle, comme un témoignage à la fois plus objectif et plus quotidien de son travail, mais la dépendance financière d'Alix Cléo Roubaud à ses parents peut en modifier la nature : en effet, l'épistolière a tout intérêt à enjoliver un travail dont sa subsistance matérielle dépend. Nous avons donc choisi de croiser ces récits, de mettre en lumière les endroits de heurt et de contradiction, considérant que la vérité, si telle est la question dans l'étude d'une œuvre, se trouve à la croisée de ces deux écritures.

Revenons à notre première interrogation quant à cette thèse : celle de l'intérêt d'Alix Cléo Roubaud pour Ludwig Wittgenstein et de la teneur des recherches qu'elle souhaitait mener sur le philosophe.

Nous ne savons pas quand Alix Cléo Roubaud a découvert Wittgenstein ni ce qui a motivé son inscription en thèse sur ce penseur. Pour le savoir, il faudrait avoir accès à ces journaux intimes des années 1975 et 1976 qui précèdent le début

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

de ce travail[755]. Ce qui est certain est qu'Alix Cléo Roubaud fait partie de ces étudiants, encore rares dans les années 1970, qui s'intéressent à la philosophie analytique et montrent ainsi l'intérêt croissant pour cette discipline. Dans les années 1970 et 1980 l'œuvre de Wittgenstein n'est que partiellement traduite. Dans le *Journal*, en septembre 1981, Alix Cléo Roubaud écrit de La Bourboule : «Wittgenstein:"Gesmack [sic] kann entzüken,aber nicht ergreifen." […][756]». Elle cite ici les *Vermischte Bemerkungen*. Le jour suivant, le 4 septembre 1981, Alix Cléo Roubaud cite de nouveau l'ouvrage. Si ces citations sont en allemand (langue rare dans le *Journal*), c'est parce qu'en 1981 il n'existe pas de traduction française de l'ouvrage. Ce livre a été publié en allemand en 1977, est édité dans une édition bilingue allemand/anglais sous le titre *Culture and Value* en 1980 — ce sont pour nous aujourd'hui les *Remarques mêlées* traduites en 1984 pour la première fois. Alix Cléo Roubaud travaillait vraisemblablement avec l'édition allemande que nous avons retrouvée dans sa bibliothèque. L'absence de traduction prouve la nouveauté de ce champ de la philosophie. Alix Cléo Roubaud est le témoin de cet engouement naissant pour cette branche de la philosophie :

> *Travaillant à mes trois concepts et demi sans brillant ni génie - mais non tout à fait sans audience toutefois en cette France aux modes intellectuelles imprévisibles qui curieusement s'éveille aux charmes de Witt [sic], y œuvrant à peu près sans relâche quand je ne me fatigue pas à quelques traductions alimentaires.*[757]

Cette lettre à ses parents témoigne de l'intense travail fourni par Alix Cléo Roubaud en 1979 et de son attention à la réception critique de Wittgenstein en France. Ses travaux semblent ainsi rencontrer un certain public tant ils s'inscrivent dans un champ nouveau. En effet, Ludwig Wittgenstein est encore un philosophe très peu étudié à l'Université mais qui est, depuis la fin des années 1960, une

[755] Alix Cléo Roubaud possédait dans sa bibliothèque la première édition française du *Tractatus logico-philosophicus* suivi des *Investigations philosophiques* dans la traduction de Pierre Klossowski. Elle avait noté sur la page de garde « Aix 1975 ». Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Librairie Gallimard, « NRF - Bibliothèque des idées », 1961.

[756] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 148.

[757] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à ses parents du 12 mars 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

référence de plus en plus importante du monde de l'art. L'artiste d'Art and Language Joseph Kosuth y fait de multiples références.

Dans son introduction au *Journal*, Jacques Roubaud évoque la « fascination [d'Alix Cléo Roubaud] (pas seulement intellectuelle) pour Wittgenstein[758] », sous-entendant ainsi que son travail et surtout son attrait pour l'auteur excède le cadre de la thèse. Jacques Roubaud précise qu'Alix Cléo Roubaud, marquée par les nombreux déménagements de son enfance « […] avait gardé de cette errance le sentiment de ne posséder spontanément aucune de ses deux langues (le français, langue maternelle, l'anglais langue paternelle) […][759] ». Elle aurait vraisemblablement été touchée par la vie de Ludwig Wittgenstein, autrichien émigré à Cambridge dès 1911 pour ses études, qui, comme elle, avait vécu dans un « état d'insularité linguistique quasi solipsiste […][760] ». Pourtant, la philosophie de Wittgenstein se distingue par une lutte contre la fascination – la fascination qu'exerce sur nous le langage. Jacques Bouveresse note en ce sens dans *La Rime et la Raison*, ouvrage consacré Wittgenstein :

> *La philosophie est, de son point de vue, une entreprise purement négative : elle se réduit à une sorte de lutte permanente, et jamais assurée d'aucune victoire sûre, contre la fascination dangereuse exercée par un certain nombre de mots magiques, de formules rituelles […]. Il est peu probable, à vrai dire, que la philosophie de Wittgenstein puisse réellement être appréciée par les amateurs de sensations intellectuelles, parce qu'elle est allée incomparablement plus loin qu'aucune autre dans le sens de l'ascétisme et de l'austérité : elle constitue une sorte d'invitation paradoxale à bouder systématiquement son plaisir en matière de théorie, à orienter son effort contre tout ce qu'il peut y avoir de prestigieux et d'ensorcelant dans certaines productions de l'intellect […].*[761]

Jacques Bouveresse rapporte également, dans le même ouvrage, la distance qui sépare la philosophie rationaliste de Wittgenstein, du tempérament que l'on

[758] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 11.
[759] *Ibid.*, p. 7.
[760] *Ibid.*, p. 8.
[761] Jacques BOUVERESSE, *La Rime et la Raison. Science, éthique et esthétique*, Minuit, « Critique », 1973, pp. 7-8.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

prête à l'homme Wittgenstein : « un tempérament kierkegaardien et existentialiste[762] ». Cet écart fut peut-être aussi l'objet d'une fascination de la part d'Alix Cléo Roubaud. Mais fascination ou pas, Alix Cléo Roubaud semble, dans les premières années pleinement investie dans la vie universitaire.

En effet, l'année 1978 (date à laquelle commence la majeure partie de sa correspondance) semble être une année d'ébullition, Alix Cléo Roubaud se lance dans l'écriture d'articles[763], assiste à des cours et des séminaires. Et, si sa thèse est en philosophie analytique, elle s'intéresse à divers courants de la philosophie ainsi qu'à l'histoire et, tout particulièrement, à la psychanalyse. En 1975, Alix Cléo Roubaud était également inscrite à l'Université de Paris-VIII et faisait partie d'un groupe de recherches de troisième cycle dans le département du champ freudien. Lacan semble être particulièrement important pour l'artiste. Ainsi, en plaisantant à propos de l'importance des frais de scolarité aux Etats-Unis, elle écrit à ses parents « […] mes propres ambitions intellectuelles m'ont fait judicieusement choisir les vedettes les moins chères de l'Occident - $12,000 pour voir Chomsky contre un ticket de métro pour voir Lacan ou Emmanuel Le Roy Ladurie ou Foucault, il y a de quoi réfléchir.[764] ». En parallèle de sa thèse, Alix Cléo Roubaud suivait en effet des cours et assistait à des séminaires parmi lesquels ceux de Lacan[765], comme mentionné dans le courrier, ou d'Anthony Kenny[766]. Dans le Fonds Alix Cléo Roubaud se trouvent les polycopiés de certains de ces cours ainsi que ses prises de notes. Ces années de formation sont, malgré ses problèmes de santé, des années joyeuses, marquées par une indéniable émulation intellectuelle.

[762] *Ibid.*, p. 11. Kierkegaard fait aussi partie des influences philosophiques, et stylistiques, d'Alix Cléo Roubaud, d'après les propos de Jacques Roubaud. Cf. Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 11.

[763] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 8.

[764] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 20 octobre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[765] Lacan a tenu un séminaire de 1951 à 1980 qui avait lieu, dans les dernières années à la faculté de droit de la rue Saint-Jacques. Lacan semblait constituer une pensée primordiale pour Alix Cléo Roubaud comme en témoignent certains passages de lettres et les notes prises avec assiduité pendant les cours du psychanalyste. Le 14 septembre 1981, soit cinq jours après la mort de Lacan elle écrit dans le *Journal : « La mort de Lacan lui donna l'occasion d'un télégramme,d'un panégyrique confus,d'une cuite. ».* Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 151.

[766] Anthony Kenny, né en 1931, est un philosophe anglais spécialiste de la philosophie de Wittgenstein et de la philosophie de Thomas d'Aquin, appartenant notablement au courant du thomisme analytique, dont font partie les philosophes Peter Geach et Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, femme et élève de Geach, traductrice et éditrice d'une partie de l'œuvre de Ludwig Wittgenstein.

Sa thèse ne semble pas en reste. Alix Cléo Roubaud mentionne des rencontres avec Jacques Bouveresse : « J'ai vu le directeur du département de Philo, fait un brin de causette avec Bouveresse et Desanti autour de trois bières au café de la Sorbonne […][767]. » Malgré la dimension plutôt informelle de ces rencontres, la bière ne faisant a priori pas partie de la rencontre universitaire type entre directeur de thèse et doctorant, nous pouvons témoigner de leur régularité : « chaque semaine je vais boire ma bière avec Bouveresse et Desanti[768] » et, plus sérieusement, de l'importance qu'elles semblent avoir pour Alix Cléo Roubaud : « […] le climat intellectuel ici me convient parfaitement pour mener à bien un tel travail – je parle des discussions avec Bouveresse et ses amis […].[769] ». Force est de constater, qu'en les personnes de Jacques Bouveresse et Jean-Toussaint Desanti, spécialiste de la philosophie des mathématiques, Alix Cléo Roubaud échangeait avec de grandes figures de la philosophie française qui ont certainement contribué activement à l'élaboration de sa pensée.

Alix Cléo Roubaud s'intéressait aux études wittgensteiniennes internationales (« Pas d'indignation sur les Iraniens wittgensteiniens. Eux aussi ont le droit d'écrire d'excellentes thèses énormes sur des sujets exactement le même que le mien.[770] »), elle commandait en Angleterre[771] des ouvrages sur Wittgenstein comme *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics*[772] de Cora Diamond ou *Wittgenstein's Language*[773] de Thimoty Binkley ainsi que des ouvrages plus généraux de logique. Sa parfaite maîtrise de l'anglais a, sans aucun doute, été d'une aide précieuse pour son travail compte tenu du peu d'études en français publiées sur Wittgenstein à l'époque. Alix Cléo Roubaud semblait également avoir trouvé un cercle de logiciens avec qui partager ses recherches. Ainsi elle termine l'une de ses lettres par ces mots : « Je dois

[767] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 11 septembre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[768] *Ibid.*
[769] *Ibid.*
[770] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 31 mars 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[771] Le Fonds Alix Cléo Roubaud témoigne de commandes passées directement à des librairies anglaises notamment à W.H. Heffers & Sons à Cambridge.
[772] Cora DIAMOND, *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics*, Londres, Harvester Press, 1976.
[773] Timothy BINKLEY, *Wittgenstein's Language*, La haye, Nijhoff, 1973.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

courir rencontrer quelque Wittgensteinien suisse pour causer ontologie et relativité, donc ce sera tout pour aujourd'hui.[774] »

Comme nous l'avons précédemment dit, Alix Cléo Roubaud travaillait sur les liens entre le style et la pensée de Ludwig Wittgenstein, à savoir sur les liens entre dimension formelle et théorie dans son œuvre. Nous avons mentionné ce que disait Jacques Bouveresse au sujet de l'option philosophique de Wittgenstein, celle d'une rationalité ascétique, qui pouvait paraître en rupture avec l'homme qu'il était. J. Bouveresse ajoute cependant : « Mais, précisément, chez lui l'option en faveur de la rationalité, c'est-à-dire, selon sa propre expression, d' "un certain style de pensée", est absolument radicale et sans compromission.[775] » Il est vraisemblable que ce « style de pensée » fut l'objet de réflexion d'Alix Cléo Roubaud. Ce qui est remarquable, c'est que non seulement cette approche semble avoir un écho dans sa propre pratique (la question de la forme, que ce soit en littérature ou en photographie, est récurrente dans l'œuvre), mais aussi qu'elle apparaît également comme une démarche encore inédite à l'époque. En effet, en 1978, Alix Cléo Roubaud semble alors travailler encore à sa thèse qu'elle évoque de manière récurrente dans sa correspondance avec ses parents. Dans un moment où la philosophie de Wittgenstein est encore relativement peu étudiée, elle dit vouloir travailler sur Wittgenstein d'une manière nouvelle. Voici ce qu'elle écrit à ses parents, après qu'ils lui ont proposé de venir s'installer à Washington pour travailler :

> *Pour ma thèse, enfin, me déplacer pour l'écrire ailleurs demanderait un tel déménagement de papiers et de crayons, et une telle période d'acclimatation, que je n'y perdrais que du temps, et je suis trop pressée de la finir pour l'interrompre en transbahutant mon bureau ; […] je travaille d'un point de vue si spécialisé, si français et si complètement opposé à ce qui se fait aux États-Unis (dont je suis de près toutes les publications) que j'en serai déracinée.*[776]

[774] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 23 novembre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[775] Jacques BOUVERESSE, *La Rime et la Raison*, *Science, éthique et esthétique*, *op. cit.*, p. 11.
[776] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Alix Cléo Roubaud évoque ici sa démarche comme éminemment française et pointue. En effet, si les études sur l'écriture de Wittgenstein sont aujourd'hui nombreuses, cette démarche est encore nouvelle à l'époque d'Alix Cléo Roubaud. Pour Martin Klebes qui a consacré sa thèse de doctorat aux rapports entre Wittgenstein et des romanciers contemporains (parmi lesquels Jacques Roubaud), le style du philosophe est déterminant :

> *Recent years of scholarship, benefiting from easier accessibility of an increasing amount from the Nachlaß, have revealed that questions of writing and style are of enormous importance in the assessment of Wittgenstein's philosophy – something that had gone largely unacknowledged by the adepts of so-called ordinary language philosophy and its analytical heirs.*[777]

Selon l'auteur, la publication des inédits de Wittgenstein (les *Nachlaß*[778]) ont permis de mettre au jour ce travail de l'écriture et son rôle fondamental dans la construction de sa pensée. Nous pouvons donc imaginer qu'Alix Cléo Roubaud avait une intuition de recherche qui se confirme encore plusieurs années après sa disparition et dont elle pressentait elle-même l'intérêt.

Il peut alors sembler surprenant qu'Alix Cléo Roubaud, emballée par son sujet de recherche et par l'atmosphère estudiantine de l'époque, y renonce. La première explication, fréquemment évoquée est liée à sa santé fragile. Dans son introduction au *Journal*, Jacques Roubaud note qu'avec le temps « il lui apparut qu'elle ne parviendrait jamais à être poète, romancière, philosophe (au sens professionnel)[779] » ; cette phrase semble exprimer, en creux, un renoncement ; comme si Alix Cléo Roubaud, sachant ses jours comptés, avait renoncé, entre autres, à l'écriture et à sa thèse. Plus avant dans cette introduction, Jacques Roubaud précise qu'en août 1978, lors d'une cure thermale à La Bourboule, « la

[777] Martin KLEBES, *Wittgenstein's Novels*, New York & London, Routledge, « Studis in Philosophy », 2012, p. 15 : « *Ces dernières années, les études, en bénéficiant d'un accès simplifié à une plus grande partie des Nachlass, ont révélé que les questions d'écriture et de style sont d'une importance capitale pour aborder la philosophie de Wittgenstein ; ce qui a été largement ignoré par les adeptes de la soi-disant « philosophie du langage ordinaire » et ses héritiers analytiques.* »

[778] Le *Nachlaß* (littéralement « succession » en allemand) est un ensemble d'œuvres posthumes de Ludwig Wittgenstein.

[779] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 12.

photographie, qui n'était alors qu'une des voies possibles qu'elle envisageait, […], devient, avec le *Journal*, son unique et essentielle activité […][780] ».

En 1978 donc, Alix Cléo Roubaud aurait abandonné toutes ses activités et sa thèse. Une entrée du *Journal* semble corroborer cette hypothèse de l'abandon au profit de l'écriture et de la photographie avancée par Jacques Roubaud : « écrire ma thèse:plus faisable. / photographie.Journal.[781] » Notons néanmoins que cette phrase n'est pas datée d'août 1978, mais du 9 novembre 1980. L'affirmation de Jacques Roubaud nous semble ainsi bien étonnante puisqu'Alix Cléo Roubaud mentionne sa thèse dans de nombreuses lettres écrites jusqu'en décembre 1980. Elle écrit ainsi dans une lettre adressée à son père : « Je vais aussi traduire d'autres poètes américains, tout en achevant ENFIN ma thèse…[782] ». Si Alix Cléo Roubaud reconnaît ici qu'elle a dépassé le temps prévu pour la rédaction, chose somme toute relativement normale dans le cadre d'un doctorat, elle semble bien décidée à terminer ce travail. Et Alix Cléo Roubaud ne parle pas uniquement de ces travaux universitaire à ses parents, en novembre 1979 elle écrit à un certain Jim : « My thesis WILL be finished THIS school year.[783] », en avril 1980 à Anne McCauley « Actually my thesis is grinding on less painfully as Jacques is actually interested and would love to get it published and forces me to discuss it […].[784] », etc. Dans cette lettre à Anne McCauley, Alix Cléo Roubaud suggère que le travail n'a pas toujours été facile, sans pour autant qu'elle semble y renoncer.

Cependant, Alix Cléo Roubaud semble souvent tourmentée par la pertinence et l'utilité de cette thèse : d'une part, sa pertinence au sein du champ universitaire, d'autre part, son utilité pour trouver un emploi. Ainsi, elle écrit le 21 juillet 1979 :

> *My thesis director, a lovable man, is taking next year off to Switzerland. Not that I saw him all that often, let alone churn out brilliant chapters on Wittgenstein to*

[780] *Ibid.*, p.13.
[781] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 32.
[782] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à son père du 19 décembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[783] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Jim du 8 novembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Ma thèse SERA finie CETTE année.* »
[784] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 25 avril 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *En réalité ma thèse avance moins péniblement grâce à Jacques qui est vraiment intéressé, aimerait la faire publier et me force à en parler.* »

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

him, but the simple thought of his being in Paris was of great consolation. For example : went to see him, very depressed, in November, to tell him that my thesis was soon to be written by someone else, i twas bound to be taken up by Derrida or somebody infinitely more brilliant than I and that there was no point in my doing it. He told me that nobody else in the world was going to tackle the topic, that he knew that for a fact, and that the thing was worth writing, and publishing.[785]

Alix Cléo Roubaud a donc besoin de l'aide régulière de Jacques Bouveresse pour se convaincre du sens de son travail. Alors que les Roubaud vivent encore rue de la Harpe et qu'ils s'apprêtent à déménager rue des Francs-Bourgeois, Alix Cléo Roubaud fait part à son père de certaines de ses angoisses matérielles pour l'avenir après avoir écrit qu'elle achevait enfin sa thèse :

[…] nous devons déménager bientôt, pour en endroit beaucoup plus petit […], et moi je dois chercher très vite un emploi, et je prie Dieu pour pouvoir garder un atelier qui est actuellement mon principal investissement d'avenir. Cet emploi je ne le trouverai pas vite ; vu le climat de crise on est de plus en plus dur avec les étrangers […] ; mais la situation au Canada doit être la même, c'est-à-dire que non seulement il n'y a pas de postes d'enseignement de philo, mais qu'on ne peut même pas publier ce que nous publions […].[786]

À la lecture de ces lettres, nous pouvons considérer d'une part, qu'en 1978, Alix Cléo Roubaud n'abandonne pas toutes ses activités au profit de l'écriture du journal et de la photographie ou, du moins, que la philosophie et l'écriture de sa thèse résistent à ce choix radical ; d'autre part, que son investissement dans la photographie procède aussi de considérations sur la conjoncture : le secteur universitaire étant saturé, mieux vaut se consacrer à la création.

---

[785] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre Allen et Margaret Rollie du 21 juillet 1979* : « *Mon directeur de thèse, un homme adorable, va passer l'année prochaine en Suisse. Non pas que je le voie si souvent que cela, encore moins que je lui aie remis de brillants chapitres sur Wittgenstein que je produirais à tour de bras, mais la simple pensée qu'il se trouvait à Paris était d'une grande consolation. Par exemple : suis allée le voir, très déprimée, en novembre, pour lui dire que ma thèse était sur le point d'être écrite par quelqu'un d'autre, qu'elle allait nécessairement être reprise par Derrida ou par quelqu'un d'infiniment plus brillant que moi, et que cela n'avait aucun sens que je la fasse. Il m'a dit que personne d'autre au monde n'était sur le point d'attaquer le sujet, qu'il le savait parfaitement bien, et que cela valait la peine de l'écrire, et de la publier.* »

[786] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à son père du 19 décembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Enfin la dernière explication de cet abandon serait un découragement qui ne s'expliquerait pas nécessairement par des considérations matérielles, mais par la volonté d'Alix Cléo Roubaud de trouver une forme non universitaire pour son travail :

> *Ai décidé que ma thèse serait un livre, publiable, drôle, accessible, et non une thèse qui ne se lira pas. Évidemment rien de tout ça n'est très traditionnel, ni très sûr financièrement. Mais j'ai décidé qu'il vaut mieux faire des choses intéressantes et drôles, quitte à courir des risques que de s'ennuyer.*[787]

Provocation ou réelle décision ? Dans la même veine, Alix Cléo Roubaud évoque ironiquement la possibilité d'un opéra : « Je vais écrire un livret d'opéra sur Wittgenstein, avec un aria superbe pour "ce dont on ne peut parler il faut le taire", un autre, plus gai, pour "pourquoi un chien ne peut-il être malhonnête".[788] » Quoi qu'il en soit, il est manifeste qu'Alix Cléo Roubaud est versatile au sujet de ce travail universitaire : en juillet 1979, à une journée d'intervalle, elle explique comment Jacques Bouveresse lui redonne courage pour poursuivre sa thèse et qu'elle prévoit de faire de sa thèse un livre ; puis elle annonce qu'elle s'apprête à la terminer en novembre de la même année ; en février 1980, elle note dans le *Journal* qu'il ne lui est plus possible de terminer sa recherche et, en avril, elle écrit à Anne McCauley que le travail reprend grâce aux encouragements de Jacques Roubaud. Difficile donc de statuer sur la question de l'abandon, car c'est avant tout l'indécision et l'évidente difficulté d'un tel travail qui sont manifestes.

Notre dernière question, et qui n'est pas sans importance, est celle de l'existence matérielle de cette thèse. En effet, nous pouvons imaginer que quelqu'un qui dit avoir presque fini sa thèse en a commencé la rédaction. Or nous n'avons aucune trace de ce travail, ni même de brouillons ou d'esquisses préparatoires. Cette absence matérielle dans le Fonds est d'autant plus étrange qu'Alix Cléo Roubaud avait, comme nous l'avons déjà dit, un réel goût pour l'archive de soi. Étrange, en effet, de garder des doubles carbone de toute sa

[787] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 22 juillet 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[788] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 4 novembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

correspondance, tous ces journaux intimes depuis la prime adolescence et de se séparer du début de sa thèse. La première hypothèse serait qu'Alix Cléo Roubaud n'a jamais rédigé, ni même n'a construit son argumentation ; qu'elle n'a, en réalité, jamais commencé à écrire sa thèse et s'est consacrée à un travail de lecture. Mais cette possibilité pourrait être remise en question puisqu'elle dit à ses amis qu'elle est proche de la fin de son travail. Il semble donc probable que cette thèse ait disparu, qu'elle ait été perdue dans les moments difficiles qui ont suivi sa mort. Quoi qu'il en soit Alix Cléo Roubaud n'a jamais cessé de lire Wittgenstein et, si ce travail de thèse est perdu, nous avons néanmoins conservé certains de ses travaux philosophiques.

1.2. La production philosophique d'Alix Cléo Roubaud.

Dans le Fonds Alix Cléo Roubaud se trouvent plusieurs textes strictement philosophiques, qui ont pu constituer de courts mémoires universitaires, des articles universitaires ou de simples projets d'articles. Ainsi, un texte daté de janvier 1976 s'intitule « De l'univers du discours : quelques remarques sur l'engagement ontologique[789] » ; un autre daté du mois de février de la même année, non titré, est consacré à la nature de la pensée ; enfin, un texte non daté dans le Fonds, est intitulé : « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : la représentation comme engendrement de l'objet. » Ce dernier article a été publié dans les *Cahiers de poétique comparée* en 1981[790]. À la fin de l'article édité, page 89 des *Cahiers de poétique comparée*, Alix Cléo Roubaud a

[789] Alix Cléo ROUBAUD, « De l'univers du discours, quelques remarques sur l'engagement ontologique », 1976, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[790] Alix Cléo ROUBAUD, « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein: la représentation comme engendrement de l'objet », *Cahiers de poétique comparée,* vol. 4, Fascicule 1, Paris, Publications Langues O', 1981, pp. 79-89. Dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, on dispose de quelques-unes des pages publiées, tapées à la machine. Une page de garde fait figurer le titre « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : de l'engendrement de l'objet » ; quand on tourne la page, un titre alternatif apparaît en début de texte : « Sur le *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein : la représentation comme engendrement de l'objet ». Le titre finalement adopté pour publication est une composition des deux.

ajouté à la main « 1975 », ce qui laisse penser que cet article a été conçu six ans avant sa publication, avant même le début de sa thèse en 1976.

Dans les articles précédemment cités, Alix Cléo Roubaud traite d'Augustus de Morgan (1806-1871) et de George Boole (1815-1864), deux philosophes, mathématiciens et logiciens britanniques considérés comme les fondateurs de la logique moderne ; de John Venn (1834-1923), mathématicien et logicien britannique lui aussi ; d'Alexius Meinong (1853-1920), philosophe autrichien disciple de Franz Brentano, qui a élaboré une théorie de l'objet ; de Bertrand Russell, philosophe britannique, de Gottlob Frege (1848-1925), philosophe, mathématicien et logicien allemand, de Willard Quine (1908-2000), philosophe et logicien américain, un des principaux représentants de la philosophie analytique ; de Ludwig Wittgenstein enfin.

L'ensemble de ces références inscrit assurément Alix Cléo Roubaud dans le cadre conceptuel de la philosophie logique et analytique. Dans le premier article datant de janvier 1976, « De l'univers du discours : quelques remarques sur l'engagement ontologique », Alix Cléo Roubaud travaille à partir de la notion d' « univers du discours » empruntée à Augustus de Morgan. Son problème est celui du rapport du discours à sa référence, celui de la référentialité du langage. À quoi le langage fait-il référence ? *De quoi* parle-t-on ? Est-ce qu'il faut des objets réels derrière les mots que nous utilisons ? Mais que se passe-t-il lorsque nous prononçons une phrase comme « Pégase est un cheval » ? Quel est le référent de « Pégase » ? « Il n'y a pas lieu de confondre l'univers du discours avec sa référence réelle, écrit Alix Cléo Roubaud, puisqu'il existe des univers de fiction pour les entités fictives, où, par exemple, il est vrai que Pégase est un cheval, faux qu'il soit un canard.[791] » Elle en vient à un problème majeur de métaphysique et de logique, celui de la négation, que l'on pourrait formuler ainsi : comment peut-on parler de ce qu'il n'y a pas ? Comment peut-on parler du non-être ? Comment donc peut-on produire, dans le langage, une proposition négative ? Autrement dit encore, parler d'une chose qui n'existe pas, n'est-ce pas lui donner une sorte d'existence ? Alix Cléo Roubaud écrit en ce sens :

[791] Alix Cléo ROUBAUD, « De l'univers du discours : quelques remarques sur l'engagement ontologique », Fonds Alix Cléo Roubaud.

[…] si A n'est pas, comment peut-il ne pas être puisque je fais de lui l'objet d'une négation ? […] Là encore, le postulat ontologique consiste à poser qu'un objet « existe » d'une certaine manière, et qu'on s'engage vis-à-vis de son existence, dès que cet objet est nommé *; la nomination donne à tel objet une solidité hors de toute atteinte. La négation s'opposera alors non pas à l'affirmation, mais au néant d'avant toute parole. Mentionner, c'est faire briller, serait-ce même un instant, la présence de la chose avant sa disparition, et c'est donner du même coup à cette disparition un statut autre qu'à un pure et simple absence : le nom laisse une trace irréductible : il n'y a pas de négation du nom.*[792]

Dans le second article, non titré, datant du mois de février 1976, Alix Cléo Roubaud aborde un problème similaire, dans une perspective nettement inspirée de Frege. En effet, elle distingue le domaine du sens du domaine de la vérité, en citant Frege : « On en conclura que le sens d'une proposition interrogative n'est pas quelque chose dont l'être consiste en son être vrai[793] ». Alix Cléo Roubaud d'en déduire que le sens de la question « vient d'ailleurs ». Pour Frege en effet, le contenu d'une question est du domaine du sens et non pas du domaine de la vérité, car une question n'est ni vraie ni fausse. Le sens de la proposition interrogative « Socrate est-il sage ? », qui n'est ni vraie ni fausse donc, montre qu'il y a précisément un domaine du sens qui précède le domaine du vrai et du faux. On peut *dire* quelque chose qui *a un sens* sans se prononcer sur la vérité ou la fausseté : l'interrogation témoigne de cette possibilité.

Nous pouvons nous demander de quelle manière ces textes philosophiques, ou plus exactement les réflexions conduites au sein de ces textes, trouvent des échos dans la conception de l'image élaborée par Alix Cléo Roubaud. À l'évidence, quelques problèmes persistent de 1975 à 1983 : celui de la référentialité (problème qui se pose aussi en photographie dans le rapport de l'image à l'objet qu'elle représente), celui de la vérité (d'un énoncé, d'une image). En tout état de cause, il nous semble nécessaire de mentionner ces articles d'Alix

[792] *Ibid.*

[793] Gotlob FREGE, *Recherches logiques*, *in Écrits logiques et philosophiques*, trad.. Claude Imbert, Seuil, 1971, p. 196, cité par Alix Cléo Roubaud dans son article non titré de février 1976.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cléo Roubaud parce qu'ils témoignent de l'exigence de sa pensée philosophique ainsi que d'une autre forme d'écriture, plus rigoureuse et scientifique. Leur style est en effet radicalement différent de celui du *Journal* : la ponctuation est conventionnelle, la démarche est démonstrative. L'existence de ces articles font de son travail philosophique une réalité dont on pouvait jusqu'alors douter compte tenu de la disparation de sa thèse, comme ils font de son style littéraire un choix. En revanche, il ne nous semble pas nécessaire, dans le cadre de notre recherche, d'étudier point par point la pensée qui s'y déploie. Mais le dernier article dont nous avons mentionné l'existence, celui consacré à une lecture du *Tractatus logico-philosophicus*, permet davantage d'éclairer l'œuvre photographique de l'auteure. Ces écrits montrent une connaissance précise de la pensée de Ludwig Wittgenstein.

1.3. Produire des photographies depuis une théorie de l'image.

Le troisième article rédigé par Alix Cléo Roubaud disponible dans le Fonds, datant de 1975 et intitulé « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : de l'engendrement de l'objet[794] » est composé de sept parties. La troisième partie commence ainsi :

> *Soit la célèbre théorie de l'image : l'image est l'image d'un fait, de l'existence ou de l'inexistence de l'état de choses. Mais l'image aussi est un fait : c'est un fait qui en répète un autre ; c'est la répétition du fait. Il se peut que le fait représenté soit un fait négatif (l'inexistence d'un état de choses)[795] ; comment se fait-il alors que l'image ne se vide de toute substance ? Et pourquoi faut-il une image : le nom ne suffisait-il pas pour appeler la chose ? C'est que l'image est au-delà de l'affirmation ou de la négation ; elle est ce qui dans le langage,*

[794] Alix Cléo ROUBAUD, « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein: la représentation comme engendrement de l'objet », *Cahiers de poétique comparée, art. cit*.
[795] Où l'on voit le retour du problème philosophique de la négation.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dans le monde, insiste, subsiste, rôde, indestructible, pure répétition, même lorsqu'elle ne répète rien […].

Alix Cléo Roubaud cite immédiatement après ce développement les *Carnets 1914-1916* de Wittgenstein, précisément l'entrée datée du 26 novembre 1914 :

*Car peut-on nier une image ? Non. Et c'est là que gît la différence entre image et proposition. L'image peut faire office de proposition. Mais alors, quelque chose s'y ajoute, qui fait qu'elle dit maintenant quelque chose. En bref, je puis seulement nier que l'image soit correcte, mais je ne puis nier l'*image[796]*.*

Pour Wittgenstein, toute négation consiste d'abord à supposer ce qu'elle nie, dans un sens neutre de « supposer » – car la négation ne l'affirme précisément pas. La proposition négative pose, en elle, quelque chose : une image. Ce point montre la complexité de la négation, qui se compose de trois choses : il y a un contenu, l'application de la négation à ce contenu, et corrélativement la production d'un nouveau contenu. Dans les *Carnets 1914-1916*, Wittgenstein introduit la notion d'image originaire (*Urbild*) ou de proto-image (notion conservée dans le *Tractatus*) pour parler de la position interne à la négation. Dans la proposition « Socrate n'est pas assis », la proto-image est « Socrate est assis ». Une proposition, chez Wittgenstein, est la projection d'une certaine proto-image sur le monde. Il faut donc distinguer 1) le contenu qui est nié (« Socrate est assis »), 2) ce contenu nié en tant que nié (la négation de « Socrate est assis »), et 3) l'assertion de ce dernier contenu, qui est la proposition négative à proprement parler (« Socrate n'est pas assis »).

Mais Alix Cléo Roubaud ne se contente pas de reprendre cette notion de proto-image. En effet dans l'article « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : de l'engendrement de l'objet », elle fusionne deux concepts d'image qui semblent se concurrencer chez Wittgenstein. D'une part, le concept d'image tel qu'il est employé dans les *Carnets 1914-1916*, qui sera repris sous la forme de « proto-image » ou « image originaire » (*Urbild*) dans le

[796] Ludwig WITTGENSTEIN, *Carnets 1914-1916*, 26.11.14, trad. G. G. Granger, Paris, Gallimard, « Tel », 1971, p. 74.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Tractatus logico-philosophicus : c'est ce qui ne peut pas être nié, et ce qui peut être projeté sur le monde positivement (quand elle est prise dans une proposition affirmative : « Socrate est assis ») ou négativement (quand elle est prise dans une proposition négative : « Socrate n'est pas assis. »). D'autre part, Alix Cléo Roubaud réutilise la notion d'image telle qu'elle est mise en place dans le *Tractatus logico-philosophicus* et qui fait de la proposition elle-même une image.

En effet, dans le *Tractactus logico-philosophicus*, Wittgenstein « introduit la thèse de la quasi-équivalence entre proposition et image, en affirmant, par exemple, que "[l]a proposition est une image de la réalité", ou encore que "[l]a proposition est un modèle de la réalité telle que nous nous la figurons"[797] », soit la théorie de la proposition-image ou encore nommée la thèse de la « picturalité du langage[798] ». C'est cette thèse qu'Alix Cléo Roubaud semble reprendre la plupart du temps dans ses écrits les plus connus : dans le *Journal* comme dans les textes placés par Jacques Roubaud dans l'« Appendice » à la réédition de 2009 du *Journal.* En utilisant deux définitions différentes de la notion d'image, il apparaît qu'Alix Cléo Roubaud fait une lecture libre de l'œuvre du philosophe autrichien. Ces textes témoignent d'une réelle connaissance de Wittgenstein qui lui a ensuite permis de se « servir » de la pensée de l'auteur. En effet, bien qu'elle souligne à quelques reprises que son emploi du terme d'image est wittgensteinien : « C'est-à-dire,les problèmes d'*image* (W) […] » – le « W » faisant ici référence à Wittgenstein – la pensée de l'auteur lui sert aussi de point de départ pour construire ses propres réflexions.

Revenons à la conceptualisation de l'image d'Alix Cléo Roubaud, forgée à partir de Wittgenstein et qui s'exprime dans le texte « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance ». Alix Cléo Roubaud y écrit :

---

[797] Sabine PLAUD, « Vie du langage, vie des images. Une marque de la continuité dans la philosophie de Ludwig Wittgenstein », *Philosophique*, n° 13, 2010, p. 53, citant Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logioc-philosophicus*, trad. G. G. Granger, Paris, Gallimard, « Tel », 1993, 4.01. Notons que dans cet article, il s'agit pour l'auteure de prouver une continuité entre le Wittgenstein du *Tractatus*, couramment nommé « premier Wittgenstein », et celui des *Recherches philosophiques*, « second Wittgenstein », au sujet de l'image ; comme nous comparons un texte de 1914 au *Tractatus logico-philosophicus* de 1922, ce n'est pas ici notre propos.
[798] *Ibid*., p. 54.

*4. **L'image est le sol de la croyance en le réel**.*

4.1. La mémoire est le sol de la croyance en le passé.

4.2. Une photographie suppose la coexistence en un même moment et en un même lieu du photographe et du photographié.

4.2.1. Une photographie donne la preuve par l'image de cette coexistence.

4.2.2. D'où son effet de réel.

4.2.2.1. Une photographie est vraie parce que c'est une image ; le moment de l'image est passé ; mais la photographie est là pour attester de la réalité de ce moment.[799]

D'après cet extrait, on peut déduire que la photographie se présente chez Alix Cléo Roubaud comme étant toujours une image ; la photographie fait partie de la classe des images, plus générale. Mais toutes les images ne sont pas des photographies. L'image n'est pas synonyme de photographie pour Alix Cléo Roubaud – il faut penser que, pour elle comme pour Wittgenstein, une proposition est par exemple une image. Que la photographie soit une image est ce qui garantit la vérité de la photographie : elle donne la preuve de la « coexistence en un même moment et en un même lieu du photographe et du photographié ». L'image est cet opérateur qui lie la photographie au monde, comme elle est ce qui, chez Wittgenstein, lie la proposition au monde :

Comment comprendre que ces deux ordres de réalité en apparence parfaitement hétérogènes que sont la proposition et le fait puissent s'exprimer l'un l'autre ? […] Or c'est dans la notion d'image [Bild] que Wittgenstein devait repérer le médiateur permettant d'assurer la connexion entre monde et langage : si la proposition est en mesure de nous parler d'un état de choses du monde, c'est parce qu'elle en est l'image (logique). Cette solution trouve une formulation paradigmatique à la proposition 4.03 du Tractatus *[…].*[800]

[799] Alix Cléo ROUBAUD, « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », *in* « Appendice » au *Journal*, *op. cit.*, pp. 225-226.

[800] Sabine PLAUD, *art. cit.*, p. 55. Wittgenstein écrit en 4.03 : « […] La proposition nous communique une situation, donc elle doit avoir une interdépendance essentielle avec cette situation. / Et cette interdépendance consiste justement en ce qu'elle est l'image logique de la situation. / La proposition ne dit quelque chose que dans la mesure où elle est image. » in *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 54.

Alix Cléo Roubaud semble, de même, faire de l'image ce qui permet d'instituer la relation entre la photographie et le monde : elle est « le sol de la croyance en le réel » au sens où elle est ce qui garantit « l'effet de réel » de la photographie, attestant de la « réalité d'un moment ». Mais il reste qu'il est difficile de déterminer de façon définitive ce qu'Alix Cléo Roubaud entend par image. L'effet de réel de l'image est-il du au fait que l'on ne peut pas nier une image, mais ici « image » entendue au sens des *Carnets* de Wittgenstein ? Dans le *Journal*, à la date du 27 juillet 1980, à Saint Félix, Alix Cléo Roubaud note : « Image puissance iconique;irrenversable.Après avoir établi le statut de l'image dans le *Tractatus*,Wittgenstein pratique toutes les formes d'iconicité,mur de l'affirmation (ce qui ne se soumet pas aux tables de la vérité).[801] » L'image « irrenversable » serait peut-être justement ce qui ne peut pas être atteint par une vérification, ce qui est au-delà du vrai et du faux.

Cependant, Jacques Roubaud a précisé dans son introduction au *Journal* qu'Alix Cléo Roubaud établissait une distinction entre « image » et « piction », distinction empruntée à Wittgenstein :

> *Transposant, pour son propre usage, (et sans revendiquer une quelconque pertinence philosophique pour cet emprunt), une distinction wittgensteinienne, elle opposait l'image, **vivante**, à ce qu'elle nommait **piction** et qui n'est qu'une image « **oisive** ». Sur un négatif, disait-elle, il n'y a qu'une **piction**. Le « tirage », seul, peut la mettre en mouvement et en faire, véritablement, une image.*[802]

Nulle part pourtant dans le *Journal* publié au Seuil Alix Cléo Roubaud n'a recours à ce terme de piction, à tel point que l'on pouvait se demander qui était à l'origine de ce terme : Jacques ou Alix Cléo Roubaud ? Cette distinction entre image et piction a trouvé confirmation de son existence au sein des écrits d'Alix Cléo Roubaud dans des extraits précédents la période publiée, délivrés par Jacques Roubaud en 2014. D'après ces extraits antérieurs, Alix Cléo Roubaud a

[801] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 58-59.
[802] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 14-15.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

écrit, le 19 septembre 1979 : « Des images, pas des *pictions* (Witt.) […][803]. » Une formule courte toutefois, et qui ne nous donne que peu de prises, mais qui démontre néanmoins que ce terme est bien le sien. La forme de cet extrait semble traduire un impératif, une recommandation : *il faut faire* des images et non pas des pictions. À bien y regarder, cette distinction est sans doute empruntée aux *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, ouvrage posthume publié en 1953, dans lequel le philosophe distingue *Bild* et *Vorstellung*[804], termes traduits par Gertrude Elisabeth Margaret Anscombe en anglais respectivement par *picture* et *image* : « Eine Vorstellung ist kein Bild, aber ein Bild kann ihr entsprechen. », en anglais : « An image is not a picture, but a picture can correspond to it[805] ». On en trouve trace dans le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, en 1981 :

> *prendre n'importe quel matériau(un vieux négatif égratigné-saqqarah);une nature morte,des journaux,pour en faire des tableaux-photographies;travailler sur le motif,ses images.[...]Travailler dans ce va-et-vient entre image,celle qui vous hante,et tableau fini unique et non reproductible,mais qui devrait hanter comme vous hante son image.Bild/Vorstellung.*[806]

Alix Cléo Roubaud fait ici explicitement référence à la distinction entre *Bild* et *Vorstellung*. Il faut comprendre que *piction* traduit l'anglais « picture » qui lui-même traduit l'allemand « Bild », tandis qu'*image* traduit l'anglais « image » qui lui-même traduit l'allemand « Vorstellung » – ce qui est une traduction astucieuse dans sa fidélité sonore à la traduction anglaise d'Anscombe (piction/*picture*, image/*image*). On rencontre ici possiblement un troisième sens du terme *image* chez Alix Cléo Roubaud. En effet, les notions d'« images » élaborées à partir des *Carnets* et du *Tractatus logico-philosophicus*, mentionnées jusqu'alors traduisaient le terme de *Bild*. Ici, l'image, à proprement parler, est la *Vorstellung* ;

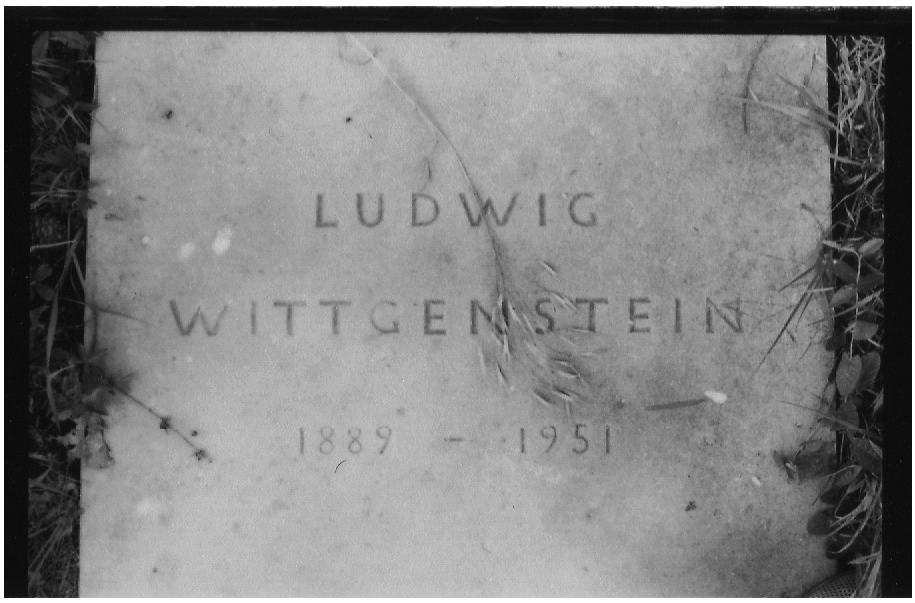
[803] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 » in Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 187.
[804] Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchung*, I, § 301, 1953.
[805] Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, I, § 301, trad. ang. par Gertrude Elizabeth Margaret ANSCOMBE, Oxford, Basic Blackwell, 1953, p. 101. La traduction française de Pierre Klossowki, trouvée dans la bibliothèque d'Alix Cléo Roubaud traduit : « 301 – Une représentation n'est pas une image, mais une image peut lui correspondre. » voir LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1961.
[806] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 110.

et c'est cette image-*Vorstellung* qui est enfin synonyme de photographie. Alix Cléo Roubaud voulait faire des images et non des pictions, c'est-à-dire qu'elle voulait faire des photographies qui soient des « tableaux » — ce qui rejoint et contribue à certifier nos analyses précédentes sur le lien entre peinture et photographie que travaille Alix Cléo Roubaud. Wittgenstein quant à lui distingue *Vorstellung* de *Bild* sur le cas de la souffrance[807] : la *représentation* (*Vorstellung*) de la souffrance nous donne quelque chose qui ne peut pas être une *image* (*Bild*) ; se représenter la souffrance, ce n'est pas la voir. L'image, qui nous donne à voir, est insuffisante car elle ne peut capturer que les circonstances externes de la souffrance (par exemple un homme qui nous apparaît comme souffrant : ce sera une image, *Bild*, ou *piction* chez Alix Cléo Roubaud), tandis que la représentation de la souffrance (*Vorstellung*, *image* en anglais et *image* en français chez Alix Cléo Roubaud) est quelque chose que l'on a à l'esprit qui excède ce genre d'images[808].

Si Wittgenstein a permis à Alix Cléo Roubaud d'élaborer sa théorie de l'image, le philosophe (ou sa pensée) a également été le sujet de photographies. Ainsi, en juin 1980, elle réalise une photographie de la pierre tombale du philosophe autrichien enterré à Cambridge, à l'occasion de son mariage avec Jacques Roubaud. On y voit un bloc de granit sur lequel le nom de Ludwig Wittgenstein et ses dates de naissance et de mort sont gravés – tombe humble mais émouvante de sobriété.

[807] Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, § 300, *op. cit.*, p. 225.

[808] Cf. Alan DONAGAN, « Wittgenstein on sensation », *in* George PITCHER (dir.), *Wittgenstein : The Philosophical Investigations*, New York, Palgrave/Macmillan, « Modern studies in philosophy », 1966, pp. 324-351 ; Jean-Jacques ROSAT, « L'indétermination des concepts psychologiques », in Christiane CHAUVIRÉ, Sandra LAUGIER et Jean-Jacques ROSAT (dir.) *Wittgenstein, les mots de l'esprit : philosophie de la psychologie*, Paris, Vrin, « Problèmes et Controverses », 2001, pp. 13-38.



Doc. 14 : Sans titre, agrandissement d'une planche contact, 1980[809].

Cette image se présente comme un hommage, mais Alix Cléo Roubaud avait d'autres projets pour mêler photographie et Wittgenstein. Ainsi, deux ans plus tard, le 2 juin 1982, elle consigne dans son *Journal* quelques idées : « *projets* / .photographie sur Wittgenstein(les objets sont incolores).[810] » Un tel projet se fonde sur la proposition 2.0232 du *Tractatus logico-philosophicus* : « En termes sommaires, les objets sont sans couleur.[811] » Par « objet », il faut entendre chez Wittgenstein l'unité, l'entité minimale dont le monde est constitué. S'ils sont sans couleur, c'est qu'ils n'ont aucune détermination, aucune « propriété matérielle[812] ».

> *Wittgenstein [...] nous demande de croire comme lui qu'il existe un substrat ultime d'objets simples, éternels, dont la substance est le fondement de la réalité. Mais parce qu'il considère qu'il faut de la logique philosophique, et non de l'ontologie, Wittgenstein ne se croit nullement obligé de nous dire à quoi*

[809] Nous ne disposons pas de cette photographie dans le Fonds et nous avons dû, pour la reproduire ici, agrandir une planche-contact. Cette image aurait été donnée par Alix Cléo Roubaud au poète Jean Daive.
[810] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 188.
[811] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 36.
[812] *Ibid.*, proposition 2.0231.

ressemblent les objets simples, se bornant à indiquer qu'ils sont simples […], qu'ils constituent la forme inaltérable que tout monde imaginé doit avoir en commun avec le monde réel […] et qu' « en termes sommaires : les objets sont sans couleur » […].[813]

Le projet photographique d'Alix Cléo Roubaud semble à tout le moins paradoxal. Une photographie d'objets « sans couleur », sans propriété sensible, matérielle paraît même, à strictement parler, impossible, puisque la photographie capture à l'évidence les propriétés visuelles du monde. Il est difficile de savoir ce que la photographe comptait faire ; peut-être se serait-il agi d'un renvoi métaphorique à la proposition wittgensteinienne (des objets noirs et blancs ?), ou bien d'une photographie constituée d'une absence d'objets réels. Serait-ce alors la série de la *Non-contact theory* qui mêle les objets réels et leur absence sous forme de photogramme ? Peut-être aurait-elle produit une *Vorstellung*-image d'objets sans couleur, et non une *Bild*-piction d'objets sans couleur, puisque celle-ci est précisément impossible. Il faut avouer toutefois que les hypothèses ne peuvent nous mener très loin ici et qu'il nous faut admettre la nécessaire lacune qu'implique cette œuvre inachevée.

La lecture et l'étude de l'œuvre de Wittgenstein affectent donc la conception photographique d'Alix Cléo Roubaud : la photographe élabore une pensée de l'image et une esthétique de la photographie à partir de la philosophie de Wittgenstein. C'est une esthétique qui prend lieu dans la réflexion logique du philosophe autrichien. Mais Wittgenstein est aussi une lecture à partir de laquelle Alix Cléo Roubaud conçoit des photographies et conceptualise la photographie. Elle imagine et tente de produire des photographies de la philosophie de Wittgenstein.

Plus encore, une distinction wittgensteinienne opère de façon déterminante dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, distinction que nous avons mise de côté jusqu'alors : c'est la distinction entre dire et montrer. Dire et montrer constituent un couple fondamental dans la *Tractatus logico-philosophicus* : c'est « la

[813] Anthony HOLIDAY, « Connaissance et réseaux. », *Revue internationale des sciences sociales* 4/2005, n° 186, pp. 799-809, URL : www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2005-4-page-799.htm.

distinction la plus importante » du *Tractatus*, la « pièce maîtresse du livre », ou encore « une des thèses à la fois les plus caractéristiques et les plus déconcertantes du *Tractatus* » selon les commentateurs[814]. Ce couple verbal se tient aussi au cœur du propos et des photographies d'Alix Cléo Roubaud.

1.4. Dire et montrer.

La question wittgensteinienne de la monstration (c'est-à-dire montrer ce qui ne peut être dit) est présente à plusieurs moments du *Tractatus logico-philosophicus*, mais remarquablement sans doute, à la proposition 4.12 et celles qui la suivent :

> *4.12 – La proposition peut figurer la totalité de la réalité, mais elle ne peut figurer ce qu'elle doit avoir de commun avec la réalité pour pouvoir figurer celle-ci : la forme logique.*
>
> *[…]*
>
> *4.121 – La proposition ne peut figurer la forme logique, elle en est le miroir.*
>
> *Ce qui se reflète dans la langue, celle-ci ne peut le figurer.*
>
> *Ce qui s'exprime dans la langue, nous ne pouvons par elle l'exprimer.*
>
> *La proposition montre la forme logique de la réalité.*
>
> *Elle l'indique.*
>
> *[…]*
>
> *4.1212 – Ce qui peut être montré ne peut être dit.*

[814] Cf. respectivement Mathieu MARION, *Ludwig Wittgenstein. Introduction au « Tractatus logico-philosophicus »*, Paris, PUF, « Philosophies », 2004, p. 44 ; Jean-Pierre COMETTI, « TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, livre de Ludwig Wittgenstein », *Encyclopædia Universalis* en ligne. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/tractatus-logico-philosophicus/ : « La distinction que Wittgenstein y établit entre dire et montrer n'en est pas moins une pièce maîtresse du livre. » ; et Jacques BOUVERESSE, « Les origines frégéennes de la distinction entre ce qui "se dit" et ce qui "se voit" dans le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, *Recherches sur la philosophie et le langage, Cahiers du groupe de recherches sur la philosophie et le langage*, Université des Sciences Sociales de Grenoble, n° 1, 1981, pp. 17-55, reproduit dans Christiane CHAUVIRÉ (dir.), *Lire le* Tractatus logico-philosophicus, Paris, Vrin, « Études & Commentaires », 2009, pp. 53-90.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Chez Wittgenstein, la distinction entre dire et montrer est à comprendre sur le plan de la logique, elle a rapport avec la syntaxe logique, par distinction avec celle du langage ordinaire. Disons avant tout que la proposition a une forme qui montre, qui exhibe un certain état de choses. Un état de choses est ce qui compose le monde, l'expression est synonyme de « fait » : « 1.1 – Le monde est la totalité des faits […]. 2 – Ce qui a lieu, le fait, est la subsistance d'états de choses. », écrit Wittgenstein à la première page du *Tractatus logico-philosophicus*[815]. La proposition est l'image d'un état de choses, d'un fait : « 4.0311 – Un nom est mis pour une chose, un autre pour une autre, et ils sont reliés entre eux, de telle sorte que le tout, comme un *tableau vivant*, figure un état de choses.[816] ». La thèse de Wittgenstein va plus loin en posant que c'est la forme logique de la proposition qui montre l'état de choses : la proposition est similaire formellement avec l'état de choses qu'elle représente. D'où l'idée de Wittgenstein que la proposition est une image, une image de la réalité :

> *La forme doit être exhibée par la proposition : de même qu'une photographie exhibe la structure de la situation qu'elle représente (elle fait voir, à travers la disposition de ses éléments, que les choses se présentent de telle ou telle manière dans la réalité), une proposition montre la structure de ce qu'elle asserte. Comme dans le cas de la photographie, la structure qu'elle exhibe est la structure de ce dont on asserte la subsistance (c'est-à-dire de l'état des choses dont on asserte qu'il est un fait : la proposition « le chat est sur la table » asserte que c'est un fait que le chat est sur la table).*[817]

[815] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 33.

[816] *Ibid.*, p. 54.

[817] Cf. Diego MARCONI, *La philosophie du langage au XXème siècle*, trad. Michel Valensi, Paris, Éditions de l'éclat, « Tiré à part », 1997, chap. 10, « Le *Tractatus logico-philosophicus* : une théorie de l'image. ». Si ce n'est pas notre propos ici que de statuer sur la philosophie de Wittgenstein, notons toutefois qu'il faudrait établir rigoureusement quel type d'image est la proposition selon Wittgenstein. Sabine Plaud fait remarquer ceci : « Il faut cependant relever que l' "image logique" dont il est question ici est une image en un sens bien particulier. Bien que Wittgenstein affirme parfois comprendre cette notion d'image "au sens usuel du mot" […], le fait est que l'image dont il traite lorsqu'il décrit le fonctionnement de l'image propositionnelle est une image en un sens mathématique ou mécanique : une image au sens de modèle qui projette un complexe donné (le fait) dans un autre (la proposition) […]. » Cf. Sabine PLAUD, « Vie du langage, vie des images : une marque de continuité dans la philosophie de Ludwig Wittgenstein », *Philosophique*, n° 13, 2010, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 30 avril 2016. URL : http://philosophique.revues.org/156

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Mais au sujet de la forme logique de la proposition, on ne peut rien dire : on ne peut pas construire une proposition douée de sens qui en rendrait compte. C'est ce dont témoigne Jacques Bouveresse dans un article datant de 1981 (ainsi possiblement connu d'Alix Cléo Roubaud) :

> *Si nous essayons de construire des propositions qui attribuent explicitement à la réalité des caractéristiques en questions, nous sommes condamnés à violer les règles de la syntaxe logique et, par le fait, à ne rien dire, même s'il est vrai, par ailleurs, que les propositions ainsi construites ne sont pas des non-sens quelconques, mais des non-sens qui révèlent, sur un mode impropre, quelque chose d'essentiel.*[818]

Ce qui est révélé dans le fait qu'on ne puisse pas produire des propositions logiquement correctes au sujet de la forme logique des propositions, c'est le fait même qu'on ne peut que *voir* la forme logique, et qu'on ne peut précisément pas l'exprimer, la dire : « […] on ne peut pas décrire dans des propositions les propriétés que doit posséder une combinaison de signes pour être une proposition et représenter un fait », commente de nouveau Jacques Bouveresse[819]. Autrement dit, l'essence de la logique est inexprimable, puisque chercher à l'exprimer présuppose nécessairement l'utilisation de la logique, sa mise en œuvre. Autrement dit encore, il n'y a pas d'autre langage pour dire la proposition logique, il n'y a pas de métalangage pour dire la logique. Si on arrivait à dire la forme logique des propositions, alors on ne formulerait pas une proposition à proprement parler, mais une phrase qui viole les principes de la logique, ce que nous assure un autre commentateur de Wittgenstein, Peter Geach :

> *Wittgenstein holds that various features of reality come out, sich zeigen, in our language, but we cannot use this language to say, assert, that reality has these features : if we try to frame propositions ascribing these features to reality, then it will be possible to show that strictly speaking there are not propositions, only*

[818] Jacques BOUVERESSE, *art. cit.*, p. 53.
[819] Jacques BOUVERESSE, *art. cit.*, p. 87.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

sentence-like structures which violate the principle of logical syntax and are thus devoid of any sense, true or false.[820]

Alix Cléo Roubaud utilise cette distinction entre dire et montrer en l'extrayant de son contexte logique pour l'inscrire dans la sphère de la photographie. On trouve, dans le *Journal*, plusieurs occurrences de la distinction entre dire et montrer : « Que je dise,voilà,c'est tout.Telle est l'image.Image qui confine au mutisme.Peu de texture,le moins de texture possible,juste pour indiquer surfaces plates mais réfléchissantes,jeu de profondeur et de surface.[821] » ; « Photography is indeed a form of silence[822] » ; « mon désir de me taire le plus possible, par la photo par exemple[823] ».

Alix Cléo Roubaud semble donc appliquer à l'image qu'est la photographie ce que Wittgenstein dit de l'image qu'est la proposition. La photographie doit exhiber elle-même sa forme, de sorte qu'il n'y ait rien à dire d'elle de sensé. Il apparaît qu'Alix Cléo Roubaud souhaite produire une photographie autonome du langage, qui montre tant ce qu'elle a à montrer que tout discours à son sujet soit superflu, impossible même. D'une telle photographie, on pourrait seulement dire : « voilà,c'est tout[824] » – avec un « voilà » présentatif, et qui dès lors dit à peine quelque chose, qui en réalité se contente de redoubler l'acte de montrer.

Ici, nous pourrions voir l'échec de l'idée de photo-littérature appliquée à Alix Cléo Roubaud, si la photo-littérature suppose la possibilité d'un langage *au sujet de* la photographie, puisque, précisément, il n'est possible que de montrer les photographies, mais impossible de dire quoi que ce soit d'elles : « voilà,c'est tout. » D'autant que s'il s'agit de faire un choix entre dire et montrer, Alix Cléo

[820] Peter GEACH, « Saying and Showing in Frege and Wittgenstein » *in* Jaakko Hintikka (dir.), *Essays in Honour of G. H. von Wright, Acta Philosophica Fennica*, vol. 28, n° 1-3, 1976, p. 54 : « *Wittgenstein tient que différentes caractéristiques de la réalité apparaissent, sich zeigen, dans notre langage, mais nous ne pouvons utiliser ce langage pour dire, asserter, que la réalité possède ces caractéristiques : si nous essayons de formuler des propositions qui attribuent ces caractéristiques à la réalité, il sera alors possible de montrer qu'à précisément parler, ce ne sont pas des propositions, mais seulement des structures pseudo-propositionnelles qui violent le principe de la syntaxe logique et sont ainsi dénué de sens, vrai ou faux.* »

[821] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 58.

[822] *Ibid*., p. 104.

[823] *Ibid.*, p. 79.

[824] *Ibid*., p. 58.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Roubaud choisit le montrer : « Entre dire et montrer? L'idéal est le mutisme et la monstration:silence et ostentation de cadavre.[825] » Il faudrait se taire, renoncer à dire, mourir au langage. Pourtant, la recherche, vivante, sur le dire et le montrer menée par Alix Cléo Roubaud ne s'arrête pas là : « quelques photos:this is a sentence they can use / this is a sentence they cannot use[826] », écrit-elle dans le journal en juillet 1980, juste après avoir évoqué le *Tractatus* de Wittgenstein[827]. Il semble qu'elle envisage ici de réaliser des photographies de propositions (« sentence »), ce que nous pouvons comprendre littéralement : il s'agirait de photographier des phrases qui sont des propositions, l'une pouvant être utilisée, l'autre non[828]. Quelques mois plus tôt elle notait déjà dans son carnet toilé : « Citations de WITTGENSTEIN en photo.[829] » Si nous ne disposons pas de photographies de phrases de Wittgenstein, Alix Cléo Roubaud a cependant réalisé, en collaboration avec Jacques Roubaud une série intitulée les *Protohaïkus* : « Viens de développer une bobine de photographies des protohaïkus de Jacques;que j'ai dactylographiés;qui me semblaient prendre sens à être photographiés dans une blancheur, une rigueur quasi japonaises […].[830] »

[825] *Ibid.*, p. 197.
[826] *Ibid.*, p. 59.
[827] *Ibid.*, p. 58.
[828] Est-ce que l'une de ces photographies présenterait une proposition logiquement correcte, c'est-à-dire douée de sens, et l'autre une proposition incorrecte, dénuée de sens ? Il est évidemment difficile de trancher à partir de ce court énoncé du *Journal*.
[829] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, 2 janvier 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[830] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 100.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

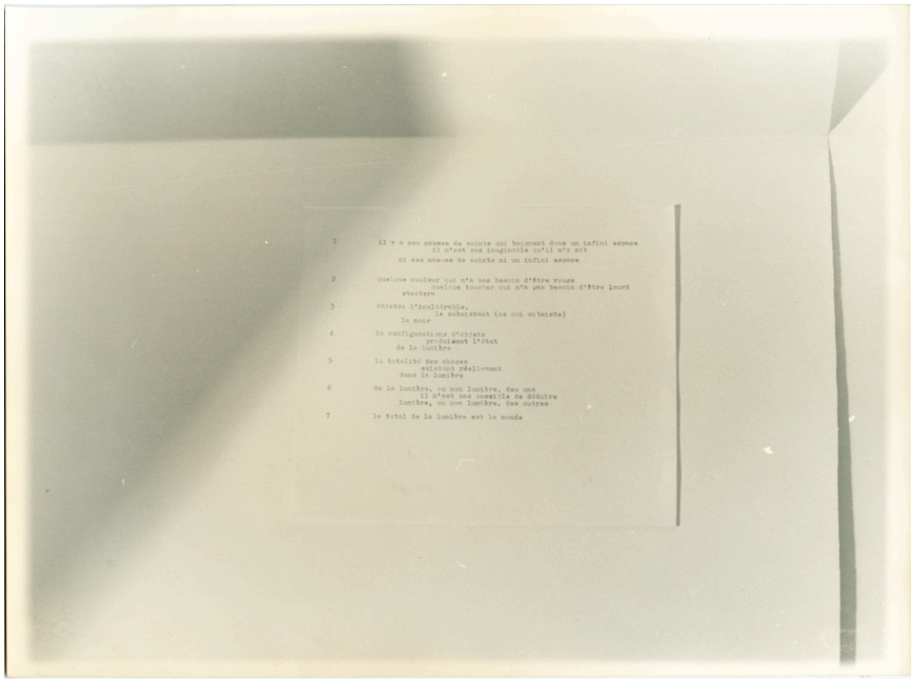


Fig. 45 : Sans titre, série *Protohaïkus*, 1980-1981, 24 x 30,5 cm, épreuve argentique, Bibliothèque nationale de France.

Il existe plusieurs images de la série, plusieurs tirages aussi obtenus à partir d'un même négatif, sans que nous puissions déterminer quelles images étaient celles qu'Alix Cléo Roubaud souhaitait conserver. Néanmoins, il semble que ces images doivent être appréhendées dans la continuité de ses travaux sur Wittgenstein. En effet, dans une lettre à ses parents non datée, elle écrit que sa thèse consacrée à Wittgenstein lui « sert de matrice pour beaucoup d'autres choses ; des considérations sur l'image pour un essai sur Proust et la photographie, des prolégomènes à un essai sur les formes courtes en art – haïku, aphorisme, photo, instantané, etc.[831] ». Ainsi cette série participerait de ses travaux sur les formes courtes en art, le haïku, court poème de dix-sept mores, étant une forme brève particulièrement élaborée. Cette série reste néanmoins mystérieuse : les textes qu'Alix Cléo Roubaud photographie, qui sont ceux de Jacques Roubaud, ne sont pas des haïkus au sens littéraire du terme. Le préfixe « proto » vient de prototype et signifie premier exemplaire ou exemple parfait.

[831] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille non datée*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Toutefois, ces images constituent une autre manière de lier langage et photographie. Et, dans un contexte wittgensteinien, une proposition devant être conçue comme une image du monde, la photographie d'une proposition redoublerait l'image propositionnelle. Faire la photographie d'une proposition (ou ici d'un texte), ce serait faire une image d'image, de sorte que de telles photographies auraient pour caractéristique d'exhiber la proposition dans son statut même d'image. Ici, on accéderait à une sorte de méta-entreprise ; mais ce qui est remarquable, c'est qu'Alix Cléo Roubaud ne produirait précisément pas un métalangage, proscrit par Wittgenstein, mais une méta-image : puisqu'on ne peut pas dire ce qui se montre, tentons de montrer ce qui se montre, semble vouloir Alix Cléo Roubaud.

Outre le *Journal*, d'autres textes écrits par Alix Cléo Roubaud ont recours à la distinction du dire et du montrer : ce sont les textes constitués autour du film que Jean Eustache lui a consacré, *Les Photos d'Alix*[832], notamment le texte paru de façon posthume dans la revue *Banana Split*, en 1983, intitulé « La photographie ; Wittgenstein ; et les pommes pourries.[833] ». Dans ce texte organisé en propositions numérotées – évocation wittgensteinienne –, elle écrit :

> *4. Le dire est la nostalgie de montrer, irréductiblement exilée de l'image. Car on ne dit pas une image; et on ne la pense pas (on pense à tout autre chose); on en parle; on l'utilise. pas grammaire mais logique. Fait. Ce fait se montre par l'absurde. […] La fiction peut rendre compte du paradoxe de Wittgenstein.*[834]

Ce paradoxe est pour elle que « dire et montrer ne se touchent pas[835] », soit que ce qui se montre ne peut être dit, ce que nous avons expliqué plus haut. Cependant, ici, la distinction entre dire et montrer se trouve tirée vers un autre sens, celui d'une nostalgie. Car Wittgenstein n'écrit pas que dire serait le pis-aller de montrer, qu'on aurait perdu. Dire et montrer sont pour lui des opérations distinctes qui remplissent chacune une fonction propre ; l'une n'est pas ce que

[832] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, *op. cit.*
[833] Alix Cléo ROUBAUD, « La photographie; Wittgenstein; et les pommes pourries », *Banana Split*, n° 11, août-décembre 1983, pp. 31-33. Le texte est reproduit dans le volume d'annexes.
[834] *Ibid.*, p. 32.
[835] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'autre ne peut plus être, et il n'y a aucun regret à nourrir de ce point de vue-là. Alix Cléo Roubaud s'affranchit donc du propos wittgensteinien et le tire vers un idée commune, mais qui fait figure de contresens sur sa philosophie, contresens lié à la proposition 6.421 du *Tractatus logico-philosophicus* : « Il est clair que l'éthique ne se laisse pas énoncer. L'éthique est transcendantale. (Éthique et esthétique sont une seule et même chose.)[836] » Ce contresens consisterait à penser que l'art a rapport à l'ineffable, qu'il « exprime » l'ineffable d'une façon dont le langage est incapable de le faire. Ce pourquoi la philosophe et commentatrice de Wittgenstein Christiane Chauviré assure que l'ineffable est un « mythe[837] » wittgenstein. Selon la philosophe, en effet, il ne faut pas imaginer que l'œuvre d'art montre quelque chose que le langage ordinaire ne peut dire, et donc qu'il y aurait quelque chose d'inaccessible, d'indicible, de sorte qu'on ne pourrait rien dire des œuvres d'art. Sur l'exemple de l'art musical, elle écrit :

> *Il n'y a donc pas lieu de chercher un « quelque chose » qu'elle [la musique] voudrait dire ni de se désoler de ne pas y arriver, ni de s'en prendre à la "grossièreté" de notre langage factuel. Et surtout il n'y a pas lieu de penser que, du coup, on se résigne à la musique elle-même (ou à la tautologie : "la musique exprime une idée musicale"). Cette idée de résignation est totalement inadéquate ; pourquoi dire que nous devons nous résigner à la musique alors que la musique est tout, et qu'il n'y a rien à chercher au-delà d'elle ? […] Pourquoi ne pas comprendre que la musique est complète, qu'il ne lui manque rien, qu'elle ne fait pas signe vers autre chose, et que nous devrions en être satisfaits ? De la même façon, nous devrions nous satisfaire de notre langage factuel si souvent accusé de ne pouvoir décrire non seulement une impression esthétique, mais aussi bien « ce que l'on voit réellement » (WLAA, p. 63), « ou notre vie psychique » (RPPI 1079), ou même « l'arôme du café » (PU 610). « Décrivez l'arôme du café, Pourquoi n'y parvient-on pas ? Est-ce que les mots nous manquent ? Mais d'où nous vient la pensée que pareille description doive être possible ? Vous seriez-vous jamais ressenti du manque de pareille description ? Avez-vous essayé de décrire l'arôme sans réussir ? »[838].*

[836] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 110.
[837] Christiane CHAUVIRÉ, « L'art et le mythe de l'ineffable chez Wittgenstein », *Philosophique*, n° 2, 1999, pp. 75-80.
[838] Christiane CHAUVIRÉ, *art. cit.*, pp. 76-77.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

En réalité, il faut concevoir l'œuvre d'art comme complète. Il n'y a pas à dire quelque chose que ce que l'on voit « exprime » : ce que l'on voit le fait très bien « tout seul ». Cela dit, hormis le problème du recours à l'idée de nostalgie pour décrire les rapports éventuels entre ce que l'on dit et ce que l'on montre, la pensée d'Alix Cléo Roubaud peut encore être considérée comme wittgensteinienne. Rappelons la citation extraite de la revue *Banana Split* :

> *4. Le dire est la nostalgie de montrer, irréductiblement exilée de l'image. Car on ne dit pas une image; et on ne la pense pas (on pense à tout autre chose); on en parle; on l'utilise. pas grammaire mais logique. Fait. Ce fait se montre par l'absurde. […] La fiction peut rendre compte du paradoxe de Wittgenstein.*[839]

Qu'on ne dise pas une image, nous l'avons expliqué auparavant : la structure de l'image montre tout ce qu'elle a à « dire », il n'y a pas à le dire davantage dans une phrase, et on ne peut de toute façon pas le faire dans une proposition correcte du point de vue logique. On ne pense pas non plus l'image : il faut considérer que dire et penser, sinon sont une seule et même chose dans un contexte logique, du moins se correspondent tout à fait[840]. Si aucune proposition correcte ne peut être bâtie au sujet d'une image, c'est qu'on ne peut pas construire non plus de pensée de l'image en tant que telle. Alix Cléo Roubaud ajoute que l'image montre un état de chose, un « fait » qui compose le monde (« 1.1 – Le monde est la totalité des faits, non des choses. […] 1.2 – Le monde se décompose en faits. […] 2 – Ce qui a lieu, le fait, est la subsistance d'état de chose », écrit Wittgenstein à la première page du *Tractatus logico-philosophicus*[841]). Ce fait se montre par l'absurde, ajoute-t-elle : qu'est-ce que cela peut vouloir dire ? Peut-être cela ne veut-il dire rien d'autre que le montrer est indicible : toute proposition qu'on essaiera de construire pour dire ce que la proposition montre ne sera qu'une

[839] Alix Cléo ROUBAUD, « La photographie ; Wittgenstein ; et les pommes pourries », *Banana Split* n°11, août-décembre 1983, p. 32. Le texte est reproduit dans le volume d'annexes.

[840] Wittgenstein écrit dans ce sens : « 3.1 – Dans la proposition la pensée s'exprime pour la perception sensible. » ou encore « 3.2 – Dans la proposition la pensée peut être exprimée de telle façon que les objets de la pensée correspondent aux éléments du signe propositionnel. ». Voir Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, pp. 41 et 43. Cf. Mathieu MARION, *op. cit.*, « Langage, monde et pensée », notamment p. 50 : « […] Wittgenstein ne développe pas une conception "substantielle" de la pensée dans le *Tractatus*, celle-ci y est *co-extensive à la proposition pourvue de sens* et n'a pas de propriétés séparées. »

[841] Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 33.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

pseudo-proposition, logiquement incorrecte, dénuée de sens, produisant donc un non-sens, autrement dit de l'absurde.

Si on ne peut dire une image, en revanche, selon Alix Cléo Roubaud, « on en parle; on l'utilise ». Il faudrait distinguer donc clairement l'action de *dire une image* de celle de *parler d'une image*. Ici, à première vue, la distinction n'a pas de référence wittgensteinienne ; il semble même que *dire* et *parler* se confondent chez Wittgenstein, à lire les dernières propositions du *Tractatus logico-philosophicus* : « 6.522 – Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique. […] / 7 – Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence.[842] » Mais plus tôt dans le *Tractatus*, une proposition peut nous servir d'appui, la proposition 3.221 : « Je ne puis que *nommer* les objets. Des signes en sont les représentants. Je ne puis qu'en parler, non les *énoncer*. Une proposition peut seulement dire *comment* est une chose, non *ce qu'*elle est. », note Wittgenstein[843]. Passant sur le contenu philosophique de la proposition[844], on peut estimer qu'Alix Cléo Roubaud juge qu'on ne peut pas dire ce qu'est une image, mais qu'on peut dire comment elle est : on peut donc en parler. Pour Alix Cléo Roubaud, l'image est indicible en tant que telle, mais rien ne nous empêche en revanche de discuter à son sujet, à son occasion. Là résiderait peut-être la distinction entre dire et parler : on dit *une chose*, transitif direct, on dit ce qu'est une chose – mais si cette chose est une image, la dire est impossible ; en revanche, on parle *d'une chose*, transitif indirect, on parle à son sujet, on discute à son occasion, autour d'elle ; et si c'est une image, on parle des circonstances de sa prise, de sa réalisation technique, on raconte des anecdotes à son sujet ; on « l'utilise » comme l'écrit Alix Cléo Roubaud pour raconter d'autres choses. Ainsi, on conçoit la possibilité de parler d'une image sans en rien *la dire*, voire d'en parler *pour ne rien dire* : nous tiendrions là la clé de ce *bavardage* très étudié qu'est le film *Les Photos d'Alix*.

[842] *Ibid.*, p. 112.

[843] *Ibid.*, p. 43.

[844] Pour l'étude de ce contenu, qui est la thèse de l'ineffabilité de l'objet chez Wittgenstein, on pourra se reporter par exemple à Landry Roland KOUDOU, « L'objet dans le *Tractatus* : L. Wittgenstein avec ou contre B. Russell », parties I et II, revue en ligne *Implications philosophiques*, 16 novembre 2011. URL : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/l'objet-dans-le-tractatus-l-wittgenstein-avec-ou-contre-et-b-russell-i/ et http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/l'objet-dans-le-tractatus-l-wittgenstein-avec-ou-contre-et-b-russell-ii/

II. *Les Photos d'Alix* de Jean Eustache.

Pour beaucoup de cinéphiles, Alix Cléo Roubaud est d'abord le personnage du film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* : cette jeune femme qui parle à Boris, le fils du réalisateur, de ses photographies. Le court métrage en 35 mm couleur, a été tourné en 1980 et intégralement monté par Eustache. En 1982, le film a reçu le césar du meilleur court métrage de fiction[845]. Ce film d'Eustache, cinéaste célébré par la critique et qui passionne un cercle d'initiés, a permis à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud d'être vue après sa mort[846]. Mais les difficultés de succession ont hélas rendu l'œuvre du réalisateur difficile d'accès : il n'existe aucune édition en DVD de la filmographie d'Eustache et les rétrospectives sont rares. Il est possible de trouver certains de ses films sur Internet, mais leur qualité est plutôt médiocre. *Les Photos d'Alix* est ainsi un film encore confidentiel, malgré son importance incontestable pour l'œuvre de la photographe. En effet, ce court métrage permet d'abord de voir Alix Cléo Roubaud se mouvoir et d'entendre sa voix – il est, en ce sens, un document précieux. Il nous renseigne également sur les images d'Alix Cléo Roubaud : en précisant certaines de ses techniques (« je n'ai pas mis de cache sur le négatif », « ça a été fait au pinceau lumineux », dit-elle notamment dans le film) ou en donnant la date de certaines images, ce film nous a permis de légender les images de manière beaucoup plus précise. Enfin, il permet de préciser la conception de l'image d'Alix Cléo Roubaud grâce à ce qui est dit, mais aussi au dispositif du film qui articule de manière inédite l'énonciation et les images et

[845] En février 1982, Alix Cléo Roubaud annonce la nouvelle à son ami Jim « Les photos d'Alix […] is a wonderful little film; as a matter of fact it should be getting the French Oscar for best short film next Saturday […]. » *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Jim du 24 février 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[846] Comme le rapporte Paul Léon dans son article « Eustache, Alix et ses *Photos* : "un futur antérieur sans cesse déchiré" », le film a été projeté dès 1988 aux Rencontres photographiques d'Arles (malgré l'accueil plus que mitigé dont l'article fait état). Cf. Paul LÉON, « Eustache, Alix et ses *Photos* : "un futur antérieur sans cesse déchiré", *in Traces photographiques, traces autobiographiques, op. cit.*, p. 137.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

réfléchit dans sa forme même aux rapports entre dire et montrer. Ce film qui semble, à première vue relativement simple et spontané est, en réalité, subtilement élaboré et a nécessité une préparation et une importante post-production. C'est cette construction que nous nous proposons ici d'analyser afin de montrer de quelle manière *Les Photos d'Alix* est une mise en jeu des rapports entre le langage et la photographie.

Dans un premier moment nous souhaitons rappeler l'intensité des liens qui ont uni Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache : plus qu'une simple collaboration, *Les Photos d'Alix* est aussi l'histoire d'une amitié. Ces précisions ne servent pas uniquement une visée biographique, mais permettent également de comprendre la façon dont ce film joint leurs deux démarches. Dans un deuxième moment, nous nous intéresserons à l'élaboration du film ; à savoir la manière dont il a été pensé, construit et fabriqué par Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache. Dans un troisième et dernier moment, nous verrons de quelle manière Alix Cléo Roubaud, en rapprochant ce film d'un passage des *Remarques mêlées* de Ludwig Wittgenstein et en y travaillant la distinction entre dire et montrer issue du *Tractatus logico-philosophicus*, a explicitement désigné cette œuvre comme wittgensteinienne.

2.1. La rencontre avec Jean Eustache.

La rencontre entre Jean Eustache et Alix Cléo Roubaud a été racontée dans le scénario qu'elle avait écrit pour le réalisateur. C'est ainsi à l'été 1979, lors d'une soirée rue Vieille-du-Temple, qu'ils font la connaissance l'un de l'autre. Ils semblent avoir une rapide aventure et surtout, une amitié qui a duré jusqu'à la mort d'Eustache. C'est lui « [s]on ami cinéaste qui a fait la Maman et la Putain et qui [lui] a fait cadeau de l'imperméable que portait Jean-Pierre Léaud dans son film[847] » qu'elle évoque si souvent à ses parents ; celui avec qui elle va boire des

[847] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 10 mars 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

verres à la Closerie des Lilas ; lui encore le « Jeannot[848] » du *Journal* qui l'appelle à Saint-Félix.

Les photographies témoignent de l'importance de cette amitié : après Jacques Roubaud, Jean Eustache est certainement la personne qu'Alix Cléo Roubaud a le plus photographiée. Dans le Fonds se trouvent vingt portraits de Jean Eustache qui s'est souvent prêté au jeu de la pose.

Fig. 46 : Sans titre [portrait de Jean Eustache], épreuve argentique, 1979-1980, 30 x 23,8 cm, Institut Mémoires pour l'Édition Contemporaine.*

L'image reproduite ci-dessus a été réalisée rue Vieille-du-Temple, dans l'appartement-atelier d'Alix Cléo Roubaud. Jean Eustache est assis au-dessous de deux autres photographies de lui prises par l'artiste. Cette photographie constitue

[848] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 62.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

donc un portrait et une photographie de portraits antérieurs. La plupart des photographies d'Eustache prises par Alix Cléo Roubaud témoignent de moments simples de vie commune : on y voit Jean Eustache endormi ou passant des disques, des images de leurs conversations où Alix Cléo Roubaud pose avec le cinéaste, etc. Pour d'autres, Alix Cléo Roubaud a photographié le cinéaste allongé dans son lit, nu, en train de téléphoner ou de fumer.

Fig. 47 : *À Jean, le 10.7.79*, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, collection particulière.

Cette mise en scène ne nous semble pas anodine, nous savons que Jean Eustache avait de nombreuses conversations téléphoniques et qu'il aimait à les enregistrer[849]. Le téléphone a d'ailleurs joué un rôle primordial dans la relation entre le cinéaste et la photographe ; ils avaient l'habitude de s'appeler à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit pour bavarder ou pour partager leurs angoisses :

[849] Dans le *Journal*, Alix Cléo Roubaud écrit après la mort du cinéaste : « Glacée par le bruit d'une horloge dans une pièce:horloge digitale qui continue rue Nollet derrière les appareils enregistreurs qui tournent en attendant alors qu'il n'y a plus ni messager ni message. » Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 165. Néanmoins, les enregistrements de la voix du cinéaste et de ses conversations téléphoniques n'ont jamais été rendus publics et Boris Eustache affirme qu'ils n'existent plus. Malgré tout, dans le cadre de notre recherche nous avons eu accès à une bribe de conversation entre Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache. N'ayant pas eu le droit de noter, ni même de réécouter cet échange, nous ne pouvons hélas pas en témoigner avec précision.

Évidemment, je me trouve dans une situation sentimentale invraisemblable : un contrat, chaste, avec un suicidaire, le contrat stipulant qu'il peut m'appeler jour et nuit s'il flippe mais que si j'en ai marre je décroche mon téléphone. Evitant la sexualité, contournant la cour, on dirait que je débouche de plus en plus directement sur la mort mais celle d'un autre, potentiellement prise en charge non pas sentimentalement (pas de chantage au suicide) mais simplement moralement ; quoi de plus logique. Le surveille tranquillement mais d'un œil ferme ; ai recensé tous les médicaments chez lui, les quantités, etc., y compris tout ce qu'il planque […].[850]

Ces conversations révèlent un pan sombre et destructeur de leur amitié ; le partage de leurs tourments, leur commune tentation suicidaire semblent les réunir de manière tragique. Et, à la lecture du scénario qu'Alix Cléo Roubaud avait écrit pour Jean Eustache, il semblerait que leurs rapports soient aussi difficiles, voire violents (Alix Cléo Roubaud qui retranscrit certains de leurs échanges dans le scénario note par exemple ces paroles d'Eustache : « petite conne va te faire enculer […].[851] »). Le scénario commence d'ailleurs par un extrait d'un échange téléphonique qui, réel ou romancé, nous semble néanmoins donner un aperçu de la teneur de leurs échanges tels qu'elle les décrit dans la lettre précédemment citée :

Jean : Je ne te dérange pas ? Je te réveille ?

Alix : Non, pas du tout, je lisais ; je suis contente que tu m'appelles.

J. : Je vais très très mal, j'ai envie de mourir. J'en ai assez de souffrir comme ça, j'ai l'impression que je n'ai plus rien à faire dans ce monde tu sais, tu connais ça ?

A. : Oui, je connais ça. Tu as bien fait de m'appeler. Je ne pensais pas que tu te souviendrais de moi […].[852]

Ainsi, c'est l'envie de mourir qui semble réunir aussi les deux artistes. À la lecture du *Journal*, c'est cette partie sombre de leur amitié qui prévaut et, surtout,

[850] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Annie et Jean-Marc du 3 juillet 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[851] Alix Cléo ROUBAUD, Sans titre, Scénario pour Jean Eustache, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[852] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

le choc de la mort du cinéaste ; le terrible deuil qu'Alix Cléo Roubaud a dû traverser. En effet, le suicide de Jean Eustache le 5 novembre 1981 l'a profondément bouleversée, comme en témoigne la lettre écrite à ses parents quelques jours plus tard, le 17 novembre 1981 :

> *Je suis cependant si affectée par la désolation et l'horreur pure du suicide de mon meilleur ami […]. Une partie de la vie a disparu avec Jean, ses films, sa conversation, son humour, son intégrité ; il va bien falloir que je me fasse à cette absence, et à cette mort peu ordinaire.*[853]

Certains critiques et journalistes affirment que Jean Eustache était au téléphone avec Alix Cléo Roubaud la nuit de son suicide. Ainsi Philippe Azoury écrit dans les *Inrockuptibles* : « La nuit du 5 novembre, alors qu'il soliloque depuis des heures au téléphone, son interlocutrice Alix Cléo Roubaud s'endort. Elle sera réveillée par le bruit d'une détonation. Eustache s'est tiré une balle en plein cœur.[854] » Rien cependant ne nous permet de vérifier les dires de l'auteur. Certes, Alix Cléo Roubaud écrit le 5 novembre son *Journal* : « Jean Eustache s'est tué la nuit dernière.j'avais reçu un coup de fil de lui.[855] » – mais rien ne nous permet de dire qu'elle était, endormie ou non, à l'autre bout du fil quand il a appuyé sur la gâchette. Jean Eustache s'est effectivement tiré une balle dans le cœur dans la nuit du 4 au 5 novembre 1981 et, il avait vraisemblablement appelé Alix Cléo Roubaud ce soir-là mais, à notre sens, le rapport de la photographe à cet événement tragique s'arrête là. D'autant qu'il serait plus qu'étonnant qu'elle ne mentionne ni dans le *Journal*, ni dans ses lettres à ses amis les plus proches ce qui aurait vraisemblablement été un événement traumatique. Nous ne savons également pas sur quelles sources Philippe Azoury se fonde pour avancer ces faits.

Quoi qu'il en soit, après la mort de Jean Eustache, Alix Cléo Roubaud est incapable d'écrire ou de tirer des photographies et son téléphone reste cruellement muet :

---

[853] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 17 novembre 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[854] Philippe AZOURY, « Jean Eustache, une balle à la place du cœur », *Les Inrockuptibles*, 5 décembre 2006. URL : http://www.lesinrocks.com/2006/12/05/cinema/actualite-cinema/jean-eustache-une-balle-a-la-place-du-coeur-1168437/

[855] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 160.

I used to spend my nights printing, reading, or chatting between too prints to Jean Eustache. No one is to be chatted to at the wee hours of the morning ; I still can't read or more precisely I spent a week in bed, a real week […] reading 214 pages of a detective novel.[856]

Le suicide de Jean Eustache la paralyse et le *Journal* semble indiquer qu'elle fait elle-même une tentative de suicide en janvier 1982[857]. À partir de novembre 1981, son *Journal* est tenu avec moins de régularité et de la même manière, ses lettres se font de plus en plus rares. Terriblement affectée par la mort de son ami, Alix Cléo Roubaud déplore également la façon dont son œuvre est traitée :

Jean Eustache was buried last Friday, and I am utterly downshaken; he shot himself; he was my best friend and more than I can say. The world has shrunk. […] I met his (Jean's) mother, whom I had never seen, at the morgue ; she too has helped me, possibly more than I her : I shy away from the whole slobbering, simpering, gossip-mongeringlot of the film-famous, among whom the horrible, predictable squabbles have begun.[858]

Ainsi elle évoque ici les querelles de succession, les tensions ; dans le *Journal*, la difficile omerta : « Interdiction générale de parler:à Boris,à Patrick,à Picq…c'est cela,le suicide ?[859] ». En décembre 1981, *Les Cahiers du cinéma* consacrent un hommage de plusieurs pages à Jean Eustache. L'une des photographies d'Alix Cléo Roubaud où l'on voit le cinéaste nu, couché de dos y

[856] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 12 décembre 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *J'avais l'habitude de passer mes nuits à tirer des photographies, à lire ou à discuter avec Jean Eustache entre deux tirages. Il n'y a plus personne avec qui discuter au petit matin. Je n'arrive toujours pas à lire ou, plus précisément, j'ai passé une semaine au lit, une vraie semaine, […] à lire 214 pages d'un roman policier.* »

[857] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 172-173.

[858] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley non datée,* novembre 1981 vers, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Jean Eustache a été enterré vendredi dernier et je suis complètement dévastée ; il s'est tiré une balle ; il était mon meilleur ami et plus encore que ce que je peux dire. Le monde a rétréci. […] J'ai rencontré sa mère, que je n'avais jamais vue, à la morgue ; elle aussi m'a aidée, sans doute plus que moi je ne l'a aidée ; je garde mes distances avec ce qui est le lot de tout réalisateur célèbre : ces gens qui bavent d'envie, minaudent, ces commères entre qui les horribles et prévisibles querelles ont déjà commencé.* »

[859] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 163.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

est reproduite[860]. Sa douleur est indéniable, mais il semble aussi nécessaire de faire place dans notre recherche à une autre dimension de leur amitié. Les projets artistiques entre Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache tiennent une place tout aussi essentielle dans leur amitié que le partage morbide.

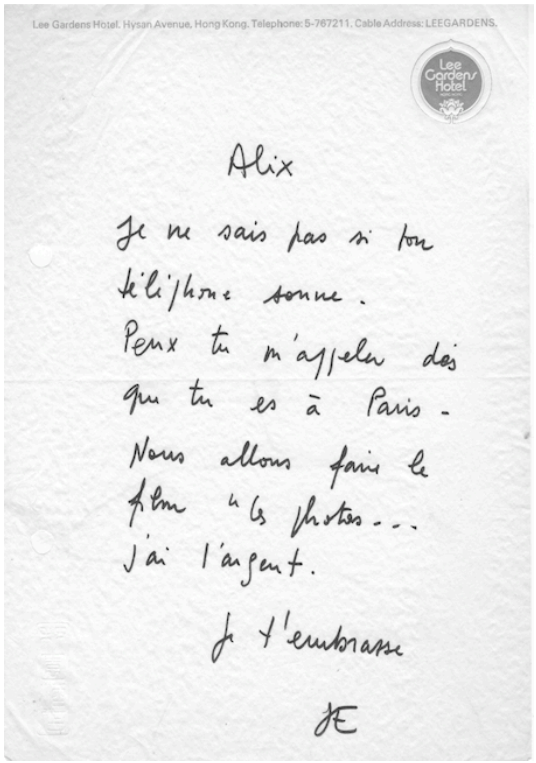
Ainsi, dès le début de leur rencontre en juillet 1979, Jean Eustache et Alix Cléo Roubaud semblent avoir des projets communs : « Ecris en ce moment un scénario de film […] avec un cinéaste très connu […][861] ». Il s'agit vraisemblablement du scénario dont nous disposons et que nous avons auparavant cité. Alix Cléo Roubaud y raconte, en mêlant à sa narration des bribes de son journal intime et de ses lettres, sa rencontre avec Eustache. En septembre 1979, elle mentionne à ses parents un « dîner avec le cinéaste, scénario sur la table[862] », mais dans les lettres suivantes, elle évoque la difficulté à faire accepter ce scénario pour, finalement, ne plus mentionner ce projet. Le scénario ne fera jamais l'objet d'un film, mais Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache semblent par la suite se concentrer sur le film que nous connaissons sous le titre *Les Photos d'Alix*.

[860] Jean EUSTACHE, « Peine perdue, fragment d'un scénario abandonné », *Les Cahiers du cinéma*, n° 330, décembre 1981, p. 18. Nous devons néanmoins signaler que la photographie a été recadrée pour ne garder que la silhouette du cinéaste en haut de la page et, en bas, l'écriture manuscrite d'Alix Cléo Roubaud et ces quelques notes « à Jean, le 10.07.79 », suivies de son prénom à peine lisible. Cette manipulation dénote une incompréhension de cette image dans laquelle la blancheur tient une place fondamentale. De plus, aucune légende ne désigne Alix Cléo Roubaud comme auteure de cette photographie.

[861] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 22 juillet 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

[862] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 7 septembre 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016



Doc. 15 : Lettre de Jean Eustache à Alix Cléo Roubaud, vers 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Jean Eustache envoie une note à Alix Cléo Roubaud, qui vraisemblablement date du début de l'année 1980, dans laquelle il affirme disposer de l'argent nécessaire au film *Les Photos d'Alix*. Il est probable qu'ils aient eu l'idée du film sur les photographies d'Alix Cléo Roubaud et que ce projet ait supplanté le premier (celui d'adapter l'histoire de leur rencontre). Ainsi quand elle écrit en janvier 1980 : « il est toujours question que je tourne un petit film[863] », elle n'est est plus la scénariste de ce film, mais l'actrice principale.

[863] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 14 janvier 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

2.2. L'élaboration du film.

Les Photos d'Alix est un court métrage de dix-huit minutes, projeté pour la première fois en novembre 1980 : « En avant-première on a projeté le film de dix-huit minutes en 35 mm couleur qui s'appelle "les photos d'Alix" de Jean Eustache.[864] » écrit fièrement Alix Cléo Roubaud à ses parents, joignant à sa lettre une copie de l'article des *Cahiers du cinéma* de décembre 1980[865]. Cet article, intitulé « Les photos d'Alixe [*sic*] de Jean Eustache. La boîte à malice », signé Charles Tesson est particulièrement élogieux : « Le dernier court-métrage de Jean Eustache *Les Photos d'Alixe* [*sic*] dispense un plaisir rarement atteint au cinéma. Une véritable jubilation.[866] »

Le tournage du film s'est déroulé chez elle, rue Vieille-du-Temple, dans le salon de son appartement-atelier. Une table a été installée devant la cheminée sur le manteau de laquelle sont disposés des livres. Elle et Boris Eustache, le fils du réalisateur, sont les deux protagonistes du film, le dispositif semble au premier abord simple : Alix Cléo Roubaud parle de ses photographies que le jeune homme découvre au fur et à mesure. Jean Eustache entrecroise des plans sur elle et Boris, avec des inserts sur ses photographies regroupées dans le dossier que Boris manipule. Ce film semble avoir été réalisé sans grand budget : une caméra, une perche et des éclairages ont dû suffire pour tourner l'ensemble.

[864] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 10 novembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[865] Charles TESSON, « Les photos d'Alixe [*sic*] de Jean Eustache. La boîte à malices », *Le Journal des Cahiers du cinéma*, n° 318, décembre 1980, p. VII.
[866] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Doc. 16 : Tournage du film *Les Photos d'Alix*, 1980 avec de gauche à droite : Jean Eustache, Alix Cléo Roubaud & Boris Eustache.

Le générique qui apparaît au début et à la fin du film, est inscrit dans le dispositif de monstration orchestré par Boris : Jean Eustache a écrit les noms et mentions légales sur des cartons blancs que son fils nous dévoile de la même manière que les photographies : ils sont dans le même dossier, et une fois filmées, le jeune homme les retourne, découvrant alors l'image suivante. Ces textes sont signés des deux lettres J.E. comme celles de la lettre adressée à Alix Cléo Roubaud pour lui annoncer l'obtention des financements pour le film.

À première vue, on pourrait penser que le film a été tourné en une journée grâce à son dispositif relativement simple et que les dialogues sont des improvisations. Or ce film est, en réalité, extrêmement construit en amont (préparation du tournage, élaboration du contenu) et en aval, au moment de la post-production, le travail de montage de Jean Eustache ayant été absolument considérable. En effet, dans la version finale du film, les dialogues et les images ne coïncident pas : Alix Cléo Roubaud décrit une image différente de celle que nous voyons apparaître. Cet effet a été opéré au moment du montage en insérant des plans de photographies qui ne sont pas celles que la photographe commente.

C'est à cette double élaboration que nous souhaitons consacrer cette partie de notre démonstration pour montrer de quelle manière ce film, extrêmement construit, condense les pensées d'Alix Cléo Roubaud et de Jean Eustache sur le dire et le montrer et permet, par son dispositif même de rendre prégnantes les recherches des deux artistes.

Les Photos d'Alix semble en effet réunir les recherches de Jean Eustache et celles d'Alix Cléo Roubaud sur l'image. Pour Michel Marie, « [c]e qui passionne avant tout Jean Eustache, c'est le cinéma en tant qu'enregistrement et duplication de la réalité.[867] ». En ce sens, sa démarche renvoie à celle d'Alix Cléo Roubaud qui écrit : « [l]e miroir est l'essentielle photographie:insertion dans le réel de son double.Entaille dans le réel.[868] » La photographie et le cinéma constitueraient deux façons de redoubler la réalité. Jean Eustache a travaillé cette idée avec *Une sale histoire*, film dans lequel une même histoire est racontée deux fois. Avant *Les Photos d'Alix,* Jean Eustache a également réalisé un court métrage mettant au cœur du dispositif l'image fixe, seulement il ne s'agissait pas de photographies mais de l'œuvre peinte de Jérôme Bosch *Le Jardin des délices*. Dans ce film intitulé *Le Jardin des délices de Jérôme Bosch*, Jean Eustache s'employait déjà à penser l'image en la liant à une parole. On y voit Jean-Noël Picq décrivant et commentant le triptyque du peintre. Il dit ce qu'il regarde, ce qui, dans la peinture, l'interpelle. Jean Eustache filme en ce sens une *ekphrasis* intime, qui s'attarde sur les détails ; les vues sur l'ensemble de l'œuvre sont d'ailleurs rares, le cinéaste leur préférant les plans de détails sur l'une des multiples scénettes de l'œuvre. Michel Marie rapproche ce film des *Photos d'Alix* :

> *Avec ses derniers films, réalisés en 1980, Eustache pousse un peu plus loin ses recherches sur le principe de la représentation cinématographique en s'interrogeant sur la relation de ressemblance qu'offre la photographie et sur les processus de reconnaissance des images analogiques ou picturales (*Le Jardin des délices de Jérôme Bosch*,* Les Photos d'Alix*).*[869]

[867] Michel MARIE, « Jean Eustache (1938-1981) », *in Encyclopædia Universalis*. consulté le 24 avril 2016. URL : http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/jean-eustache/

[868] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 24.

[869] Michel MARIE, *art. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Mais, dans les deux cas, les images ne sont pas montrées ni commentées de manière classique ; tandis que *Le Jardin des délices* apparaît par fragments, Alix Cléo Roubaud ne parle pas toujours de l'image que l'on voit.

Avant d'entrer dans les détails de la réalisation du film, il nous semble nécessaire de mentionner le fait qu'Alix Cléo Roubaud évoque en novembre 1979, une ébauche du film : « […] last week he finished a video draft of a crazy little short with his son and my photographs and myself […].[870] » Ainsi, nous pouvons supposer qu'ils aient fait une première version du film (peut-être pour obtenir certains financements ou pour tester le dispositif), avant le tournage final. Cette hypothèse semble se confirmer puisque le film s'ouvre avec une photographie de Jacques Roubaud prise à Londres « en janvier », dit-elle à Boris Eustache. Cette photographie conservée dans le Fonds a effectivement été prise lors d'un séjour à Londres dont le *Journal*[871] nous indique la période : entre décembre 1979 et début janvier 1980. Elle a été tirée au retour d'Alix Cléo Roubaud, en janvier. Impossible donc que la version évoquée par Alix Cléo Roubaud en novembre 1979 dans sa lettre à Anne McCauley soit le film final, puisque la première image que nous découvrons à l'écran a été tirée en janvier 1980 soit plus d'un mois après l'évocation de ce « video draft ». L'existence d'une version préparatoire change considérablement notre façon d'appréhender le court métrage : malgré la simplicité des moyens techniques, *Les Photos d'Alix* est indéniablement un film construit et ce bien avant le moment du montage. Nous pouvons alors supposer que le film ait été préparé, et que les dialogues aient été écrits, ou tout du moins, qu'ils bénéficient de la mémoire de ce premier tournage. Plus fondamentalement, il ne faut pas négliger la façon dont tous les effets ont été orchestrés, plus encore que ce que l'on peut se figurer à première vue.

Alix Cléo Roubaud a réalisé des photographies de Boris et de Jean Eustache que nous avons d'abord prises pour des photographies de tournage. Sur celle présentée ci-dessous, Boris pose avec son père chez la photographe. Mais, à bien

[870] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 22 novembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[871] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 21.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

y regarder ni Boris ni Jean Eustache ne sont habillés de la même manière que le jour du tournage. Jean Eustache porte la même chemise que pour la photographie reproduite plus avant, pour laquelle il a posé sous d'autres portraits de lui réalisée par Alix Cléo Roubaud.

Fig. 48 : Sans titre [Portrait de Boris et Jean Eustache], 1979-1980, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, Bibliothèque nationale de France.*

Nous pouvons ainsi supposer que Boris, Jean Eustache et Alix Cléo Roubaud se sont réunis avant le tournage de la version définitive et que ces photographies témoignent de leur préparation. Si nous avions établi l'existence d'un premier tournage pour une version préparatoire, cette photographie nous permet d'imaginer que le dispositif a impliqué non seulement Jean Eustache et Alix Cléo Roubaud, mais aussi le fils du réalisateur qui apparaît sur ses épreuves sous un jour bien différent : sa position, sa nonchalance, dénotent avec l'image de garçon sage que donne à voir le film. Dans certaines de ses lettres, Alix Cléo Roubaud met d'ailleurs l'accent sur la complicité qui semblait unir le père et le fils : « Jean Eustache has cheered up […] his last visit was a halarious Beckett

reading by Eustache & Son […].[872] » Cette anecdote est d'autant plus amusante que *Les Photos d'Alix* a quelque chose de beckettien dans son rapport à l'absurde et à la dérision. Dans une autre lettre, Alix Cléo Roubaud évoque « […] a hilarious short on me & Boris and my pictures[873] […]. » Ce film est donc « hilarant » comme l'écrit la photographe et il nous faut donc comprendre d'où procède ce rire, aborder *Les Photos d'Alix* avec la même dérision que celle du réalisateur et des acteurs. Le ressort comique le plus souvent invoqué est celui de l'attitude de Boris Eustache, qui passe souvent pour un niais ne comprenant pas ce que dit l'artiste et n'identifiant rien des sous-entendus sexuels que fait Alix Cléo Roubaud. *Les Cahiers du cinéma* le décrivent comme « un garçon à l'épaisseur trouble, d'une obtusité grave et molle[874] ». Dans son article « Eustache, Alix et ses *Photos* : "un futur antérieur sans cesse déchiré" », Paul Léon évoque Boris Eustache en ces termes :

> *Un jeune homme lisse aux beaux cheveux noirs soigneusement peignés, un adolescent sage, trop sage comme il s'en trouve, ingrédient nécessaire, dans les fables libertines, sorte de chevalier Danceny, jeune puceau de service qui exacerbera la naturelle propension d'Alix à la séduction.*[875]

Boris Eustache est ainsi « le puceau de service » qui est troublé par le jeu d'Alix Cléo Roubaud qui fait figure ici de séductrice terrible. Si Paul Léon poursuit en disant qu'elle connaît vraisemblablement le garçon depuis longtemps, il ajoute que « si velléité de séduction il y a, celle-ci relève parfaitement du fantasme inconscient.[876] ». Voyons, ce qu'Alix Cléo Roubaud écrit à ce sujet à son amie Anne McCauley :

---

[872] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 22 octobre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Jean Eustache a retrouvé le sourire […] sa dernière visite a consisté en une lecture hilarante de Beckett par Eustache & Fils […].* »

[873] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 12 décembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *[…] un court métrage hilarant sur moi & Boris et mes photographies […].* »

[874] Charles TESSON, « Les photos d'Alixe [*sic*] de Jean Eustache. La boîte à malices », *Le Journal des Cahiers du cinéma*, n° 318, décembre 1980, p. VII.

[875] Paul LÉON, « Eustache, Alix et ses *Photos* : "un futur antérieur sans cesse déchiré" », *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques, op. cit.*, p. 139.

[876] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

An ensuing, um, épisode with his [Jean Eustache's] nineteen-years old son, who is the fitting heir to his father's looks and cinephilia, leaves me with unspecified mixed feeling (mainly guilt under the disguise of idle speculation on psychoanalytical platitudes). Boris, as he is called, sees five films a day, has no fixed adress and no obvious belongings other than a little shoulder bag full of notebooks […] and Nietzsche, Céline and Beckett.[877]

Dans cette lettre, Alix Cléo Roubaud avoue avec pudeur et humour avoir eu une liaison avec Boris Eustache qu'elle décrit comme un jeune homme passionné de cinéma et de littérature. Le « puceau de service » apparaît alors sous un nouveau jour. Et si les commentaires de Paul Léon sont parfaitement compréhensibles à la découvertes du film, il nous faut désormais considérer, à la lumière des documents dont nous disposons, *Les Photos d'Alix* comme un film mis en scène et joué par des acteurs. Il s'agit en effet plus d'un film de fiction (comme en témoigne le césar du meilleur court métrage de fiction reçu par le film en 1982) que d'un documentaire. Boris Eustache joue l'enfant naïf et bien peigné qu'il n'est vraisemblablement pas et Alix Cléo Roubaud joue l'artiste aux propos équivoques. Cette mise en scène, est aussi perceptible dans les répliques d'Alix Cléo Roubaud : à de nombreuses reprises, elle lance des phrases qui, d'après leur caractère assertif et sentencieux, ont du être préparées. Dès le premier plan, elle déclare : « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », donnant ainsi son ton à l'ensemble du film. Dans une version préparatoire à l'édition du *Journal*, Jacques Roubaud a recopié des fragments de textes d'Alix Cléo Roubaud qu'il n'a finalement pas fait figurer dans l'édition de l'ouvrage. Certains concernent le film d'Eustache, Alix Cléo Roubaud y est alors formelle : « c'est un texte qu'on a appris et répété ; c'est joué[878] », note-t-elle.

Si le film a ensuite pu être tourné d'une traite, c'est certainement parce qu'il avait été si bien préparé en amont. Après le tournage, le court métrage a été

[877]Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 3 novembre 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *L'épisode qui s'en est suivi, hum hum, avec son fils de dix-neuf ans qui est le digne héritier du physique et de la cinéphilie de son père, me laisse avec des sentiments contradictoires (essentiellement de la culpabilité sous forme spéculations vagues sur des platitudes psychanalytiques). Boris, comme on l'appelle, regarde cinq film par jour, n'a pas d'adresse fixe ni apparemment d'affaires si ce n'est un petit sac en bandoulière plein de carnets […] et de Nietzche, Céline et Beckett.* »

[878] Alix Cléo ROUBAUD, « Sur "*Les Photos d'Alix*" », fragments inédits, texte dactylographié établi par Jacques Roubaud, Fonds Alix Cléo Roubaud.

intensément monté par Jean Eustache pour que le discours sur les images et les images elles-mêmes ne coïncident plus : « Dîné avec Jean qui déclare devenir fou à force de monter le film;qu'il n'a jamais eu travail si ardu.[879] ». En effet, le montage joue un rôle primordial dans *Les Photos d'Alix* puisqu'au fil des dix-huit minutes, image et parole ne coïncident plus : Alix Cléo Roubaud ne parle plus de l'image que l'on voit à l'écran. Et la désynchronisation est si subtile que l'on comprend aisément qu'il ait fallu de nombreuses heures au réalisateur pour parvenir à ce résultat[880].

Revenons sur ce processus de dérèglement à l'œuvre dans le film. Dans un premier temps, Alix Cléo Roubaud nomme les personnes que les photographies représentent (« un ami », « mon mari », dit-elle par exemple), les lieux de prise de vue (« l'Angleterre », « un pub à Londres », « un hôtel à Londres »). Tout alors correspond : on reconnaît Jacques Roubaud lorsqu'elle évoque son mari, et l'on voit un lit lorsqu'elle le mentionne. Mais au fur et à mesure, son discours ne coïncide plus avec ce que nous voyons, Alix Cléo Roubaud ne parle plus de la photographie que Boris Eustache montre. Ainsi, lorsque deux chaussures apparaissent, Alix Cléo Roubaud déclare : « C'est dans un pub, à Londres, à midi. […] À ce moment-là, je ne me photographiais pas encore, je laissais ma place vide, indiquée dans les photographies. Cette chaise vide, donc, est la mienne. C'était deux hommes que je connaissais. » Or sur la photographie, il n'y a ni homme, ni chaise ; même vide. Le spectateur est d'abord saisi d'un malaise, « il tente mais de plus en plus difficilement de percevoir en la photographie qui lui est montrée, ce que son oreille entend et ce que le doigt lui montre. Il se prend à douter : il a mal vu ? il a mal entendu ? image et commentaire ne collent plus[881] », écrit Paul Léon. Le film est saisi par une forme de folie, d'absurde insoluble. Le spectateur se trouve en conséquence invité à assister à bien plus qu'une simple exégèse sur les photographies. La question se pose alors : malgré l'indéniable

[879] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 55.

[880] Nous reproduisons dans le volume d'annexes une retranscription des dialogues du film dans lequel nous avons inséré les photographies : celle que l'on voit et celle dont Alix Cléo Roubaud parle réellement avant que le décalage ne soit opéré au montage.

[881] Paul LÉON, « Eustache, Alix et ses *Photos* : « un futur antérieur sans cesse déchiré », *in* Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques, op. cit.*, p. 142.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

propension comique de ce décalage, pourquoi le dire et le montrer ne coïncident-ils pas dans *Les Photos d'Alix* ?

2.3. Un film wittgensteinien.

Ce film de Jean Eustache a été l'occasion, pour Alix Cléo Roubaud, d'écrire ses textes les plus connus sur la photographie : ceux, reproduits à la fin du *Journal*, explicitement désignés par Jacques Roubaud comme « des commentaires de certaines phrases concernant la photographie, qu'Alix dit dans le film de Jean Eustache[882] ». Mais le film est aussi l'objet d'un autre texte, moins connu, publié dans la revue *Banana Split* après la mort de l'artiste en 1983, qui s'intitule « La photographie; Wittgenstein; et les pommes pourries[883] », ainsi que de notes disponibles dans le Fonds Alix Cléo Roubaud. Ces textes écrits un an après le tournage, en 1981, prouvent que non seulement le film a été élaboré par Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache – à savoir pensé en termes de dispositif, de propos et transformé par le montage – mais qu'il a également permis à Alix Cléo Roubaud de construire sa pensée de l'image en le prenant pour objet. Recentrant notre propos sur la réflexion d'Alix Cléo Roubaud seule, la question est de savoir quel sens l'artiste donnait à ce film. L'article de la revue *Banana Split* s'intitule « La photographie; Wittgenstein; et les pommes pourries » en hommage à ce passage des *Remarques mêlées* du philosophe autrichien :

> *Je venais de prendre des pommes dans un sac en papier, où elles avaient séjourné longtemps ; j'avais dû en couper beaucoup par la moitié, et jeter la partie pourrie. Comme je recopiai, un instant plus tard, une phrase que j'avais écrite, dont la dernière moitié était mauvaise, je la regardai aussitôt comme une pomme à demi pourrie. Il en va généralement ainsi pour moi : tout ce qui m'arrive*

[882] Jacques ROUBAUD, « Deux textes », *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 223.
[883] Alix Cléo ROUBAUD, « La photographie; Wittgenstein; et les pommes pourries », *art. cit.* Le texte est reproduit dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

devient pour moi une image de ce à quoi je suis en train de penser. (Est-ce là une certaine féminité dans l'attitude ?)[884]

Dans cet extrait, Ludwig Wittgenstein montre la manière dont une image se substitue à sa pensée : la pomme à demi pourrie devient l'image de la phrase à moitié mauvaise ; la pensée se présente dans une image. Partant de ce passage, Alix Cléo Roubaud réfléchit aux rapports entre dire, penser et montrer. Les faits banals (des pommes qui ont pourri) deviennent dans sa pensée des images (les pommes pourries), métaphores de ses phrases à biffer, à couper. Le dire devient un montrer. À partir de ce passage des *Remarques mêlées*, Alix Cléo Roubaud propose des clés de lecture pour aborder le film d'Eustache. À la fin du texte paru dans la revue *Banana Split*, en effet, elle écrit : « Ce serait un film sur "les pommes pourries".[885] » Pourtant, l'objet du film d'Eustache, désigné explicitement par Alix Cléo Roubaud, est le décalage entre le discours et la monstration : « ce que je dis ne complète pas ce qui se montre, mais le nie[886] », écrit-elle au sujet des *Photos d'Alix*. Il n'est donc pas question dans le film d'une simple réflexion sur la métaphore, ou d'une illustration : il n'est pas question que ce qui se montre à l'écran soit l'image de ce qui est dit par Alix Cléo Roubaud dans *Les Photos d'Alix*, comme les pommes pourries sont l'image des phrases de Wittgenstein. L'intention de la photographe dans ce film est donc plutôt de produire un trouble dans la métaphore, en l'empêchant d'advenir, c'est la première hypothèse interprétative que nous pouvons établir. Celle-ci se trouve étayée par le décalage produit au montage par Jean Eustache, qui a pour conséquence que les paroles d'Alix Cléo Roubaud ne correspondent plus du tout aux images proposées à l'observation. Une partie des images du film ne seraient pas représentatives des propos tenus par Alix Cléo Roubaud. Mais dans ce cas, c'est *partie par partie* qu'il y a perte de la métaphore : à chaque fois que l'image vue à l'écran ne correspond pas aux paroles d'Alix Cléo Roubaud, ou inversement, il n'y a pas de « pommes pourries ». Pourtant, Alix Cléo Roubaud précise bien dans le texte issu de *Banana Split* que le film est « un film sur les

[884] Ludwig WITTGENSTEIN, *Remarques mêlées,* Flammarion, « GF », Paris, 2002, pp. 89-90.
[885] Alix Cléo ROUBAUD, « Les photographies; Wittgenstein; et les pommes pourries », *art. cit.*, p. 33. Le texte est reproduit dans le volume d'annexes.
[886] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

pommes pourries ». Il faut donc croire que c'est la *totalité* du film qui est impliquée ici d'une part, et que, d'autre part, le film n'a pas pour fin de troubler la métaphore mais de la produire effectivement – comme chez Wittgenstein, les pommes pourries sont *bel et bien* l'image des phrases faisandées. En conséquence, la seconde hypothèse interprétative consiste à penser que la métaphore se joue à un plus haut degré : si le film est l'image d'une pensée, comme les pommes pourries sont l'image de phrases wittgensteiniennes, il est *tout entier* l'image *non troublée* de la réflexion conduite par Alix Cléo Roubaud sur les rapports entre dire et montrer. C'est cette hypothèse que nous souhaitons argumenter : que le film réfléchit à l'impossibilité issue du *Tractatus* de dire ce qui se montre, et qu'il est dans son ensemble pourtant une certaine image de la pensée d'Alix Cléo Roubaud – que c'est un film « sur les pommes pourries ». Il nous faut alors préciser à quel endroit ce produit le premier décalage entre les photographies présentées à l'écran et les propos d'Alix Cléo Roubaud : à six minutes environ, soit à un tiers du film de dix-huit minutes[887]. Un tiers du film est donc « pourri », le lien de la parole et de l'image est corrompu, dire et montrer plutôt qu'ils ne se composent, ne s'articulent, sont complètement *décomposés*, comme les pommes et les phrases de Wittgenstein sont en partie mauvaises. Il reste que l'ensemble du film, nous y tenons, se présente comme représentative de la réflexion d'Alix Cléo Roubaud : il faut donc rendre raison de ses deux parties.

Dans l'article de *Banana Split*, Alix Cléo Roubaud explore les rapports entre dire et montrer à l'œuvre dans le film d'Eustache. Dans un premier temps, elle écrit :

> *6. L'image ne pense pas, ne parle pas. Elle ne proteste pas. Triviale ou transparente, belle ou négligeable, la photo nous atteste le dit de l'histoire; sa condition de vérité. la [*sic*] phrase il neige est vraie quand il neige; la photographie de la neige ressemble à un dire parcequ'elle [*sic*] est vraie,*

[887] Il se produit à ce moment du dialogue entre Boris Eustache et Alix Cléo Roubaud : « *Boris : C'est toi ? Alix : Ah ça, il ne faut pas poser des questions comme ça ! C'est moi ou ça n'est pas moi. Toutes les photographies sont moi ! En l'occurrence, c'est moi, oui. Je pense que j'étais très défoncée*. » Voir Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, *op. cit.*, env. 9'.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

*parceque [*sic*] pour qu'elle ait lieu, il a été fait appel a la simple certitude qu'il a neigé. […].*[888]

Dans ce paragraphe, Alix Cléo Roubaud insiste sur le rapport de l'image au réel qui lui confère son statut de preuve. En prenant l'exemple d'une photographie de chute de neige, elle note ainsi que cette image ne peut, de prime abord, mentir puisqu'il a fallu qu'il neige réellement pour qu'elle soit prise. La photographie de la neige est ici semblable à la phrase « Il neige » puisque, dans les deux cas, leur vérité dépend du fait réel. Dire et montrer présentent une structure parallèle et analogue dans leurs rapports respectifs au réel, photographie et proposition constituent toutes deux des images d'états de choses. Ces réflexions se fondent sur la connaissance et le travail d'Alix Cléo Roubaud du *Tractatus logico-philosophicus* dont nous avons rendu compte auparavant – nous n'y revenons pas davantage. Cependant, il se produit quelque chose de saisissant quand est rompu le parallélisme entre dire et montrer et qu'on les fait se croiser : le dire va prétendre être le dire d'un montrer, le montrer va prétendre être le montrer d'un dire. C'est précisément la structure fondamentale du film *Les Photos d'Alix* : Boris Eustache est le montreur et Alix Cléo Roubaud est la diseuse. Assis côte à côte à une table, tous deux placés dans une situation de discussion face à la caméra, ils font se rencontrer dire et montrer. Mais cette rencontre a-t-elle lieu ? Peut-elle même avoir lieu ? Dans un autre paragraphe du texte de *Banana Split*, Alix Cléo Roubaud poursuit sa réflexion et remarque :

*1. or [*sic*], il y a un problème : quand dire et montrer ne collent pas; en les décollant, on produit un déplacement de fiction (faits inexistants) vérité (faits existants) : si je parle de photographies qui existent (on les voit) et de faits qui ont existé (je le dis); ce qui est montré comme preuve de cela sont photos. Mais ce ne sont pas les bonnes. pas celles dont on parle.*[889]

Le film décolle l'un de l'autre le dire et le montrer : les photographies sont toujours des preuves, elles sont toujours liées à un fait qui a existé, mais Alix Cléo

[888] Alix Cléo ROUBAUD, « Les photographies; Wittgenstein; et les pommes pourries », *art. cit.*, p. 32. Le texte est reproduit dans le volume d'annexes.
[889] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Roubaud les confronte, pour ainsi dire, à des phrases qui ne les concernent pas – mais qui sont elles-mêmes vraies. Que prouve la photographe par un tel dispositif ? Que l'image est indicible en tant que telle : c'est la leçon qu'elle tire de ses lectures du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein.

Comme nous le soulignions plus tôt dans notre travail, rien ne nous empêche en revanche de discuter au sujet des images, à leur occasion. Si on ne peut pas *dire une image*, on peut cependant *parler à son sujet* : on parle des circonstances de sa prise, de sa réalisation technique, on raconte des anecdotes à son sujet ; on « l'utilise » pour raconter d'autres choses. C'est ce que nous nommions le « *bavardage* très étudié » des *Photos d'Alix*. Un exemple particulièrement représentatif d'un tel bavardage est le suivant :

> *Boris Cette photo s'appelle Vertigo ?*
>
> *Alix Oui, enfin ça s'appelle Vertigo pour des raisons purement anecdotiques. Parce que j'ai vu* Vertigo *après avoir pris cette photo, c'est-à-dire la même après-midi. Mais il n'y a … pas beaucoup de rapports. Sauf que j'étais… je souffrais de vertiges assez aigus en la prenant, j'avais beaucoup bu. Comme le… cette bouteille était à peu près vide et… enfin, l'histoire est très étrange. L'histoire de la prise de cette photographie est assez particulière.*
>
> *B Tu veux bien me la raconter ?*
>
> *A Elle est fort obscène. J'étais, mettons, en posture embarrassante avec un ami, qui… J'ai allumé une cigarette. Il m'a dit : « Tu allumes une cigarette en ce moment, dans ces circonstances quand je vais quitter Amsterdam ? » Et j'ai dit : « Oui, pourquoi pas ? Et puis… et non seulement je peux allumer une cigarette, mais je veux prendre une photographie. Et alors j'ai pris cette photographie. Il faisait très chaud, ce que j'ai essayé d'indiquer par le… ce coloriage, maladroit à vrai dire. Maladroit. Mais comme quoi, une photographie peut être personnellement pornographique, tout en étant publiquement décente. N'est-ce pas ?*[890]

C'est donc un tel rapport entre dire et montrer – un rapport impossible – qui est mis en œuvre dans la première partie du film, mais sous la forme du bavardage

[890] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix, op. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

donc : Alix Cléo Roubaud parle au sujet des photographies, pour ne rien dire d'elles fondamentalement. Mais nous pouvons aller plus loin en analysant la seconde partie du film, celle qui commence autour de la sixième minute, au moment où images et paroles ne se correspondent plus du tout – la partie « pourrie » du film. En effet, si d'emblée il n'est pas question dans *Les Photos d'Alix* de *dire les photographies*, mais simplement d'*en parler* – car, insistons, les dire est impossible –, au fur et à mesure des dix-huit minutes, l'impossibilité de dire les photographies va être rendue manifeste par le décalage institué au montage entre les photographies montrées à la caméra et les propos tenus par Alix Cléo Roubaud. Ce heurt construit entre le dire et le montrer certifie que « le dire et le montrer ne se touchent pas[891] » : qu'il n'y a pas de métalangage photographique. Ce faisant, un tel décalage permet d'ouvrir l'image à un nouvel espace. Il parvient en effet à créer de la fiction, à faire entrer la photographie dans le domaine de l'imagination.

Car au sein de la réflexion conduite par Alix Cléo Roubaud au sujet du film de Jean Eustache se trouve le problème du mensonge. Le film instaure un jeu que la photographe nous propose de penser dans des notes préparatoires à des articles que nous avons trouvées dans le Fonds – notes proches du texte de *Banana Split* cité plus haut :

> *Ce film : dire et montrer ne collent pas ; en les décollant on produit un déplacement de fiction fait inexistants/vérité (faits existants) : je parle de photographies qui existent et les fait ont existé ; or ce qui est montré comme preuve de cela ce sont des photos, mais pas les bonnes. Pas celles-là dont on parle. Se demander si un film pareil dit, ou s'il montre, ne revient pas à se demander si ce que je dis est vrai (ce dont on ne doute pas et dont l'image cinématographique de moi et son caractère documentaire sont à démontrer.) ; ou si les images, photos, sont truquées ; mais à se dire qui ment.*[892]

[891] *Ibid.*

[892] Alix Cléo ROUBAUD, « Notes préparatoires pour *Sur Les Photos d'Alix* », Fonds Alix Cléo Roubaud, janvier 1981.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

À constater le décalage entre le son et l'image, nous pourrions penser d'abord que l'erreur vient du discours tenu par Alix Cléo Roubaud dans le film ou des photographies qui sont « truquées » – comme le dit à quelques reprises Boris Eustache dans le film. Pourtant, il ne s'agit de remettre en cause ni le discours ni les photographies, même truquées. Il faut se demander plutôt qui est responsable de l'effet de mensonge auquel le spectateur a affaire. Lorsque la photographe évoque son corps glorieux en montrant une image d'oreillers, par exemple, nous pourrions nous demander si le discours est fautif (il aurait fallu parler du lit que nous voyons) ou si l'image nous trompe en montrant ces oreillers au lieu d'un autoportrait de l'artiste. Mais s'interroger sur le dire et le montrer (« se demander si un film pareil dit, ou s'il montre »), c'est en réalité s'interroger sur leur coïncidence, ou plutôt sur la possibilité de leur coïncidence. Alors, le problème du film se reporte sur celui qui établit ou délie la coïncidence : celui qui monte le film, à savoir Jean Eustache. C'est ce dont témoigne l'article de *Banana Split* :

> *3. le mensonge est porté par l'invisible : celui qui montre mais ne dit rien (on ne dit rien en montrant son image pas plus qu'on ne dit quoi que ce soit en signant de son nom) ; celui qui ne dit rien, et ne montre que l'incongru d'un dire ne correspondant pas au montré.*
>
> *4. effet produit pas [sic[893]] la collision brutale du dire et du montrer. Ainsi, la musique d'un film nous signale en général l'émotion qu'on doit ressentir; en général, image et son se soulignent. Mais que se passe-t-il si l'authenticité de l'image n'est pas niée (par un dire) mais bougée; si ce que je dis ne complète pas ce qui se montre, mais le nie.[894]*

L'invisible du film, c'est son réalisateur et son monteur : Jean Eustache est celui qui, en dernière analyse, montre en silence (« montre mais ne dit rien […] signant de son nom […], et ne montre que l'incongru d'un dire ne correspondant pas au montré »). Le film de Jean Eustache confirme son statut d'œuvre de fiction dans le travail opéré par le réalisateur. *Les Photos d'Alix* n'est pas un documentaire, et c'est sur un fondement théorique que nous pouvons l'affirmer :

[893] À notre avis, il faut lire « par » au lieu de « pas » : le texte, retranscrit par Jacques Roubaud pour *Banana Split* est en toute vraisemblance fautif en ce point.
[894] Alix Cléo ROUBAUD, « Les photographies; Wittgenstein; et les pommes pourries », *art. cit.*, p. 33. Le texte est reproduit dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

la fiction consiste ici à détacher le discours et l'image, à faire en sorte qu'ils ne se correspondent plus du tout, si bien que l'image et le discours produisent une sorte de délire visuel et sonore, apparaissent tout à fait fantaisistes (Alix Cléo Roubaud se décrivant par exemple dans des oreillers). Et c'est une démarche qui se veut encore wittgensteinienne, selon Alix Cléo Roubaud elle-même : « La fiction peut rendre compte du paradoxe de Wittgenstein.[895] » Le travail au montage qui « fictionnalise » le film atteste de ce qu'on ne peut pas dire ce qui se montre. On dit toujours autre chose qu'une image. Comme l'atteste la première partie du film, certes, on peut à la limite bavarder en rapport avec des images. Mais, finalement, on ne parviendra pas à les dire elles-mêmes : on dira autre chose qu'elles, ce qui est prouvé par la seconde partie du film. Le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* se présente donc comme une manière, pour Alix Cléo Roubaud, de travailler la pensée de Wittgenstein, de mettre en jeu les rapports entre le dire et le montrer qui traversent son œuvre, et de travailler sa propre réflexion sur l'image. En définitive, avec l'aide de Jean Eustache, Alix Cléo Roubaud est parvenue à montrer, à exposer de manière cinématographique, sa pensée : les *Photos d'Alix* sont bien des pommes pourries.

III. Une photographie influencée par la littérature.

Si Ludwig Wittgenstein est une référence fondamentale de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, la littérature a, elle aussi, joué un rôle déterminant dans la construction de l'œuvre. Alix Cléo Roubaud était une lectrice avide et, à quelques reprises, elle a souhaité transposer la démarche de certains auteurs dans ses photographies. Il s'agit ici d'une nouvelle forme de la dimension photolittéraire dans l'œuvre. Si nous avons vu dans la première partie de notre travail de quelle manière Alix Cléo Roubaud écrivait, photographiait et mêlait ces deux pratiques

[895] *Ibid.*, p. 32.

(en photographiant des textes ou en écrivant de manière photographique), nous nous intéressons ici aux formes de littérature qui ont servi de matrice formelle à son travail artistique.

Dans notre analyse de la *Non-contact theory*, nous avons déjà montré de quelle manière Alix Cléo Roubaud rend hommage au poète américain David Antin et, plus précisément encore, comment son mode de composition avait été transposé dans l'œuvre photographique. Ici, nous nous intéresserons d'abord à l'influence de Gertrude Stein, puis à celle de la poésie médiévale japonaise. Dans les deux cas, Alix Cléo Roubaud opère de la même manière : elle identifie des principes de composition qu'elle transpose pour les utiliser de manière photographique. En ce sens, il ne s'agit pas d'hommages puisqu'elle ne veut pas célébrer la mémoire d'un écrivain ou d'un moment de l'histoire littéraire, mais de transposition qui offre de nouvelles configurations créatrices à la photographie. Nous choisissons le terme de transposition plus que d'adaptation pour rendre compte de la démarche d'Alix Cléo Roubaud, car l'artiste ne cherche pas à donner à des œuvres écrites une existence visuelle ; elle s'en empare de manière bien plus libre, en ne choisissant que certains principes qu'elle applique à la photographie. En tout état de cause, une telle démarche reflète encore l'idée wittgensteinienne qui anime Alix Cléo Roubaud : à savoir que dire et montrer présentent une même structure, une forme analogue et parallèle, qui est celle d'une image (la proposition est une image, la photographie est une image). Il est donc possible et justifié théoriquement de reprendre des structures textuelles au sein de photographies[896].

Les influences principales d'Alix Cléo Roubaud sont, outre celle de David Antin, Gertrude Stein et la poésie médiévale japonaise. Et si son attrait pour l'auteure américaine date d'avant sa rencontre avec Jacques Roubaud, il est certain que sa connaissance des traditions littéraires du Japon procède de celle du poète. Alix Cléo Roubaud a en effet découvert grâce à lui les formes qui fondent la poétique japonaise pour ensuite les travailler dans ses photographies. En ce

[896] On pourrait néanmoins ici qualifier sa démarche de pseudo-wittgensteinienne, puisque le dire qui est une image chez Wittgenstein n'est pas n'importe quel dire, mais la proposition. Or, ici, Alix Cléo Roubaud va faire fond sur des textes qui ne constituent aucunement des propositions logiques, mais sont des textes littéraires.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

sens, nous pourrions considérer que cette dimension littéraire procède déjà d'une œuvre commune entre les deux époux pour laquelle leurs connaissances et influences respectives se mêlent. Néanmoins, c'est seule qu'Alix Cléo Roubaud réalise ses photographies : si les connaissances sont mises en commun, l'œuvre n'est pas encore commune, contrairement à d'autres projets que nous analyserons dans la dernière partie de notre recherche. Pourtant, nous voyons déjà dans cette partie de notre recherche que l'influence entre les deux époux est fondamentale, autant que réciproque. Chacun a pris certaines des recherches de l'autre pour les déployer dans son propre champ créateur.

Ainsi la grande série *Si quelque chose noir* que nous analyserons pour clore ce second chapitre, s'appelait originellement « Rakki tai », en hommage à l'un des dix styles de la poésie japonaise ; rendant par ce titre une fois de plus manifeste, le partage intellectuel entre Alix Cléo et Jacques Roubaud. Cette série constitue l'acmé de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Il s'agit en effet de la séquence la plus montrée, la plus connue mais aussi de celle qui nous semble condenser tous les aspects de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud tels que nous les avons analysés tout au long de cette seconde partie : rapport à la peinture, à l'indice, au souvenir, confrontation du dire et montrer, etc. Ainsi, analyser cet ensemble c'est faire place à la conception unique de la photographie d'Alix Cléo Roubaud ; montrer une dernière fois que la pensée de l'image et son faire sont inextricablement liés.

3.1. Gertrude Stein.

Jacques et Alix Cléo Roubaud on traduit ensemble la poésie de Gertrude Stein[897] (ainsi elle évoque « The latest translation of G. Stein's Lifting Belly signed by Jacques and I » dans une lettre à Anne McCauley[898]) et, si l'on connaît

[897] Gertrude STEIN, « Lifting Belly », *Action poétique n° 82/83*, trad. Jacques et Alix Cléo ROUBAUD, 1980.
[898] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 29 juin 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud. Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'attachement du poète pour l'auteure américaine, celui d'Alix Cléo Roubaud est plus rarement mentionné. Or, bien avant sa rencontre avec Jacques Roubaud et leurs projets de traduction, elle fait à de nombreuses reprises référence à Stein dans sa correspondance. En effet, il semblerait qu'en 1978 Alix Cléo Roubaud ait eu le projet d'écrire un scénario sur Gertrude Stein destiné à la télévision : « I am now in the Beaubourg Library, supposedly doing research for a documentary on Gertrude Stein for French television (hopefully), but in fact writing to you.[899] » Dans le Fonds se trouvent des traces de ces recherches : des notes manuscrites sur la vie de Gertrude Stein, des retranscriptions de citations, les contacts de personnes qu'elle souhaitait vraisemblablement rencontrer comme Roubina Stein (la femme du neveu de l'auteure) ou Nancy Cole (qui a joué dans la pièce *Gertrude Stein's Gertrude Stein*), ou encore un article de Viviane Forrester « Gertrude Stein acharnée à faire parler la langue[900] » publié dans *Le Monde des livres* en mai 1978. Alix Cléo Roubaud avait commencé à rédiger son projet de documentaire : nous avons retrouvé deux pages tapées à la machine intitulées « Gertrude Stein par Gertrude Stein », constituées de données biographiques et de suggestions de bandes sons. Ce scénario de vulgarisation qui n'a, à en croire nos recherches, jamais vu le jour, se termine par cette question d'Alix Cléo Roubaud à propos de Gertrude Stein : « Bluff ou légende ? Ecrivain ou fumiste ?[901] ». Dans sa correspondance, les références à l'auteure et à sa vie sont nombreuses, donnant une impression de familiarité avec cette œuvre[902]. Et, c'est avec humour qu'Alix Cléo Roubaud évoque à Anne McCauley l'influence de l'écriture steinienne sur sa prose, témoignant ainsi de sa connaissance du style de Stein : « Please excuse my prose. I have several creditable excuses : the great frequency of present participles comes from working on Gertrude Stein.[903] »

---

[899] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 15 mai 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Je suis en ce moment à la bibliothèque de Beaubourg, censée faire des recherches pour un documentaire sur Gertrude Stein pour la télévision française (on croise les doigts), mais en réalité en train de t'écrire.* »

[900] Viviane FORRESTER, « Gertrude Stein acharnée à faire parler la langue », *Le Monde des livres*, 19 mai 1978, pp. 17 et 22.

[901] Alix Cléo ROUBAUD, « Gertrude Stein par Gertrude Stein », vers 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[902] Alix Cléo Roubaud se compare parfois à Alice Toklas, fidèle compagne et relectrice de Gertrude Stein dont elle possédait le célèbre livre de cuisine : « *I have become slightly domesticated, putting flesh on hubby's bones thank to the Alice B. Toklas cookbook […].* ». Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 25 avril 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud

[903] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 15 mai 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *S'il te plait, excuse ma prose. J'ai plusieurs excuses valables : les occurrences nombreuses de participes présents sont dues à mon travail sur Gertrude Stein.* »

Si la correspondance et les documents conservés dans le Fonds prouvent sa connaissance et son étude de l'œuvre de Gertrude Stein, la présence de l'auteure dans les photographies est plus discrète, bien que primordiale. Il nous faut ainsi expliciter de quelle manière Alix Cléo Roubaud s'empare de l'œuvre steinienne dans ses photographies. L'exemple le plus manifeste est un autoportrait réalisé en 1980 et intitulé *Deux sœurs qui ne sont pas sœurs*. Ce titre qu'Alix Cléo Roubaud note sans guillemets est en réalité celui donné par Gertrude Stein à un scénario, seul texte en français de son ouvrage *Operas and Plays*[904]. Au dessus du titre figure la mention « film ». Cette scène est pensée par Gertrude Stein comme une séquence. Elle fonctionne comme une boucle, un emboîtement spéculaire mettant le chiffre deux au cœur de la composition : l'histoire convoque deux blanchisseuses, deux caniches sur une photographie, deux dames dans une voiture à deux places. La scène se répète deux fois, légèrement modifiée. La photographie d'Alix Cléo Roubaud au titre éponyme, est un autoportrait en miroir : deux Alix se déplient sur un axe de symétrie centrale. Il semblerait que la photographe ait repris le principe de construction du scénario : le redoublement. Cette image n'est pas une illustration d'un texte de Gertrude Stein mais une transposition des principes de la prose dans la photographie.

[904] Getrude STEIN, « Deux sœurs qui ne sont pas sœurs », *Operas and plays*, Paris, Plain edition, 1932, pp. 399-400.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

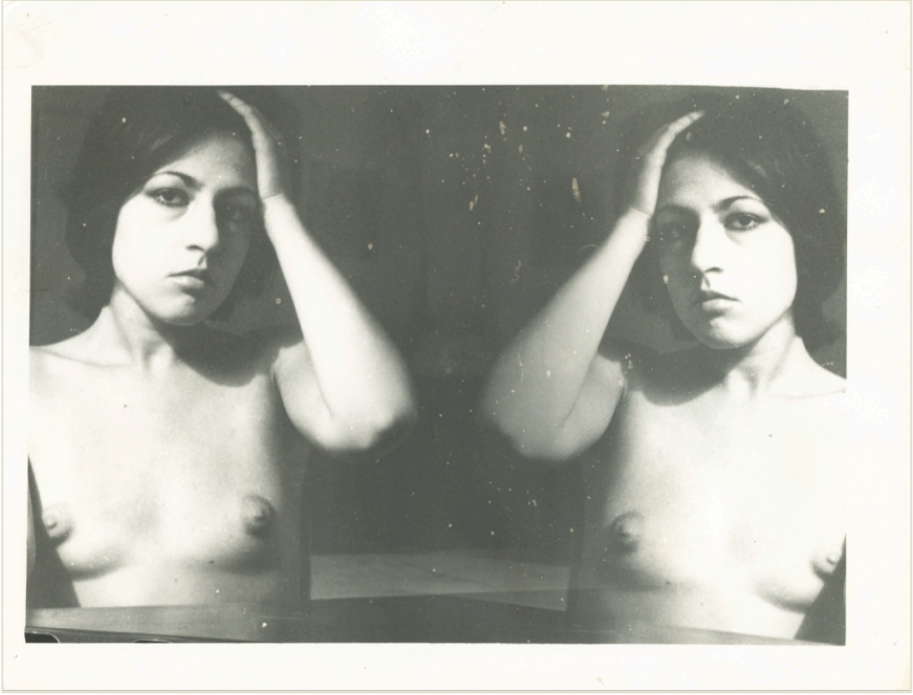


Fig. 49 : *Deux sœurs qui ne sont pas sœurs*, vers 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 18,2 x 24 cm, collection particulière.

Comme le scénario qui évolue, la photographie n'est pas un exact redoublement de la même figure ; les deux Alix sont légèrement décalées : le sommet du crâne de l'une dépasse du cadre, la figure de droite ne touche pas le bord supérieur de l'épreuve, et son épaule disparaît d'avantage dans le hors-champ de l'image, etc. Cette photographie montre qu'Alix Cléo Roubaud n'est pas engagé dans un travail d'illustration du scénario, mais qu'elle s'intéresse plutôt au principe de composition de ce texte, à savoir : le redoublement, première forme de la répétition. En janvier 1980, Alix Cléo Roubaud écrit dans le *Journal* que « [le] miroir est l'essentielle photographie:insertion dans le réel de son double.Entaille dans le réel.[905] ». Elle semble ici considérer que le miroir dans lequel le monde se reflète est l'essence de la photographie. Toutefois le redoublement n'est pas une simple copie, mais plutôt une « entaille dans le réel » qui perturbe l'ordre des choses. Et *Deux sœurs qui ne sont pas sœurs* rend manifeste ce redoublement inhérent à la photographie et, en redoublant l'autoportrait offre une image qui trouble la réalité.

[905] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 24.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Gertrude Stein « doyenne de la répétition[906] » selon Joan Retallack, est certainement l'une des écrivains qui a poussé le plus loin ce travail sur la réitération du langage : « il n'y a rien de plus ridiculisé, de plus déstabilisant, et en même temps de plus central dans le travail de Stein, que son usage de la répétition.[907] » L'auteure décline et combine en effet un même énoncé conférant à ces écrits une dimension sérielle. Et c'est dans ce rapport à la répétition qu'Alix Cléo Roubaud doit être rapprochée de l'œuvre de Stein. La photographe reprend à son compte la rythmique des textes pour la traduire dans ses photographies. Dans certains ensembles son corps, comme un mot, revient modifié. Comme Gertrude Stein qui produisait ses recherches dans le langage même et sa grammaire, et non dans le récit, Alix Cléo Roubaud travaille sur les possibilités du médium photographique, sur ses propriétés internes. Elle extrait un axiome steinien – la répétition – pour créer une image.

Fig. 50 : Sans titre, série *Correction de perspective dans ma chambre*, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 17,7 x 24 cm, collection particulière.

[906] Joan RETALLACK, « Arithmétique du langage et du plaisir : Stein Stein Stein Stein Stein », *in* Jean-François CHASSEY et Éric GIRAUD (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein*, France, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 92.
[907] *Ibid.*, p. 93.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Pour la série *Correction de perspective dans ma chambre*, dont l'une des images est reproduite ci-dessus, Alix Cléo Roubaud utilise deux négatifs qu'elle répète plusieurs fois sur la surface sensible, comme Gertrude Stein qui utilise et déplace un même mot ou une même phrase dans un même texte. Mais cette utilisation du négatif ne produit pas pour autant des images semblables. Comme l'écrit Marjorie Perloff dans *The Wittgenstein's Ladder*, la répétition du même produit nécessairement un autre, au moins numériquement différent du premier (nous avons alors affaire à *deux* choses, et non plus à *une seule*) : « Il suffit de répéter le même pour qu'il ne soit plus le même. Cette discrimination du bon sens forme la base du mode répétition steinien […].[908] » Ainsi, chaque Alix semble différente des autres présentes sur l'image, impression renforcée par les différences de contrastes d'une silhouette à l'autre.

Les répétitions qui scandent la phrase de Gertrude Stein donnent à son écriture une dimension musicale. Alix Cléo Roubaud rapproche également son travail de la musique quand elle écrit dans le *Journal* : « Répétitions comme celles de la musique;boucles.(déterminer les hiérarchies,les divers niveaux qui empêchent la boucle de boucler vraiment).[909] » Ainsi, la répétition n'est pas statique, la boucle n'est pas figée, elle avance et ne se boucle jamais vraiment. Gertrude Stein a d'ailleurs été une inspiration fondamentale pour de grands compositeurs contemporains parmi lesquels John Cage que nous avons précédemment évoqué. Ce qui semblait fasciner Cage était avant tout le rapport de l'écriture de Gertrude Stein au présent. Ce dernier voulait « proposer, en suivant les mots de Gertrude Stein, un art qui se vit, fondamentalement, au présent : "The business of art is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express that complete actual present".[910] »

[908] Marjorie PERLOFF, « Stein, Wittgenstein et la répétition du même », trad. Jean-Pierre Cometti, *Le Cahier du refuge. Wittgenstein à la lettre*, 2001, p. 23. Originalement paru dans Marjorie PERLOFF, *Wittgenstein's Ladder : Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, États-Unis, University of Chicago Press, 1999, pp. 92-93.

[909] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 63.

[910] Antonia RIGAUD, « Les *Europeras* de John Cage : de l'opéra au cirque. », *Études anglaises* 1/2015, vol. 68, pp. 103-113. URL : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2015-1-page-103.htm.

En effet, la dimension sérielle de l'œuvre de Gertrude Stein, les réitérations arithmétiques lui permettent de trouver un présent de la prose. Délimitée, comme toute phrase correctement bâtie, par une majuscule et par un point, la phrase steinienne est un principe dynamique qui avance, semblable à un pouls continu mais parfois irréguliers. Les déplacements phonétiques d'un même élément font sonner l'écriture. Pour Joan Retallack, « [ce] à quoi Stein tenait par-dessus tout […], c'était les déplacements phonétiques et syntaxiques en tant que principe moteur d'une nouvelle forme de *temps réel* en littérature[911] ». Pour l'auteure, chaque phrase est un moment, un « maintenant », comme l'écrit Jacques Roubaud dans son article « Gertrude Stein Grammaticus » :

> *@ 49 Axiome 8 : Une s-phrase est un moment pas une séquence d'instants.*
>
> *@ 50 Axiome 9 : Une s-phrase est fabriquée avec du temps.*
>
> *@ 51 Contre-axiome : La poésie est 'maintenant'.*
>
> *@ 52 Qu'est-ce que 'maintenant' dans une s-phrase ? Ce qui aura été. « A sentence is an interval in which there is a finally forward and back. »*[912]

À en croire cette analyse de Jacques Roubaud, chaque « s-phrase » (ou phrase de Gertrude Stein » a quelque chose de photographique ; à savoir qu'elle contient un maintenant qui se transforme en futur antérieur, le temps auquel se conjugue la photographie selon Alix Cléo Roubaud. Ainsi, dans son rapport au temps, à la durée, la prose de Gertrude Stein est photographique. Alix Cléo Roubaud s'empare donc d'une forme d'écriture qui est déjà profondément reliée à son propre travail de création. Gertrude Stein, elle aussi, travaille à créer une œuvre tissée par le temps et qui ne soit pas uniquement un souvenir mais, aussi, une durée.

Dans la photographie insérée ci-dessus, les multiples Alix, bougées autant de fois que les négatifs sont reproduits permettent de ne pas figer l'image initiale. Elle semble ainsi en mouvement, comme si la photographie échappait à la fixité qui veut que l'image que l'on prend du monde soit, une fois figée sur le papier, devenue unique. De plus, en abolissant le décor, on ne reconnaît rien d'autre que

[911] Joan RETALLACK, *art. cit.*, p. 93.
[912] Jacques ROUBAUD, « Gertrude Stein Grammaticus », *in Contemporanéités de Gertrude Stein*, *op. cit.*, p. 70.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

la photographe sur l'image, elle permet de ne pas situer l'image dans un lieu ou dans un contexte précis. Ainsi déracinée de ses circonstances, il est impossible de reconnaître le moment dans lequel la photographie s'enracine et donc de la reléguer au passé. Pour parvenir au présent continu, la solution établie par Alix Cléo Roubaud est donc de rompre le lien avec le réel. C'est parce que la photographie est une preuve qu'elle témoigne d'un temps révolu ; si la photographie n'a plus de lien avec la réalité, le passé ne peut plus être identifié.

3.2. La poésie médiévale japonaise.

Jacques Roubaud a travaillé, dès la fin des années 1960, sur la tradition poétique japonaise médiévale :

> *[S]a connaissance […] se concentre sur une période précise entre les VIII^e^ et XII^e^ siècles, et s'appuie principalement sur les anthologies impériales de poésie : c'est à elles qu'il consacre, en 1968, ses premiers articles scientifiques en littérature […].*[913]

Comme le rappelle Véronique Montémont, cette tradition littéraire est fondatrice pour Jacques Roubaud et constitue aussi bien un sujet de recherches qu' « un véritable vivier formel[914] » étant donné son degré de codification. Cette littérature qui passionne le poète et à laquelle il a initié Alix Cléo Roubaud est régie par un certain nombre de règles : « la notion de forme est le fondement de sa poétique[915] ». Ainsi la compréhension de ces règles et principes permet de les transposer dans un autre champ, photographique dans le cas d'Alix Cléo Roubaud.

[913] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 191.
[914] *Ibid*., p. 192.
[915] *Ibid.*, p. 191.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Jacques Roubaud s'intéresse particulièrement à la classification des styles de la poésie japonaise qui « ne vise pas seulement des attributs rhétoriques, mais désigne plus globalement une sorte d'état d'esprit, souvent marqué par une émotion […].[916] » Ces styles ont été établis par plusieurs auteurs, parmi lesquels Fujiwara No Teika (1162-1241). Dans le *Maigetsusho*[917], l'un des plus grands traités du poète, celui-ci liste dix styles de poésie, qui constituent une progression crescendo vers l'art absolu de la composition poétique. Michel Vieillard-Baron a fourni une traduction complète de ces styles. Les quatre premiers, piliers fondamentaux, sont le *yûgen yô*, « style de la profondeur mystérieuse », le « style pertinent » (*koto shikarubeki yô*), le « style splendide » (*uruhashiki yô*) et le « style inspiré » (*ushi tei*). Puis viennent le « style sublime » (*take takaki yô*), le « style visuel » (*miru yô*), le « style intéressant » (*omoshiroki yô*), le « style reposant sur une trouvaille » (*hito fushi yô*), le « style délicat » (*komakaya naru tei*) et enfin le *rakki tei* (ou *rakki tai*) : le « style terrasse-démon »[918]. Si nous savons qu'Alix Cléo Roubaud avait utilisé le dernier style, certains documents du Fonds Alix Cléo Roubaud nous poussent à croire qu'elle s'était également emparée de certains autres pour créer ses photographies. Ainsi, dans un texte inédit destiné à présenter quelques-unes des photographies d'Alix Cléo Roubaud après sa mort, voici ce que Jacques Roubaud écrit :

> *Les photographies présentées ici représentent deux des ensembles préparés par elle [*Alix Cléo Roubaud*] avant sa mort, et destinés à une exposition éventuelle.*
>
> *. le [*sic*] premier ensemble est organisé suivant deux styles, dont la désignation est empruntée à la poétique japonaise ancienne : le style du Yûngen[919], compris comme « nostalgie de quelque chose d'invisible et d'inaccessible » ; et le style du ryoho tai, style du « double ».[920]*

[916] *Ibid.*, p. 210.

[917] Pour la traduction en français voir Michel VIEILLARD-BARON, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*, Paris, Collège de France, Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, 2001.

[918] Marianne SIMON-OIKAWA, « Michel Vieillard-Baron. Fujiwara no Teika et la notion d'excellence en poésie. Théorie et Pratique de la composition dans le Japon classique. Compte-rendu de lecture », *Ebisu* n° 28, 2002, pp. 224-225.

[919] Le *yûngen* de Jacques Roubaud correspond au *yûgen* cité dans l'ouvrage de Michel Vieillard-Baron. L'orthographe des styles varie selon les auteurs et les ouvrages en raison de l'absence d'une traduction unifiée et adoptée comme référence. Dans l'œuvre même de Jacques Roubaud, l'orthographe des styles, comme celle du nom de certains auteurs varient d'un ouvrage à l'autre.

[920] Jacques ROUBAUD, « Alix Cleo [*sic*] Roubaud (1952-1983). Photographies 1979-1983 », inédit, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Le poète liste ensuite des photographies qu'il a réparties en fonction de ces deux styles. Notons que si le *yûngen* fait partie de la classification de Fujiwara No Teika, le *ryoho tai* appartient quant à lui à la nomenclature de Kamo no Chomei (1155-1216). Jacques Roubaud n'a pas une approche stricte de ces styles ; comme il l'écrit : « l'interprétation donnée à ces *styles*, transposés sans trop de précautions du Japon médiéval dans une chambre nocturne de faux ermite au XX^e^ siècle finissant, devait être, bien évidemment, une *invention*.[921] » On peut alors supposer qu'il en était de même pour Alix Cléo Roubaud. Quoi qu'il en soit, parmi le style *yûngen* se trouvent des images comme celles de la série *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*. L'image correspondrait ainsi à ce style « de la nostalgie de quelque chose d'invisible et d'inaccessible ». En effet, Alix Cléo Roubaud qui y capte son souffle, les saccades de son souffle troublé par l'asthme y dévoile ce qui d'ordinaire échappe à la vue. Elle montre sa respiration, l'invisible de l'air qui entre dans ses poumons. Mais cette photographie est aussi une image du noir, une photographie prise dans la nuit. En ce sens elle constitue ce que Jacques Roubaud nomme « ombre éloge inverse ». Nous pouvons rattacher cette démarche à une lecture commune aux deux époux : *L'Eloge de l'ombre* de Junichirô Tanizaki mentionné par Jacques Roubaud comme « un essai, japonais, sur l'esthétique, sur une version japonaise de l'esthétique, intervenant dans la discussion de la photographie, poursuivie par Alix et moi.[922] » Cet ouvrage traduit pour la première fois en 1978 est une réflexion sur la conception japonaise du beau qui invite à chercher « le beau au sein de l'ombre[923] », faisant le l'obscurité l'écrin nécessaire à la lumière. C'est certainement à partir de ce texte que Jacques et Alix Cléo Roubaud travaillaient ensemble à « Ombre, éloge inverse[924] » dans une entreprise mêlant texte et image. *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* mêlerait donc plusieurs influences, littéraires et esthétiques d'origine japonaise.

[921] Jacques ROUBAUD, *'le grand incendie de londres'*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009, p. 191.
[922] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 334.
[923] Junichirô TANIZAKI, *L'Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 44.
[924] Voir Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 334.

Si le style *yûgen* semble occuper les deux époux, et particulièrement Jacques Roubaud qui fera essentiellement références aux photographies d'Alix Cléo Roubaud composées dans ce style, c'est certainement pour l'effet qu'il provoque. Selon le poète l'image de style *yûgen* procure au spectateur « un grand calme un peu mystérieux, tranquillité, paix, apaisement, monde en arrière-plan, énigmatique.[925] » Et *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, photographie de cyprès transformés par le souffle semble effectivement convoquer ces sentiments où se mêlent le mystère, lié à la dimension non-figurative de l'image repoussant la réalité des cyprès au-delà du cadre, et l'apaisement en raison de la douceur des formes, de la beauté des noirs profonds.

D'autres photographie semblent appartenir au style du double ou *ryoho tai.* Dans la liste établie par Jacques Roubaud, ce dernier mentionne « la glace ovale, St Félix, août 1980. » Cette description sommaire nous semble correspondre au diptyque intitulé *La cuillère* et réalisé par Alix Cléo Roubaud en 1980.

Fig. 51 : *La Cuillère*, épreuve argentique, août 1980, Saint-Félix, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France.

[925] *Ibid.*, p. 20.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 52 : *La Cuillère*, épreuve argentique, août 1980, Saint-Félix, 18 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

Les deux images montrent un même miroir, ovale, posé contre les battants d'une fenêtre dans lequel Alix Cléo puis Jacques Roubaud se reflètent. Au devant du miroir se trouve une cuillère en argent qui accueille, elle aussi, un reflet du monde. Il s'agirait ainsi du style du double, ou plus exactement de son interprétation par l'artiste : dédoublement de la réalité par la glace qui nous montre le dehors de l'image et mise en scène du double formé par le couple.

Mais c'est certainement avec *Si quelque chose noir* qu'Alix Cléo Roubaud reprend de la manière la plus manifeste cette classification des styles. Comme le rappelle Jacques Roubaud dans le *Journal,* « [l]e premier titre, abandonné, de sa grande séquence, *Si quelque chose noir*, avait été *rakki tai*, et le "rakki tai" désigne un des styles de la poésie médiévale japonaise, le style pour "dompter les démons"[926] ». Le terme de *rakki tai* apparaît pour la première fois chez Fujiwara No Teika. Il s'agit du dernier des dix styles, qui est aussi le plus délicat et le plus difficile à maitriser. La complexité du *rakki tai* s'explique par le heurt entre l'effroi inhérent au style – il s'agit de se mesurer à des puissances insaisissables et

[926] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op. cit.*, p. 9.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

malfaisantes – et à l'impératif formel qui veut que tout poème soit élégant et délicat. Les novices sont donc incapables de composer dans ce style ; il faut passer par les neuf premières étapes avant de s'en approcher. Il semblerait qu'Alix Cléo Roubaud ait conservé ce double impératif en nous livrant une série extrêmement belle d'un point de vue formelle, mais qui met aussi en jeu l'un de ses démons les plus féroces : celui de la mort.

Ainsi, comme pour Jacques Roubaud, la poésie médiévale japonaise constitue pour Alix Cléo Roubaud un réservoir de formes dont elle s'empare pour construire des photographies.

IV. *Si quelque chose noir*, acmé de l'œuvre.

La grande série d'Alix Cléo Roubaud, *Si quelque chose noir*, est certainement son œuvre la plus marquante et, parce qu'elle nous semble condenser l'ensemble des recherches menées par l'artiste, son analyse fait l'objet de la clôture de cette deuxième partie consacrée aux rapports entre théorie et pratique, à cette figure de théoricienne dans la chambre noire. Notre analyse ne prétend pas aller jusqu'au bout des possibilités interprétatives permises par cette séquence mais de témoigner de sa richesse formelle et conceptuelle. En effet, il s'agit certainement de l'exemple paradigmatique de cette jonction entre l'élaboration conceptuelle et la réalisation matérielle. *Si quelque chose noir* est à la fois une mise en pratique des théories de l'artiste, mais aussi le lieu d'élaboration de solutions techniques pour répondra à des questionnements abstraits.

La série *Si quelque chose noir* est l'ensemble le plus connu d'Alix Cléo Roubaud. Exposée en 1983 aux Rencontres d'Arles, publiée dans un livre

autonome[927], cette série est l'œuvre de l'artiste la plus citée et la plus commentée. L'écho crée avec le titre de l'ouvrage de Jacques Roubaud *Quelque chose noir* en a encore accru l'attrait. Cette série a été réalisée en 1980, à Saint-Félix, dans l'atelier attenant à la maison principale et appartenant au beau-frère de Jacques Roubaud et ami d'Alix Cléo Roubaud, le peintre Pierre Getzler. Alix Cléo Roubaud semble s'être consacrée plusieurs jours à la réalisation de cette série. Le 21 août 1980 elle note : « took more photographs in Pierre's atelier.[928] », sous-entendant ainsi que le travail avait déjà commencé au préalable. Le 30 du même mois, elle indique dans le *Journal* qu'elle a continué « the *atelier* series[929] ». Le travail en chambre noire semble, lui aussi avoir été particulièrement long et délicat, puisqu'à la découverte du Fonds, nous avons trouvé cent deux tirages de cette série, soit près d'un sixième de l'ensemble du Fonds. Tous les tirages sont différents et nous disposons également de certains essais « ratés » car surexposés, ou mal fixés. Le nombre considérable de tirages témoigne du travail fourni par la photographe pour parvenir à l'œuvre souhaité. Ce travail est d'autant plus remarquable qu'il ne nous a été possible de reconstituer qu'une seule série complète[930], désormais conservée à la Bibliothèque nationale de France. Ainsi cette série est particulièrement représentative de l'importance du tirage et du labeur de l'artiste pour parvenir à créer ses photographies.

Cette série marque également, pour Alix Cléo Roubaud, le début de la reconnaissance de son œuvre de photographe. Bien qu'elle ait été confrontée à certaines critiques (« […] à Beaubourg montré rakki tai à Jean Clair qui a l'air épuisé et ailleurs,me dit cependant que ce n'était pas mal de tirer tant de matière d'une substance aussi ingrate,et moi d'abonder dans ce sens.[931] », écrit-elle en octobre 1981), c'est avec cette série qu'elle est exposée pour la première fois. En effet, *Si quelque chose noir* a été présenté à la Maison des Arts de Créteil dans

[927] Alix Cléo ROUBAUD, *Si quelque chose noir*, Marseille, CipM, 2011. URL : http://www.cipmarseille.com/publication_fiche.php?id=bd36660f0e315b2d3553fd867d45f4c7

[928] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 70 : *« pris d'autres photographies dans l'atelier de Pierre. »* — trad. Jacques Roubaud *in* Alix Cléo Roubaud, *Ibid.*, p. 71.

[929] *Ibid.*, p. 73.

[930] Nous avons reconstitué la série grâce aux diapositives réalisées par l'artiste que nous avons reproduites précédemment dans ce travail.

[931] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 156.

l'exposition *Une autre photographie*[932], en 1982, elle est sélectionnée par Alain Desvergnes pour les Rencontres d'Arles de 1983[933]. Avec cette séquence, les perspectives de la photographe commencent à s'ouvrir. Aussi écrit-elle à ses parents, quelque mois avant son décès, pour leur annoncer la bonne nouvelle de sa sélection pour Arles :

> *Vendredi 5. Desvergnes, ponctuel, arrive à dix heures […] il vient avec deux propositions :non, enfin trois ;d'abord cinq photos dans l'expo pour juillet prochain à Arles des jeunes talents européens (ce que je suis depuis dix ans). Ensuite : un atelier – deux fois quatre jours, l'hiver prochain, à Arles, avec des étudiants de troisième ou quatrième année ; puis une projection du film avec conférence de ma part ; puis, en 84, un cycle de conférences. Saoûle de tant de propositions sérieuses et payées d'un seul coup, vais déjeuner avec Claudine […].*[934]

Malgré, l'évident intérêt que semble susciter ce travail, après la mort d'Alix Cléo Roubaud, la série n'a jamais été montrée dans son intégralité avant l'exposition de la Bibliothèque nationale de France en 2014. Le dispositif de cette série est en effet complexe : elle se compose de dix-sept photographies et d'une photographie d'un texte ainsi que d'un autre texte qui accompagne chacune des dix-sept images. Chaque photographie est assortie de trois phrases numérotées. Chacune de ces triades commence par un mot du titre, placé à côté du chiffre de la première phrase ; ainsi les trois premières phrases s'ouvrent avec « si », les trois suivantes avec « quelque », etc. À l'intérieur de chaque strophe (car le texte adopte une forme poétique), ce mot du titre réapparaît, en caractères gras, de telle façon que « Si quelque chose noir » se répète de manière entêtante. Mais cette boucle n'est pas close puisque le dernier mot, « si », laisse l'ensemble ouvert.

---

[932] *Une autre photographie*, organisée par Christian GATTINONI, Jean-Pierre BOYER, Alin AVILA et l'association « Pour l'Art », Maison des Arts de Créteil, 10 janvier-30 mars 1982. Alix Cléo Roubaud figurait dans la section « Corps » présentée ainsi dans le fascicule de l'exposition : « L'image du corps donné par cette autre photographie se veut celle d'un corps vécu (différents de la marchandise corporelle publicitaire). », indique la plaquette de l'exposition conservée dans le Fonds.

[933] La série n'a été exposée que partiellement. Dans une lettre à ses parents, Alix Cléo Roubaud évoque cinq tirages ; Jacques Roubaud, dans le texte inédit « Alix Cléo Roubaud (1952-1983). Photographies 1979-1983 » en évoque six. Quoi qu'il en soit il est certain que les dix-sept images et la photographie de texte qui composent l'ensemble de *Si quelque chose noir* n'étaient pas réunies.

[934] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 26 octobre au 6 novembre 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

1 si	*Rien de précaire que l'intérieur; la fenêtre, **si** elle est*
2	*source de lumière, est aussi d'inquiétude: quant aux stèles,*
3	*elles seront, dès la fin de l'antiquité, remplacées.*
4 quelque	*La dalle succède alors, en un retournement de **quelque** inquié-*
5	*tude; la perspective, définie comme transmission des rayons*
6	*lumineux, permet aux théoriciens de placer correctement.*
7 chose	*Le dallage, comme le damier, permet de trouver à la **chose***
8	*un emplacement correct; d'où cette opinion plutôt étrange.*
9	*lorsqu'on conseille d'ajouter un personnage qui se tourne.*
10 noir	*Mais se tourner vers le public, quand bien même celui-ci*
11	*fût-il pour autant dans le **noir**; car autrefois le cadavre*
12	*était impur, les dieux eux-mêmes devant fuir devant lui. […]*[935]

Pour clore notre deuxième partie, nous proposons une analyse de cette série qui réunit tous les aspects de l'œuvre à savoir l'intime, le rapport de la photographie à la peinture, la question de la trace, la confrontation du texte et de l'image et, enfin, les liens entre Alix Cléo et Jacques Roubaud. Ainsi ce dernier développement réunit tout ce que nous avons précédemment montré et annonce notre dernière partie consacrée à la réception et à la construction posthume de l'œuvre. Nous avons choisi, pour structurer notre étude de *Si quelque chose noir*, des phrases d'Alix Cléo Roubaud, montrant ainsi que cet ensemble trouve un écho avec les questions les plus fondamentales qui traversent son œuvre.

[935] Alix Cléo ROUBAUD, *Si quelque chose noir*, texte original tapé à la machine, Fonds Alix Cléo Roubaud. Le texte dont nous disposons dans le Fonds est daté du 24 décembre 1981, signé par l'artiste et porte la mention manuscrite « à mon amour ». Nous le reproduisons dans le volume d'annexes.

4.1. « Que signifie se voir déjà morte? comment le montrer?[936] »

La série *Si quelque chose noir* est certainement l'une des séries les plus terribles et des plus intimes de l'artiste. Il s'agit d'un multiple autoportrait ; l'artiste pose, nue, dans l'atelier de Saint-Félix. Alix Cléo Roubaud est répétée sur chaque image, rythmant ainsi l'ensemble de la séquence. Mais, si elle est présente sur l'ensemble des dix-sept images, son corps est, la plupart du temps, étendu sur la dalle, comme un cadavre. *Si quelque chose noir* est une mise à mort du sujet par la photographe, d'Alix Cléo Roubaud par elle-même. Dans la cinquième image, elle est quatre fois présente sur une oblique de lumière : debout, près de la fenêtre, accroupie, sur le ventre, puis étendue en position de gisant ; elle décompose son avancée vers la tombe en intervalles réguliers. Deux traits lumineux dessinent un rectangle de biais au sol, figurant une sépulture où elle s'allonge lentement. Jouant sa mort, la photographiant et la découvrant ensuite, Alix Cléo Roubaud semble vouloir se donner une image de sa propre fin. Elle donne corps à sa tentation du suicide, et si le premier titre était « rakki tai », celui du style « pour dompter les démons », il semble évident que le démon qu'elle affronte ici est celui de la mort et de la tentation du suicide. Ainsi le 20 octobre 1980, elle note dans son *Journal* : « Que signifie se voir déjà morte? comment le montrer?[937] » Ainsi, dompter un démon consiste peut-être aussi à le représenter, à pouvoir l'éprouver pour le comprendre.

[936] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op.cit.*, p. 199.
[937] *Ibid*.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

13 si Or une fausse fenêtre indépendante de l'intérieur n'est pas
14 une fausse porte ouverte sur une chambre voisine, si le nombre
15 et la compacité des personnages sont souci de perspective.

Fig. 53 : Sans titre, série *Si quelque chose noir*, 5/17, épreuve argentique, 16 x 23,5 cm, 1980, Bibliothèque nationale de France.

Alix Cléo Roubaud veut projeter sa mort avec toute la force polysémique de ce verbe : la poser devant elle, l'anticiper mentalement et la faire apparaître sur la surface photographique. Mais cette tâche est insensée :

> *Parce que vie et mort ne sont pas plus en rapport symétrique qu'écran et image;il faudrait avoir vécu pour mourir;mais on oublie qu'on meurt,aveuglé par la vie;et inversement,la mort ne signale pas qu'il y a eu vie.*
>
> *Je ne sais vraiment pas si la mort est un écran sur lequel je projette et rejoue le film de ma vie,ou alors l'image qui me cache le fait que je suis en vie.*[938]

Toute photographie a besoin d'un support de projection, et pourtant l'image n'y est pas réductible. Alix Cléo Roubaud se demande ici, si la mort est l'endroit où apparaissent les images de sa vie, ce qui leur permet de se matérialiser et d'exister, un support symbolique plus que physique ou si, au contraire, la mort est une image qui obstrue sa vie ; si l'image de sa propre mort fait disparaître son

[938] *Ibid.*, p. 201.

existence. Avec *Si quelque chose noir*, elle dévoile l'omniprésence de la question de la mort dans sa vie (rappelons que ce même été 1980, alors que l'artiste travaille à cette série, elle est hospitalisée suite à une tentative de suicide), mais aussi l'incroyable pouvoir de la photographie, capable de représenter l'irreprésentable en nous livrant une image de notre propre mort.

4.2. « Je suis donc mon propre pinceau[939] »

Les images de cette série sont, comme nous l'avons dit précédemment, uniques, puisque chacune d'entre elles a été longuement travaillée dans la chambre noire, intensément modifiée jusqu'à obtenir le résultat souhaité. En ce sens les photographies de *Si quelque chose noir* ont le même caractère d'unicité qu'un tableau. Alix Cléo Roubaud semble y poursuivre ses travaux sur la peinture gestuelle et, en particulier, sur l'œuvre de Jackson Pollock. Si nous avons vu que le pinceau lumineux était une façon de garder une trace de son cops en mouvement, semblable en ce sens aux *drippings* du peintre américain, sa démarche prend, avec cet ensemble, un tour nouveau puisqu'elle devient elle-même le pinceau :

> *Je me photographie en mouvement en ce moment : je laisse l'appareil ouvert pendant 10, 20, 30 secondes et me promène devant : au lieu de prévisualiser ma photographie je fais un peu ce que font les peintres gestuels mais avec mon corps. J'avais commencé ce travail à Saint-Felix (où je disposais de l'espace merveilleux de l'atelier de Pierre) et maintenant je commence un petit peu à savoir à partir de quelles vitesses de déplacement je marque la pellicule. Je suis donc mon propre pinceau ; et à vrai dire je me suis réinscrite à un cours de danse – à la fois pour continuer ce travail en photographie avec précision et pour m'entretenir pour mon asthme.*[940]

[939] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille non datée*, vers 1980-1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[940] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Comme elle l'écrit à ses parents, Alix Cléo Roubaud utilise son propre corps comme un outil dans cette série. En effet, les temps de pose de plusieurs secondes lui permettent d'impressionner la pellicule en différents endroits et de laisser des traces de lumières, comme un artiste projetant des trainées de peinture.

7 chose Le dallage, comme le damier, permet de trouver à la **chose**
8 un emplacement correct; d'où cette opinion plutôt étrange,
9 lorsqu'on conseille d'ajouter un personnage qui se tourne.

Fig. 54 : Sans titre, série *Si quelque chose noir*, 3/17, épreuve argentique, 16 x 23,5 cm, 1980, Bibliothèque nationale de France.

Cette série est également un hommage à Etienne Jules Marey[941] et à la chronophotographie qui enregistre le temps grâce à la lumière et permet ainsi de décomposer le mouvement. Sur la troisième image de la série, on aperçoit effectivement les différentes étapes du mouvement de son corps qui se déplace de la fenêtre au sol de l'atelier.

Alix Cléo Roubaud reproduit donc le geste du peintre, mais ce n'est plus une lampe qui lui sert à tracer des lignes fuligineuses sur la surface sensible, mais

[941] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 94.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

son corps et la lumière qu'il renvoie qui lui permettent de dessiner ce ballet photographique où alternent clarté et lumière.

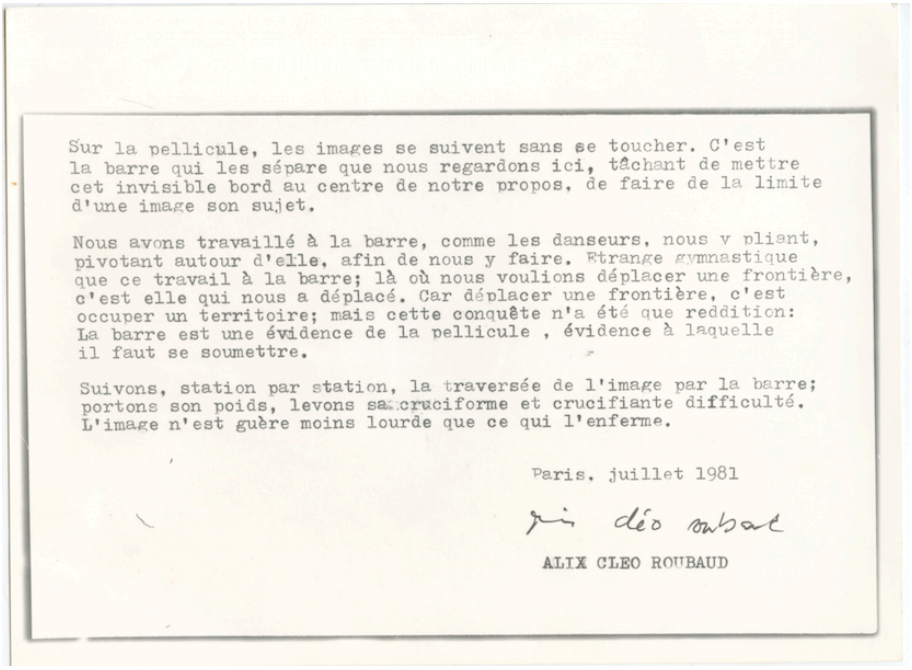
La série *Si quelque chose noir* est l'ensemble qui a été le plus souvent exposé, nous l'avons dit. Cette œuvre particulièrement aboutie se prête particulièrement bien à l'espace du musée, peut-être parce que toute les images, sont uniques, comme des tableaux. On retrouve ainsi dans cet ensemble les réflexions menées par Alix Cléo Roubaud sur les rapports entre peinture et photographie qui se sont traduites par de recherches formelles permettant à l'image photographique de renouer avec une dimension picturale.

4.3. « Mettre cet invisible bord au centre de notre propos. »

Alix Cléo Roubaud s'est intéressée aux théories de l'indicialité qui ont participé au renouveau critique des années 1970-1980. Nous avons centré notre études sur l'index dont Rosalind Krauss fait l'essence même du photographique ainsi que sur la photographie comme trace d'une réalité disparue, le « *Ça-a-été* » qui fonde selon Roland Barthes le « noème » de la photographie. Nous avons montré de quelle manière Alix Cléo Roubaud construit une pensée dialectique depuis la notion de trace ; semblant dans un premier temps s'accorder avec les démonstrations de Krauss ou Barthes pour ensuite les nuancer et même les dépasser.

Ainsi, avec la *Non-contact theory*, Alix Cléo Roubaud fait de la limite de la photographie, à savoir de la barre de pellicule vierge qui n'a pas reçu les rayons du soleil, l'une des définitions possibles de la photographie. La photographie est aussi caractérisée par cet endroit où la trace cesse. Et, avec *Si quelque chose noir*, Alix Cléo Roubaud poursuit sa réflexion sur la limite photographique en montrant les bords négatifs qui encadrent de noir chacune des photographies. Le texte introductif de la série est d'ailleurs consacré à cette limite indépassable entre les

images : « Sur la pellicule les images se suivent sans se toucher. C'est la barre qui les sépare que nous regardons ici, tâchant de mettre cet invisible bord au centre de notre propos, de faire de la limite d'une image son sujet. », peut-on lire sur l'épreuve.


Sur la pellicule, les images se suivent sans se toucher. C'est
la barre qui les sépare que nous regardons ici, tâchant de mettre
cet invisible bord au centre de notre propos, de faire de la limite
d'une image son sujet.

Nous avons travaillé à la barre, comme les danseurs, nous y pliant,
pivotant autour d'elle, afin de nous y faire. Etrange gymnastique
que ce travail à la barre; là où nous voulions déplacer une frontière,
c'est elle qui nous a déplacé. Car déplacer une frontière, c'est
occuper un territoire; mais cette conquête n'a été que reddition:
La barre est une évidence de la pellicule , évidence à laquelle
il faut se soumettre.

Suivons, station par station, la traversée de l'image par la barre;
portons son poids, levons sa crucifiante difficulté.
L'image n'est guère moins lourde que ce qui l'enferme.

Paris, juillet 1981

ALIX CLEO ROUBAUD

Fig. 55 : Sans titre, série *Si quelque chose noir*, 1980-1981, épreuve argentique, 18 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

La pellicule borne chaque tirage, elle est indépassable. Et la condition de l'image ainsi enserrée est aussi le sujet de *Si quelque chose noir*. En outre, si cette série se propose comme une séquence, elle montre aussi l'impossible jonction entre les images ; la barre de la pellicule est une « évidence à laquelle il faut se soumettre. »

Dans la série, Alix Cléo Roubaud engage aussi une réflexion sur cette autre trace qu'est le souvenir. En effet, elle contretype une photographie d'elle enfant qu'elle ajoute par surimpression sur certaine des épreuves, parvenant ainsi à un résultat terrible : « Myself as a laughing child in / front of my dead body.[942] » Elle reprend alors un procédé initié avec ses *Séquences d'enfances* pour lesquels Alix

[942] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal, op.cit.*, p. 73 : *« moi en enfant qui rit devant mon corps mort. »* — trad. Jacques Roubaud *in* Alix Cléo ROUBAUD, *op. cit.*, p. 73.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cléo Roubaud s'empare de photographies de son album de famille pour les réinterpréter. Sur trois images de la série, Alix Cléo Roubaud petite fille, la tête penchée sur l'épaule, souriante et sage, se trouve assise sous la fenêtre de l'atelier. L'enfance surgit dans cet antre noir. Parfois translucide, ou recouverte d'une empreinte sombre, la fillette devient fantôme.

Fig. 56 : Sans titre, série *Si quelque chose noir*, 13/17, épreuve argentique obtenue par surimpressions, 23,5 x 30,5 cm, 1980-1981, Bibliothèque nationale de France.

Les temporalités se mêlent : cette fillette est preuve d'un état passé, elle est le « *Ça-a-été* » de la photographie ; et pourtant elle est aussi une forme de l'oubli, puisqu'Alix Cléo Roubaud ne se rappelle plus du moment où cette image a été prise, bien qu'elle s'y reconnaissance. Mais cette photographie est aussi au futur antérieur, ce temps « dont la mort est l'enjeu[943] » comme l'écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire*, puisque cette série est aussi l'annonce d'une mort à venir, une manière pour Alix Cléo Roubaud de dire « j'aurais été cela ».

[943] Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 150.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Enfin, l'apparition de l'artiste enfant semble également changer le sens de *Si quelque chose noir* : Alix Cléo Roubaud ne travaille pas uniquement sur la mise en scène de sa disparition, mais aussi sur le cycle de la vie. La série est *satori*, réflexion sur l'instant ténu qu'est l'existence de chacun. Au style du *rakki tai,* s'ajoute alors une forme poétique : celle du haïku. Ces courts poèmes, issus de la forme brève du tanka, comptent dix-sept mores (5/7/5). Dix-sept, nombre qui réunit la série et le haïku, n'est pas un hasard et, comme ces poèmes, *Si quelque chose noir* fait surgir la vie comme elle est : une boucle dont les deux bords seraient l'enfant et le cadavre.

4.4. « Une image montre;une phrase dit. Ce sont deux choses distinctes.[944] »

L'écriture a une place fondamentale dans cette série au travers de la photographie de texte qui l'accompagne, des sortes de tercets qui accompagnent chaque image, mais aussi de ce titre énigmatique. Comment Alix Cléo Roubaud a-t-elle décidé du titre de la série ? Il manque à cette hypothèse une proposition principale, une chute qu'elle conditionne ; la phrase est en suspens, inaccomplie. Nous pouvons nous demander : si quelque chose noir, alors quoi ? La subordonnée flotte, détachée ; le socle de la phrase est absent. Les photographies sont peut être la seconde partie de la proposition, apodose devenue images. Ou bien faut-il entendre : si quelque chose noir, alors, précisément, rien ?

Le noir est symbole du désespoir, du deuil ; avant cela même, il est la couleur qui absorbe les rayons qu'il reçoit, il est l'abolition du spectre visible, l'absence de lumière, mais aussi la substance même de la photographie comme l'écrit l'artiste pour accompagner l'avant-dernière image :

[944] Alix Cléo ROUBAUD, « Sur "Les Photos d'Alix" », texte dactylographié inédit établi par Jacques Roubaud, Fonds Alix Cléo Roubaud.

46 noir	*D'où ce paradoxe pourtant banal, que nulle image n'est*
47	*projetable qu'à la faveur du **noir**, dont on ne sait si c'est*
48	*l'écran qui supporte l'image ou le vide qui l'abolit.*

Le noir est ainsi nécessaire à la photographie ; les tirages ne sont possibles que dans l'obscurité de la chambre noire, la lumière menaçant la pellicule de destruction. Aussi cette série pourrait-elle constituer une réflexion sur l'image. En effet, la place du mot « noir » dans le titre en fait un verbe. « Noir » ici est une action et en effet : qu'est-ce que la photographie si ce n'est produire du noir, c'est-à-dire assombrir des sels d'argent ? Étymologiquement la photographie est écriture de la lumière ; mais elle produit du noir. La réaction chimique qui permet de tirer de l'obscurité depuis clarté est la condition même de la photographie.

Dans cette série, le texte et l'image sont donc inextricablement liés mais, comme dans l'ensemble de l'œuvre, ils ne coïncident pas. Alix Cléo Roubaud confronte le dire et le montrer pour que quelque chose de nouveau advienne ; un déplacement ou, peut-être la possibilité d'une fiction. À la fin de la *Petite histoire de la photographie*, Walter Benjamin, dont Alix Cléo Roubaud était une fervente lectrice, réfléchit au statut de la légende, à ce qui, littéralement, *doit être lu*. S'il rappelle que la photographie a d'abord existé sans la légende, il se demande néanmoins si « [la] légende ne [devient] pas l'élément le plus essentiel du cliché[945] ». Pour le philosophe, la légende permet d'orienter le sens d'une image : « Ici doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine.[946] » La légende ajoute un nouvel ordre de lecture à l'image principale et, ce faisant, en modifie le sens.

Ainsi, il faut prêter une attention particulière au texte de *Si quelque chose noir* qui influence la réception de l'ensemble de la série. Or ce dernier est extrêmement complexe, comme nous l'avons signalé. Il s'agit d'une prose poétique qui mêle des considérations sur l'histoire de la perspective, du portrait,

[945] Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Études photographiques*, tirage à part du n° 1, trad. André GUNTHERT, Paris, novembre 1996, p. 29.
[946] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

du rapport à la mort, ainsi que des remarques sur la photographie. Il dévoile la richesse des intentions de l'auteure et montre que cet ensemble procède de recherches diverses, autant de théories qui trouvent ici leur expression plastique. Les images montrent, les phrases disent et dans la coexistence de ces deux réalités distinctes, dans leur confrontation, advient, pour l'artiste, une nouvelle possibilité créatrice.

4.5. « Tu me verras morte Jacques Roubaud.[947] »

Sur la dernière image de la série, Alix Cléo Roubaud est étendue sur le corps de son époux Jacques Roubaud. Tandis que la silhouette du poète est nette, le corps de l'artiste, exposé moins longtemps, est translucide, déjà à demi disparu. Cette dernière image résonne avec le terrible avertissement qu'Alix Cléo Roubaud lui adresse dans le *Journal* en août 1980, alors même qu'elle travaille à *Si quelque chose noir* : « Tu me verras morte Jacques Roubaud.On viendra te chercher.Tu identifieras mon cadavre[948] ».

[947] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 65.
[948] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

49 si Car rien n'est plus précaire que ce passage de la lumière
50 au jour, si toutefois la chambre demeure la même; il serait
51 impossible de donner . de la mort, mesure de distance correcte.

Fig. 57 : Sans titre, série *Si quelque chose noir*, 17/17, épreuve argentique, 17, 5 x 24 cm, 1980-1981, Bibliothèque nationale de France.

Cette dernière photographie semble participer d'une même volonté préparatoire et prophétique. Et, lorsque Jacques Roubaud a découvert l'ensemble des dix-sept images, il a déjà dû, bien avant le 28 janvier 1983, identifier le cadavre de son épouse. Le texte accompagnant la série est lui aussi explicite quant aux préoccupations de la photographe qui y parle à plusieurs reprises de « stèle », de « gisant », de « cadavre ». C'est certainement l'omniprésence de la mort mise en jeu dans cet ensemble qui a conduit le poète à reprendre ce titre en ôtant le « si ». En effet, une fois la mort réelle de la photographe advenue, l'hypothétique n'est plus possible ; la mort est une certitude. Ce qui était une tentative, une question, devient après la disparition d'Alix Cléo Roubaud, une évidence, une assertion. Dans une interview[949], Jacques Roubaud explique que « quelque chose noir » est une expression agrammaticale qui correspond au sentiment de ruine de la disparition.

[949] Jacques ROUBAUD, « Table ronde du 8 décembre 2007 », *in* Francis MARMANDE et Sylvie PATRON (dir.), *Pour éclairer* Quelque chose noir*,* Paris, *Revue Textuel*, 2008, p. 182.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Néanmoins les rapports de Jacques Roubaud à cette série ne sont pas uniquement de l'ordre du deuil. Le poète y est le modèle de la photographe, comme cela se produit régulièrement dans ses autres photographies ; et il est certainement aussi celui à qui elle dédie cette œuvre, la plus aboutie, en écrivant sous le texte composé des dix-sept triades de phrases, « à mon amour » en décembre 1981. Jacques Roubaud a également écrit sur ces images du vivant de sa femme. Ainsi, cette série révèle l'intensité des liens qui unissent Alix Cléo et Jacques Roubaud, où se rencontrent l'amour, le deuil et l'échange.

Conclusion partielle.

Les rapports entre l'image et le langage sont structurants dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Formée à la philosophie logique et analytique, qui interroge le langage, l'artiste s'était spécialisée dans l'étude de la philosophie de Ludwig Wittgenstein. Inscrite en thèse sous la direction de Jacques Bouveresse, qui a permis l'introduction de la philosophie analytique en France, Alix Cléo Roubaud s'inscrit dans ce champ de la philosophie encore largement méconnu en Europe dans les années 1970. Sa production philosophique, jusqu'aujourd'hui inédite, témoigne de la précision et de la qualité de son travail. En effet, plusieurs articles scientifiques conservés dans le Fonds Alix Cléo Roubaud nous ont permis de découvrir cet aspect extrêmement spécialisé de ses recherches. Logicienne convaincue, Alix Cléo Roubaud a travaillé à établir une définition de l'image qui, quoi que s'émancipant en quelques points d'une stricte lecture wittgensteinienne, prend néanmoins appui sur le *Tractatus logico-philosophicus*, les *Recherches philosophiques* et les *Remarques mêlées*. Reprenant à son compte la distinction entre *Bild* et *Vorstellung*, l'artiste différencie image et piction. La piction est une image « inerte », une simple copie qui ne peut devenir image véritable, c'est-à-dire « vivante », qu'au terme de son travail en chambre noire. À partir de la question de la picturalité du langage, de la proposition comme image du monde pour Wittgenstein, Alix Cléo Roubaud a également questionné les rapports entre dire et montrer. Le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* est certainement

l'aboutissement de ses recherches. En effet, le subtil décalage entre ce qui est montré et ce qui est dit, met en lumière l'impossibilité qu'il y a à dire une image. Mais, en disant autre chose que ce que l'image montre, l'artiste parvient à créer un nouveau rapport entre dire et montrer ; dans le décalage nait la possibilité d'une fiction. Enfin, c'est en puisant dans la littérature qu'Alix Cléo Roubaud parachève ses recherches relatives aux rapports qu'entretiennent le langage et la photographie. Mais la littérature dont il est question est avant tout considérée sous son aspect formel : que ce soit la répétition comme axiome principal de l'écriture de Gertrude Stein ou la classification des styles de la poésie médiévale japonaise, l'artiste s'empare de structures qu'elle transpose ensuite dans ses images. Le langage littéraire est ici considéré comme autant de possibilités formelles pour la photographie – et c'est certainement l'idée wittgensteinienne selon laquelle la proposition est une image du monde qui permet une telle transposition photographique du texte.

Ainsi, qu'elle aborde le langage depuis la philosophie ou la littérature, Alix Cléo Roubaud a mené des recherches théoriques qu'elle a transposées dans son œuvre plastique. Penser et faire agissent ensemble dans la construction de son œuvre.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Conclusion : « La tâche du photographe ».

Être photographe pour Alix Cléo Roubaud signifie non seulement passer de longues heures dans la chambre noire, mais aussi penser ce qu'est la photographie. Jacques Roubaud écrit en ce sens que sa première décision, au début de l'année 1979, était de se consacrer entièrement à la photographie et que la seconde « impliquait une révision dans la manière de concevoir ce qu'elle nomme, dans le *Journal*, "la tâche du photographe".[950] » Se référant explicitement aux travaux de Walter Benjamin qui, avec *La tâche du traducteur*, révèle l'ampleur de l'activité traductrice et son rapport au pur langage, Alix Cléo Roubaud s'est employée, à sa manière, à montrer que la photographie constituait une pensée de l'image.

Les deux textes reproduits à la fin de la seconde édition du *Journal* ne représentent qu'une partie de ses recherches théoriques, et leur insertion à la toute fin d'un volume à caractère autobiographique les relègue au second plan. Pourtant, il ne faut minimiser ni l'importance ni la qualité de la réflexion d'Alix Cléo Roubaud. Brillante étudiante en philosophie, c'est en théoricienne qu'elle aborde la question de l'image et sa production.

La photographie se définit dans la confrontation avec d'autres disciplines ; la peinture d'abord, à laquelle Alix Cléo Roubaud était particulièrement sensible, et dont elle suivait les évolutions aussi bien en France qu'aux États-Unis. Passionnée par l'expressionnisme abstrait, Alix Cléo Roubaud a transposé les questions de la peinture à la photographie. Le vocabulaire employé par l'artiste est à ce titre particulièrement significatif : le négatif est « la palette du peintre », dans la chambre noire elle utilise un « pinceau lumineux », etc. Si la photographie se définit dans son rapport à la peinture, ce raisonnement d'abord spéculatif passe aussi par l'expérimentation, par les possibles du tirages.

[950] Jacques ROUBAUD, « Postface », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit*, pp. 185-186.

Alix Cléo Roubaud a également fait passer aux théories de l'indicialité l'épreuve de la chambre noire. Si la photographie se définit, depuis les travaux de Rosalind Krauss comme une trace, Alix Cléo Roubaud travaille à mettre en échec, par la photographie, cette nouvelle ontologie de l'image. Avec la *Non-contact theory*, elle met ainsi au cœur de la photographie un espace vide de toute empreinte et en fait l'un des premiers principes de sa pratique. La photographie, définie par sa limite, est ce qui est entouré de vide, des bords vierges de la pellicule. S'attachant ensuite aux rapports de la photographie et du souvenir, Alix Cléo Roubaud questionne les rapports de l'image et de la mémoire et s'emploie à dissoudre ce qui fait de la photographie une trace du passé. Au terme de ce travail de déconstruction, l'artiste formule positivement une théorie de l'image comme incarnation. Cette dernière, hélas à peine esquissée dans ses écrits, et fortement influencée par la théologie, oppose à l'idée de l'absence celle de « l'incarnation d'une similitude ».

Enfin, ce sont les rapports entre la photographie et le langage qui ont occupé la plupart des investigations d'Alix Cléo Roubaud. Formée à la philosophie analytique et influencée par la pensée de Ludwig Wittgenstein, elle a non seulement produit des textes philosophiques d'une densité remarquable, mais aussi ses photographies depuis une théorie complexe de l'image. Le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* a ainsi été élaboré selon un dispositif théorique profond, rendu manifeste dans des textes écrits par l'artiste. Avec la complicité de Jean Eustache, elle y met en jeu les rapports entre dire et montrer, cette distinction conceptuelle héritée de Wittgenstein, et livre avec ce court métrage l'un des aboutissements les plus denses et malicieux de sa pensée.

Dans ces liens entre le dire et le montrer, il convient également de penser la place de la littérature qui joue un rôle non négligeable dans l'œuvre. L'influence qu'elle exerce est davantage liée à sa forme qu'à son contenu. Ce qui intéresse Alix Cléo Roubaud, ce ne sont ni des histoires ni des scènes mais des dispositifs de composition comme l'axiome de répétition pensé par Gertrude Stein ou les catégories de la poésie médiévale japonaise.

Toutes ces recherches, mêlant explorations plastiques et investigations théoriques, ont conduit à l'élaboration de sa grande série *Si quelque chose noir*. Le

dispositif complexe de cet ensemble condense théorie et pratique et est certainement l'achèvement le plus remarquable d'Alix Cléo Roubaud, théoricienne dans la chambre noire.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

3EME PARTIE : LES RECEPTIONS DE L'ŒUVRE.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Introduction.

De son vivant, Alix Cléo Roubaud n'a rencontré que peu de reconnaissance de son travail. Quelques mois avant sa mort seulement, elle expose à la Maison des Arts de Créteil et apprend sa sélection pour les Rencontres d'Arles de 1983 ; mais elle ne verra jamais cette seconde exposition et déplore, dans le *Journal*, le manque de presse sur la première. Dans son *Journal* et dans sa correspondance, Alix Cléo Roubaud fait état de nombreuses tentatives pour obtenir des prix, des bourses ou pour être sélectionnée pour des expositions. Mais elle est refusée à la Biennale de Paris de 1982[951] et ne semble recevoir aucune réponse positive à ses autres tentatives. Du côté des galeries, les résultats ne semblent pas beaucoup plus probants comme en témoigne une lettre écrite à Anne McCauley : « Carrying photographs in a little cardboard portfolio to galleries is an excruciating business; whatever they say, however politely they put it, I always feel like going to the first bistro and smoking cigarettes and getting drunk afterwards […].[952] » La question de l'échec demeure omniprésente dans le *Journal*. Pourtant, ce même journal est aujourd'hui publié (et par deux fois) dans une prestigieuse collection des éditions du Seuil, ses photographies sont conservées dans des collections publiques et privées internationales et un certain nombre d'articles universitaires lui sont consacrés.

À l'évidence, Alix Cléo Roubaud n'est pas la première artiste à rencontrer le succès de manière posthume, mais il nous semble que l'analyse des processus qui ont permis sa reconnaissance fait partie intégrante de notre réflexion sur l'élaboration de l'œuvre. En effet, si l'œuvre s'est élaborée du vivant de l'artiste, dans l'intensité de ses recherches théoriques et plastiques, il nous faut, dans cette dernière partie de notre étude, considérer une autre élaboration sans laquelle l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud n'existerait vraisemblablement pas. Car une œuvre

[951] Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 181.

[952] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 29 juin 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Apporter des photographies aux galeries dans un petit portfolio cartonné est une tâche atroce ; quoi qu'ils disent et quelle que soit le degré de politesse avec lequel ils le disent ; j'ai toujours envie ensuite d'aller dans le premier bistro et de fumer des cigarettes et de me saouler […].* » Cette lettre est reproduite intégralement dans le volume d'annexes.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

n'est pas seulement une réalité matérielle, un ensemble de productions exécutées par un auteur : elle n'a d'existence que parce qu'elle est reçue, à savoir vue, lue et pensée. Une œuvre s'édifie et s'impose dans une interaction avec un certain public : une œuvre est toujours aussi une œuvre *pour*. Penser l'élaboration de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud implique donc nécessairement de poser la question de la réception de l'œuvre : par qui et comment le travail d'Alix Cléo Roubaud a-t-il été reçu et interprété ? Faisant fond sur les théories littéraires de la réception, et particulièrement sur celle de Wolfgang Iser, nous pouvons soutenir que « [l]e lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur[953] », l'œuvre et le spectateur, son regardeur pouvons-nous également ajouter. « De cette virtualité de l'œuvre jaillit sa dynamique qui constitue la condition de l'effet produit par elle. De ce fait, le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus.[954] » En conséquence, l'œuvre est un processus qui ne cesse de s'élaborer à chaque fois que la rencontre avec un lecteur ou un spectateur a lieu. Mais l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, avant que son journal et ses photographies ne soient donnés à un public, est passée par un regard unique : celui de son époux Jacques Roubaud. Or, ce dernier n'a pas seulement travaillé à sa reconnaissance : il a aussi, dans son œuvre, organisé un écho avec les entreprises d'Alix Cléo Roubaud, voire poursuivi certains aspects de sa démarche, accordant une vie ultérieure multiforme à l'œuvre de celle qui fut sa femme.

Aussi souhaitons-nous distinguer trois types d'élaboration de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud : l'élaboration première, celle opérée par Alix Cléo Roubaud elle-même, à laquelle nous avons consacré les analyses de nos deux premières parties ; l'élaboration secondaire qui, comme dans la théorie freudienne, procède pour une part d'une réécriture, d'un remaniement et que nous attribuerons essentiellement à Jacques Roubaud ; et, enfin, une troisième élaboration qui fonctionne par sélection et qui est menée par les institutions. Ces trois élaborations successives ont déterminé la manière dont, aujourd'hui, nous abordons l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

[953] Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1995, p. 48.
[954] *Ibid.*, p. 49.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Déplaçant notre regard de l'intérieur de l'œuvre vers sa projection extérieure, publique, nous souhaitons à présent passer à une analyse des dynamiques de réception dans lesquelles l'œuvre s'est insérée et au gré desquelles elle s'est construite et a été construite. Cette étude ne se limite pas à la simple période d'après 1983 : il ne s'agit pas d'une étude uniquement portée sur la réception posthume de l'œuvre, ni d'ailleurs portée sur sa réception critique au sens strict. Si Jacques Roubaud est en effet l'une des figures centrales de cette dernière partie, c'est qu'il nous faut considérer d'abord de quelle manière, avant son travail d'éditeur du *Journal* et de passeur des photographies, il avait entrepris des projets communs avec Alix Cléo Roubaud. Il nous semble en effet que l'œuvre de Jacques Roubaud et celle d'Alix Cléo Roubaud s'éclairent mutuellement, se façonnent l'une l'autre. Pour montrer cette influence réciproque, il nous faut remonter à la période qui précède la mort de la jeune femme, aux « 1178 jours[955] » durant lesquels Jacques et Alix Cléo Roubaud se sont connus et ont élaboré à deux leurs œuvres. Il y a un travail commun des époux attesté avant 1983, avant la mort de la photographe et le deuil du poète ; il y a un avant *Quelque chose noir* qui nous est raconté par le poète, montré dans les photographies d'Alix Cléo Roubaud, qui est mentionné dans le *Journal* et auquel il nous semble nécessaire de faire place. Ainsi notre premier chapitre sera consacré à l'élaboration commune des œuvres des deux époux, à l'analyse de cet espace où leurs entreprises se touchent et s'ordonnent l'une l'autre, au point de ne faire parfois qu'une. Notre intention est double : d'une part, il s'agit de révéler un aspect de la construction de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, encore non abordé dans notre recherche, celui d'une construction qui s'est faite au contact de l'œuvre de Jacques Roubaud ; d'autre part, il s'agit de montrer dans un même temps que si Jacques Roubaud a recueilli, repris ou transmis après 1983, sous de multiples formes, le travail d'Alix Cléo Roubaud, ceci a pour fondement une mise en commun volontaire et organisée du temps de leur vie commune.

Dans un second moment, après avoir étudié leurs projets communs, nous nous intéresserons donc à la place que tient Alix Cléo Roubaud dans l'œuvre du

[955] Cf. Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, 1989, Seuil, « Fiction & Cie », p. 366.

poète après 1983 et, plus particulièrement à la manière dont son œuvre et la figure même d'Alix Cléo Roubaud ont été élaborées par le poète. Pour ce faire, nous traverserons quatre ouvrages qui nous semblent constituer quatre moments distincts que sont le deuil, le récit du projet commun, la poursuite du travail d'Alix Cléo Roubaud et l'architecture de mémoire : respectivement, *Quelque chose noir*, *Le grand incendie de Londres, La Boucle* et *Éros mélancolique*. Nous verrons de quelle manière se produit, dans le trajet de ces livres, un basculement : après avoir élaboré l'œuvre d'Alix, c'est elle qui élabore l'œuvre du poète, à savoir qui, en s'y inscrivant, la transforme profondément.

Enfin nous souhaitons mettre en lumière le travail de redécouverte de cette œuvre qui a été entrepris depuis 2009, date de réédition du *Journal* et du début du travail de donation aux institutions. C'est en entrant au musée que le travail d'Alix Cléo Roubaud est devenu œuvre en rencontrant, pour la première fois depuis plus de trente ans, des milliers de spectateurs. L'institution a ainsi permis d'inscrire l'œuvre dans le champ de l'histoire de l'art et de l'histoire de la littérature. Mais ce mouvement d'institutionnalisation nécessite de trier l'œuvre et pose de la sorte la question de la frontière entre l'art et l'archive. L'œuvre, pour entrer au musée ou faire l'objet d'un volume, doit se départir de ses tâtonnements et de ses ratés, ce qui, dans le cas d'Alix Cléo Roubaud et compte tenu du caractère inachevé et interrompu de son travail, soulève de nombreuses questions. Notre dernière question se formulera donc de la manière suivante : l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud pour être élaborée comme telle doit-elle renoncer à ce qui demeure en elle, pour toujours, en élaboration ?

CHAPITRE 1 : Jacques et Alix Cléo Roubaud : une élaboration commune.

« Que nous soyons la chambre noire l'un de l'autre[956] » : tel est le vœu formulé par Alix Cléo Roubaud dans le *Journal* en février 1980, à peine trois mois après sa rencontre avec Jacques Roubaud. En pleine connaissance du rôle de la chambre noire dans la construction de l'œuvre de la photographe, cette phrase nous assure de l'importance cruciale des liens entre les deux époux. La chambre noire est en effet pour Alix Cléo Roubaud le lieu où la photographie advient, l'endroit d'un acte de remémoration, l'espace même de la révélation. La révélation ici ne désigne pas uniquement le procédé photochimique qui permet à l'image latente d'advenir : ce nom porte en même temps une dimension métaphorique. Car révéler une image, c'est aussi la charger d'une densité mémorielle et la révélation, charriant avec elle un certain mysticisme, désigne aussi la manière dont on fait affleurer au visible une vérité qui y était jusqu'alors enfouie.

La chambre noire est le lieu où l'image s'élabore, se construit et apparaît. Qu'Alix Cléo Roubaud désigne donc son union avec Jacques Roubaud par une telle métaphore signifie qu'elle en appelle à un partage plus fondamental que le simple partage d'une vie commune. En conséquence, il faut voir en leur mariage quelque chose de plus ambitieux qu'une union intime et amoureuse : l'artiste souhaite que chacun des deux époux soit pour l'autre un espace de réflexion et de création ; que l'un abrite et accompagne l'élaboration que l'autre fait de son œuvre et réciproquement ; que l'altérité amoureuse opère, pour chacun, la médiation entre soi et son œuvre, de sorte que ce soit aussi en l'autre que l'œuvre se construit. Il ne faut cependant pas se représenter ce partage sous une forme solennelle et grandiose : nous le dirons, c'est dans les moments quotidiens de la

[956] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 32.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

vie conjugale, tissée d'échanges et de conversations, qu'Alix Cléo et Jacques Roubaud ont composé certains aspects de leurs œuvres. Dans cette partie de notre recherche, nous souhaitons ainsi explorer la manière dont les époux se sont permis l'un l'autre de créer, la manière dont ils ont été « la chambre noire l'un de l'autre ». Il nous semble primordial de faire place à ce que Jacques et Alix Cléo Roubaud ont tramé ensemble du vivant de la photographe. Comme le rappelle Véronique Montémont dans son ouvrage *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, « [l]es recherches [d'Alix Cléo Roubaud], plastiques, mais aussi méditatives, ont visiblement nourri de longues conversations qui ont ensemencé la création de son mari[957] ». Néanmoins, pendant longtemps, il a été impossible d'étudier ces échanges entre les deux œuvres. Sans accès possible à la correspondance d'Alix Cléo Roubaud, avec un accès restreint à ses textes et à ses photographies, nous étions cantonnés à quelques récits parcellaires de leurs conversations, lisibles dans le *Journal* ou dans l'œuvre de Jacques Roubaud. Mais il était impossible d'en saisir les effets, tangibles en réalité, dans leurs œuvres. Aussi l'ouverture des archives de la photographe nous a-t-elle permis de porter un regard neuf sur les liens entre Alix Cléo et Jacques Roubaud. Ces liens sont d'autant plus importants qu'ils ont déterminé la manière dont Jacques Roubaud a fait place à Alix après son décès : le poète ne pleure pas seulement la mort de la femme aimée, mais aussi la disparition de celle qui fut sa complice intellectuelle et artistique. Appréhender l'étendue et la diversité de leurs échanges permet ainsi de porter un regard neuf sur l'œuvre de Jacques Roubaud qui poursuit après 1983 leurs recherches communes.

Dans ce premier moment, nous souhaitons en conséquence montrer de quelle manière, entre novembre 1979 et janvier 1983, leurs travaux sont liés par des correspondances et des communications nombreuses. D'abord, et dans cette perspective, nous analyserons leur influence réciproque du temps de leur vie commune à travers l'importance de « ces heures du début de la nuit[958] » faites de dialogues et de questions, ainsi que la manière dont chacun a œuvré à donner forme au travail de l'autre. Nous mettrons ainsi au jour la convergence de leurs recherches, les questions et les thèmes communs à leurs deux œuvres. Nous

[957] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 90.
[958] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 31.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

montrerons également comment ils ont, chacun, contribué à dresser un portrait de l'autre et la façon dont l'influence de chacun a été déterminante dans la production de certains textes ou photographies. Ensuite, nous nous intéresserons aux réalisations communes des deux époux, qui relèvent de la traduction et de projets photolittéraires. D'une part, en effet, Jacques et Alix Cléo Roubaud ont réalisé ensemble les premières traductions d'auteurs fondamentaux de la scène littéraire et plus particulièrement poétique du XX^{e} siècle. Ils ont ainsi travaillé au début des années 1980 à des traductions de poèmes de Gertrude Stein encore méconnus en France. Ils ont également proposé des traductions inédites de leurs contemporains américains. D'autre part, Jacques et Alix Cléo Roubaud ont croisé leurs pratiques à l'occasion de différents projets : cette élaboration commune, photolittéraire, est souvent ignorée, tant on accorde de place au dialogue posthume des deux époux. Toutefois, cette entreprise, attestée du vivant d'Alix Cléo Roubaud, inaugure en même temps que légitime les démarches postérieures de Jacques Roubaud.

I. L'état de « biipsisme ».

Alix Cléo Roubaud apparaît, dans de nombreuses études, comme la muse de Jacques Roubaud. Dans son article intitulé « L'"Art de l'autre" : Alix Cléo et Jacques Roubaud », Geneviève Guetemme écrit : « Elle [Alix Cléo Roubaud] aimait […], selon Jacques Roubaud, se considérer comme sa muse[959] ». La figure de la muse est assurément un *topos* de la poésie, une figure consacrée. Pour Marie-Catherine Huet-Brichard, la muse remplit trois fonctions : elle est « la représentation tangible de la relation du poète à la poésie […] c'est la poésie qui se pense », mais aussi « une figure de médiation ; elle intervient souvent quand ce qui doit se dire de la poésie ne peut l'être directement », et enfin un avatar du

[959] Geneviève GUETEMME, « L'"Art de l'autre" : Alix Cléo et Jacques Roubaud », *scenes-contemporaines.be*, janvier 2011, p. 6. URL : http://www.academia.edu/17124528/L_Art_de_l_autre_Alix_Cléo_et_Jacques_Roubaud

poète lui même : « la muse, enfin, relève du soliloque : quand le poète parle avec l'autre, il parle avec lui-même […][960] ». La muse est donc un « moyen » pour le poète d'établir diversement son rapport à l'écriture. Cette définition de Marie-Catherine Huet-Brichard souligne que la muse est une figure instrumentale, dépourvue d'autonomie et dont la signification dépend du réseau de sens dans lequel l'écrivain l'inscrit. En conséquence, Alix Cléo Roubaud constituerait une figure permettant au poète d'établir un dispositif spéculaire dans l'écriture, voire représenterait un « avatar » de Jacques Roubaud. Bien qu'Alix Cléo Roubaud ait effectivement inspiré le poète, il nous semble difficile de la réduire à ce rôle qui a pour corollaire de penser les rapports entre les deux époux de manière unilatérale et de faire en outre d'Alix Cléo Roubaud une création au service du poète – d'autant que Jacques Roubaud a tendance à remettre en cause le bien-fondé de telles affirmations[961]. En effet, quand on lui demande si Alix Cléo Roubaud était sa muse, il répond qu' « elle faisait semblant de jouer ce rôle[962] ».

Mais Alix Cléo Roubaud a brouillé les pistes en réalisant en 1980 un autoportrait avec Jacques Roubaud intitulé *La Muse*. Cette photographie, prise à l'occasion du colloque Gertrude Stein de Cerisy-la-Salle en 1980, représente Jacques Roubaud assis à sa table de travail, entouré de livres. Alix Cléo Roubaud, de dos, est penchée sur le poète. Dans la partie droite de l'image, un miroir renvoie le reflet des deux époux : on distingue les épaules de Jacques Roubaud, le bras de la jeune femme posé sur sa nuque ainsi qu'un point d'éblouissement dû à la lumière directe du soleil sur la surface réfléchissante.

[960] Marie-Catherine HUET-BRICHARD, « Le tombeau des Muses et le deuil de la poésie », *Modernités*, n° 21, « Deuil et littérature », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 94.

[961] Jacques ROUBAUD, « Postface », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 189.

[962] Jacques ROUBAUD, « Piction, pneuma et pinceau de lumière », *area revue)s(*, n° 19/20, automne-hiver 2009, p. 107. Nous pouvons cependant remarquer que Jacques Roubaud ne formule jamais explicitement, en son nom propre, le fait qu'Alix Cléo Roubaud n'ait pas été sa muse : il se contente plutôt d'acquiescer aux propositions qui vont dans ce sens.

Fig. 58 : *La Muse*, vers 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Musée des Beaux-arts de Montréal.

Cette photographie appelle dans un premier temps un commentaire littéral : « Ici, le poète-philosophe "à la Rembrandt" devant sa fenêtre, semble tenir son inspiration des livres (sur la table), de la lumière, mais surtout de sa femme photographe qui elle-même se nourrit autant de lumière que d'échanges avec son époux.[963] » Comme le note Geneviève Guetemme en faisant référence au maître de l'École hollandaise, ce portrait est posé : il reprend les codes de la peinture classique et nous pensons pour notre part qu'il les joue. Ainsi d'autres photographies réalisées à l'occasion de ce même colloque, mais d'un tout autre genre, mettent en doute le sérieux de *La Muse* : érotiques pour la plupart, elles représentent le couple au lit ou s'embrassant sur les lieux du colloque (sur l'une des images, Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud sont enlacés dans la bibliothèque du château de Cerisy-la-Salle et la jeune femme dévoile ostensiblement son sexe au centre de l'image[964]). Mais, sans ce regard porté sur l'ensemble des photographies d'Alix Cléo Roubaud, il était impossible de percevoir la dissonance que présente l'image reproduite ci-dessus. Toute

[963] Geneviève GUETEMME, *op. cit.*, p. 6.

[964] Cette photographie est reproduite dans le *Journal* : voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 154.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

connaissance partielle occasionne une lecture partielle de l'œuvre et si d'autres archives et œuvres sont découvertes dans les années à venir, il est possible que notre regard devienne à son tour caduc. C'est prise dans l'œuvre, accompagnée de ses autres, que la photographie de *La Muse* diffère. Il nous semble que cette image gagne alors à être abordée depuis cette phrase du poète : « Elle m'a souvent photographié d'une manière ironique, sur le papier je suis un objet.[965] » Jacques Roubaud serait donc un « objet » dont l'artiste disposerait pour réaliser ses photographies ; serait-il alors la muse d'Alix Cléo Roubaud ? Nous pourrions en effet envisager *La Muse* comme une façon d'ironiser sur ce statut qui devait, du temps de l'artiste déjà, lui être renvoyé, tout en sous-entendant qu'en matière de photographie, si muse il y a, il s'agit de Jacques Roubaud.

Plus fondamentalement, il nous semble nécessaire d'aborder les relations entre Alix Cléo et Jacques Roubaud en sortant de ce paradigme de la muse (ou en pensant qu'ils sont la muse l'un de l'autre, ce qui tend à revenir au même) qui oblitère la réciprocité fondamentale de leurs échanges. Il nous semble primordial de voir de quelle manière Jacques Roubaud intervient dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud et, dans un même mouvement, de quelle façon elle a influencé son écriture.

1.1. L'intensité des échanges.

Quand Jacques et Alix Cléo Roubaud se rencontrent en 1979, ils ont déjà un certain nombre de goûts communs. Nous pouvons en effet établir quelques convergences dans leurs parcours respectifs. Par exemple, tout deux semblent s'intéresser à Gertrude Stein à un moment où l'auteure est encore relativement méconnue en France. Comme nous l'avons vu précédemment, Alix Cléo Roubaud avait en tête, dès 1976, un projet de documentaire sur Gertrude Stein, tandis que Jacques Roubaud publiait en 1975 une traduction des *Stanzas in meditation*

[965] Jacques ROUBAUD, « Piction, pneuma et pinceau de lumière », *art. cit.*

précédée d'une « Note sur Gertrude Stein[966] ». De manière plus générale, il apparaît que la question de la langue et des langues occupe une place centrale dans leurs démarches. L'anglais, langue paternelle d'Alix Cléo Roubaud et langue d'élection de Jacques Roubaud, a ainsi joué un rôle fondamental pour eux et les a réunis durant leur temps commun. Alix Cléo Roubaud s'intéressait également et plus largement à la poésie contemporaine, notamment la poésie américaine, avant sa rencontre avec Jacques Roubaud. Elle mentionne en effet dans une lettre à ses parents le nom de Robert Creeley, l'une des voix majeures de la poésie américaine, qu'elle avait découverte dès son adolescence : « Demain nous allons écouter Robert Creeley, que je lisais à dix-sept ans[967] », écrit-elle dans une lettre à l'été 1982. Par ailleurs, Alix Cléo recommande à son amie Sylvie de lire *Les Choses* de Perec en 1969 et lui raconte qu'elle cherche essentiellement des livres poésie en 1973[968], témoignant ainsi d'un intérêt certain pour la littérature française et son actualité (*Les Choses* de Perec a obtenu le prix Renaudot en 1965). Sur la base du nombre d'ouvrages conservés dans sa bibliothèque, la photographe semblait particulièrement aimer le poète gallois Dylan Thomas, affinité dont Jacques Roubaud fait mention : « Un de ses héros favoris était ce personnage d'une prose orale de Dylan Thomas (nous l'avions en disque, dans l'exécution inimitable de l'auteur) […].[969] » Alix Cléo Roubaud avait en outre lu Jacques Roubaud avant leur rencontre :

> *[M]y Jewish poetess friend[970] had a sudden stroke of genius and dragged a quiet man to one of those Wednesday […] whom I ended up marrying six months later […]. The quiet man teaches mathematics in one of the universities of Paris and writes poetry; the irony was that I had recommended his books to my friend years ago as the best poetry in France ; my opinion still holds.[971]*

[966] Cf. *Action poétique*, n° 61, 1975, pp. 152-158.

[967] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 1er juin 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[968] Dans une lettre à Sylvie elle écrit : « J'ai fait une rencontre […] chez un libraire qui liquidait son stock, un psychanalyste […] qui voulait acheter les mêmes livres que moi (de la poésie essentiellement). » Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Sylvie du 27 septembre 1973*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[969] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 244.

[970] Il s'agit vraisemblablement de Martine Broda.

[971] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Allen et Margaret Rollie du 25 juin 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Mon amie poétesse juive a eu un coup de génie soudain et a trainé un homme réservé à l'un de [m]es mercredis […] que j'ai fini par épouser six mois plus tard. L'homme réservé enseigne les mathématiques dans une université parisienne et écrit de la poésie ; l'ironie étant que*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

À ce terreau commun, s'ajoute le partage de leurs passions respectives : la poésie et les mathématiques pour Jacques Roubaud, la philosophie et la photographie pour Alix Cléo Roubaud : « Jacques' passion for photography and philosophy matches my passion for poetry and mathematics and mutual admiration seems to establish a perpetuum mobile of its own.[972] » L'admiration est réciproque, comme l'écrit Alix Cléo Roubaud et chacun a un accès privilégié aux domaines de l'autre. Jacques Roubaud se passionne pour la photographie : « je connaissais assez peu la photographie avant de rencontrer Alix, et j'ai beaucoup appris d'elle, et bien évidemment, ça m'a beaucoup influencé.[973] », affirme-t-il dans un entretien, tandis qu'Alix Cléo Roubaud témoigne avec joie de leur partage :

> *[…] [Ê]tre l'épouse d'un homme de lettres connu qui ne répond ni aux lettres ni au téléphone serait une vie de secrétaire, s'il ne m'encourageait pas lui-même de son côté […], s'il ne me demandait pas de lui expliquer la philosophie pendant qu'il m'explique la métrique irlandaise ou l'histoire de l'anapeste.*[974]

Chacun initie l'autre à ses recherches pour que, finalement, leurs domaines se mêlent et s'enrichissent mutuellement dans des projets communs comme nous le verrons un peu plus tard. La vie quotidienne d'Alix Cléo et de Jacques Roubaud est donc marquée par l'intensité de leurs échanges intellectuels et du travail. Dans certaines de ses photographies, l'artiste a mis en scène ce partage. Dans l'image reproduite ci-dessous, les deux auteurs sont allongés dans l'appartement qu'ils habitent quelques mois rue de la Harpe avant leur déménagement rue des Francs-Bourgeois. Ils sont tous les deux en train de lire, étendus tête-bêche sur un canapé encadré par deux lampes. Au premier plan, une table basse est couverte de papiers et de livres. Sur cette épreuve, la symétrie de leur rapport est absolument

---

j'avais recommandé ses livres à mon amie il y a des années de cela comme étant le meilleur de la poésie française ; mon avis tient toujours. »

[972] *Ibid.* : « *La passion de Jacques pour la photographie et la philosophie rencontre ma passion pour la poésie et les mathématiques et l'admiration réciproque semble établir un perpetuum mobile autonome*. »

[973] Jacques ROUBAUD, « Piction, pneuma et pinceau de lumière », *art. cit.*, p. 108.

[974] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 19 décembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

manifeste. Le tirage s'organise dans une mise en scène du double, déplié sur un axe de symétrie quasi central.

Fig. 59 : *31 rue de la Harpe*, 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France.*

À cette occupation commune du temps par la pensée, la lecture et la recherche, s'ajoute un constant dialogue prenant place dans les heures du soir ; avant que Jacques Roubaud n'aille se coucher et qu'Alix ne passe la nuit dans la chambre noire : « Les heures qui m'entourent, précédant ou suivant, selon la saison, la tombée du jour, la chute, puis le retrait de la lumière, ces heures étaient notre propriété conjugale commune, indivise. » Après la mort de l'artiste, le poète doit affronter ce temps désormais vide : « […] (et ces heures-là, maintenant, il me faut les oblitérer absolument, sous n'importe quel sommeil ; ne voir personne après huit heures du soir ; ne pas répondre au téléphone ; ne pas être là).[975] » Le *Journal* est lui aussi marqué, comme nous l'avons vu, par sa dimension dialogique ; le « tu » y revient à de nombreuses reprises. Dans le *Journal*, après avoir retranscrit une discussion qu'elle avait eue avec Jacques Roubaud, Alix constate que ces conversations forment, avec son journal intime, un autre espace

[975] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, p. 31.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

où elle atteint la vérité de la parole. L'amour est un espace d'élaboration de soi et de sa pensée :

> *T'ai dit tout cela mais il n'en demeure pas moins vrai que c'est réellement ainsi et que donc je l'écris quand même.N'ai jamais cherché la duplication,alourdie par le sentiment que ce que je disais était congénitalement entaché de duplicité,la vérité étant à consigner ici.De répéter par écrit ce que je dis:les deux sont vrais.Curieuse adéquation,pour une fois adéquation exacte de l'amour même,l'amour rêvé,l'amour vécu,l'amour même même.Identique à lui-même même.*[976]

L'incessant partage intellectuel entre les deux artistes se marque également par des références conjointes dans leurs œuvres. Des auteurs et ouvrages mentionnés dans le *Journal* et dans la correspondance d'Alix Cléo Roubaud se retrouvent dans *Le grand incendie de Londres* de Jacques Roubaud, ouvrage publié en 1989, marqué par le deuil et l'abandon du projet en prose de l'auteur, dans lequel il raconte des pans de leur vie commune. Ainsi, pour ne donner que quelques exemples de références partagées, nous pourrions citer, le philosophe septique de l'antiquité Sextus Empiricus[977], le journal de Samuel Pepys[978] et, bien sûr, leur passion pour l'Angleterre.

Alix Cléo et Jacques Roubaud se sont mariés à Cambridge en juin 1980 et l'Angleterre était un pays rêvé communément par les deux époux. Jacques Roubaud évoque sa « *passion* de Londres » et écrit : « […] il y a, aussi, en elle, maintenant, toujours, de la souffrance, puisque l'anglais était ma langue pseudo-maternelle et la langue paternelle d'Alix : et l'Angleterre, celle des philosophes, celle des poètes, mon rêve (et le sien) […][979] ». Cet amour de l'Angleterre est exprimé par Alix Cléo Roubaud dans *Les Photos d'Alix*, film dans lequel elle évoque, à propos d'une photographie, « cet ordre, cette verdure, ce gazon, ces herbes, ces arbres. C'est l'Angleterre, l'Angleterre, le cœur de la civilisation,

[976] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 25.
[977] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 66 et Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de londres*, *op. cit.*, p. 55.
[978] Alix Cléo ROUBAUD, *Ibid.*, p. 156 et Jacques ROUBAUD, *Ibid.*, p. 338.
[979] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 242.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

l'Angleterre ». Elle poursuit en parlant de « cette réserve très anglaise, cette grisaille très anglaise, ce calme, cette distance anglaise, cette grande distance douce et anglaise. Éminemment anglaise[980] ». Dans *Le grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud évoque « la britannicité absolue des jardins de Londres, des berges hautes de la Tamise à Putney, la britannicité des plans d'eaux[981] » et les canards « qui se réunissent avec dignité sur les pelouses des *colleges* de Cambridge, en bord de Cam[982] ». La photographe a d'ailleurs réalisé plusieurs dizaines de paysages qui témoignent de cette douceur :

Fig. 60 : Sans titre, Angleterre, mai-juin 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France.

Ces paysages d'Alix Cléo Roubaud, pourtant nombreux dans l'œuvre, sont largement méconnus. Leur ouverture, leur clarté, tranchent avec les photographies d'intérieur que nous connaissons de l'artiste, où le noir domine. Ces images accompagnent par leur blancheur, par la douceur des gris, la sérénité anglaise qui plaisait tant aux deux époux.

[980] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix, op. cit.*
[981] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 246.
[982] *Ibid.*, p. 247.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

À ces goûts et lectures communs s'ajoutent, évidemment, des recherches menées ensemble et la co-réalisation d'œuvres que nous analyserons plus avant. Comme le note Véronique Montémont dans son article « Jacques Roubaud éditeur du *Journal* d'Alix », le journal intime de la jeune femme (et, pouvons-nous ajouter, sa correspondance) « reflète visiblement des préoccupations partagées, ce qui créé une zone de dialogue entre les deux œuvres […][983] ».

1.2. Portrait double.

La question du portrait de la personne aimée se configure de manière complexe dans l'œuvre de Jacques et Alix Cléo Roubaud. Tout d'abord, ils ont tous deux travaillé à donner une image de l'autre, dans la prose ou dans la photographie. Ensuite, il semblerait que l'œuvre de chacun ait aidé à préciser la biographie de l'autre et, dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, que ses images aient même participé à l'autoportrait en prose de l'auteur. À la manière de Gertrude Stein qui a écrit l'autobiographie de sa compagne Alice Toklas, Alix a contribué à l'autoportrait de Jacques. Enfin, chacune des entités distinctes que sont Alix Cléo et Jacques Roubaud ont créé, ensemble, une troisième entité, celle du couple qui elle aussi s'exprime dans leurs œuvres. C'est ce que Jacques Roubaud nomme le « biipsisme », à savoir « le monde d'une seul [*sic*], mais qui aurait été deux, un double : pas un solipsisme, un biipsisme[984] ». Ce un composé des deux excède le seul partage conjugal ; il s'agit aussi d'une construction que les images et les textes fondent et mettent en scène. Ce sont ces trois formes du portrait – portrait de la personne aimée, autoportrait de l'autre, portrait biipsiste – que nous souhaitons analyser dans le présent développement.

[983] Véronique MONTÉMONT, « "Je t'aime jusque là". Jacques Roubaud éditeur du *Journal* d'Alix », *in* François BESSIRE (dir.), *Travaux de littérature. L'Écrivain éditeur 2. XIX^e^-XX^e^ siècles*, Adirel, 2002, p. 217.
[984] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 209.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Dans l'œuvre de Jacques Roubaud, Alix Cléo est omniprésente. Qu'il décrive son corps, la qualité de sa présence, ses images ou son projet, l'artiste est constamment portraiturée. Et, si nous connaissons principalement le portrait posthume d'Alix Cléo Roubaud, certains autres textes témoignent de la volonté du poète de dire et de faire place à celle qu'il aime avant 1983 : c'est le cas en particulier d'un ensemble de poèmes publiés quelques mois après la mort d'Alix Cléo Roubaud dans *L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie*[985]. Il s'agit d'un ensemble intitulé « Photographie ; and the past performance of the sun. 6 + 4 ½ poèmes pour A1. C1. B1. » et constitué de poèmes inédits, comme indiqué à la fin de l'ouvrage. Si la date de publication est postérieure à la mort de la photographe, il nous semble cependant que la rédaction des textes est antérieure au tragique événement. En effet, ce volume a été achevé d'imprimer le 22 mars 1983, soit moins de deux mois après la mort de la photographe. Il est donc probable, compte tenu des circonstances dans lesquelles se trouvait Jacques Roubaud à cette époque, de son impossibilité d'écrire et même de parler qui a duré près de trente mois et compte tenu enfin des délais de la fabrication d'un livre, que ces textes aient été rédigés du vivant d'Alix Cléo Roubaud. Sous le titre, Jacques Roubaud a noté « 6 + 4 ½ poèmes pour A1. C1. B1. » : ces dernières lettres pourraient constituer les initiales d'Alix Cléo Blanchette, faisant ainsi référence au nom de la photographe avant leur mariage, dans un langage géométrique ou algébrique. Les poèmes sont écrits dans les deux langues d'Alix Cléo Roubaud, le français et l'anglais ainsi qu'en italien, mettant en jeu dans l'écriture la pluralité des langues et faisant explicitement référence à « la douleur mentale » du bilinguisme. Jacques Roubaud y parle notamment de « l'implication photographique de cette assertion[986] », de « snapshots[987] », de « sels d'argent dans la gélatine[988] », ou encore de « lampe dans une pièce très noire où les images flottent dans un bac[989] » indiquant la chambre noire et les différents bacs contenants les produits chimiques nécessaires au tirage. La photographie tient donc une place prépondérante dans cet

[985] Jacques ROUBAUD, « Photographie ; and the past performance of the sun. 6 + 4 ½ poèmes pour A1. C1. B1. », *in* Henro DELUY (dir.), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960-1982*, Flammarion, « Poésie », 1983, pp. 299-310.
[986] *Ibid.*, p. 302.
[987] *Ibid.*, p. 304.
[988] *Ibid.*, p. 306.
[989] *Ibid.*, p. 308.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

ensemble de poèmes. Plus précisément encore, il apparaît que certaines pièces s'enroulent autour de photographies précises d'Alix Cléo Roubaud :

en grands formats gris demiteinteux
sans qu'on (les hist. d'art) sache
qu'il n'est ni vrai ni faux ni
accounted for by the mad counting of slats slits steps
stairs rails naturally
regardant HYDE PARK coloré[990]

Hyde Park est non seulement le plus grand parc de Londres, mais aussi le titre d'une photographie d'Alix Cléo Roubaud qu'elle mentionne dans le *Journal* : « Photo prise à Hyde Park de mouettes,oiseaux,vêtements,chaussures[…].[991] »

Fig. 61 : *Hyde Park*, 1979-1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.*

[990] *Ibid.*, p. 301.
[991] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 21.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Dans ces poèmes de Jacques Roubaud, les références sont discrètes, voire imperceptibles aux yeux de ceux qui ne connaissent pas l'œuvre de la photographe. Ainsi le poète mentionne à deux reprises « the one empty room marked do not disturb[992] ». Cette phrase nous évoque un autoportrait d'Alix Cléo Roubaud réalisé dans une chambre d'hôtel lors d'un voyage du couple à Cambridge où elle se photographie seule, couchée sur un lit aux draps froissés. Ses jambes écartées dévoilent son sexe. Sa main gauche est posée sur sa hanche, son autre bras rabattu sous sa tête. Elle regarde l'objectif, et donc le spectateur qui découvre le tirage. La photographie est surexposée accentuant les contrastes, rendant abruptes les passages du noir au blanc. Trois zones sombres structurent l'image et en dessinant un parcours pour l'œil nous mettent en position de voyeur. Nous passons ainsi de ses cheveux, à son sexe et à la poignée de la porte à laquelle est pendu un panneau « Please, do not disturb », injonction reprise littéralement par Jacques Roubaud dans son poème. Ce triangle sombre de lecture oriente l'œil dans l'image.

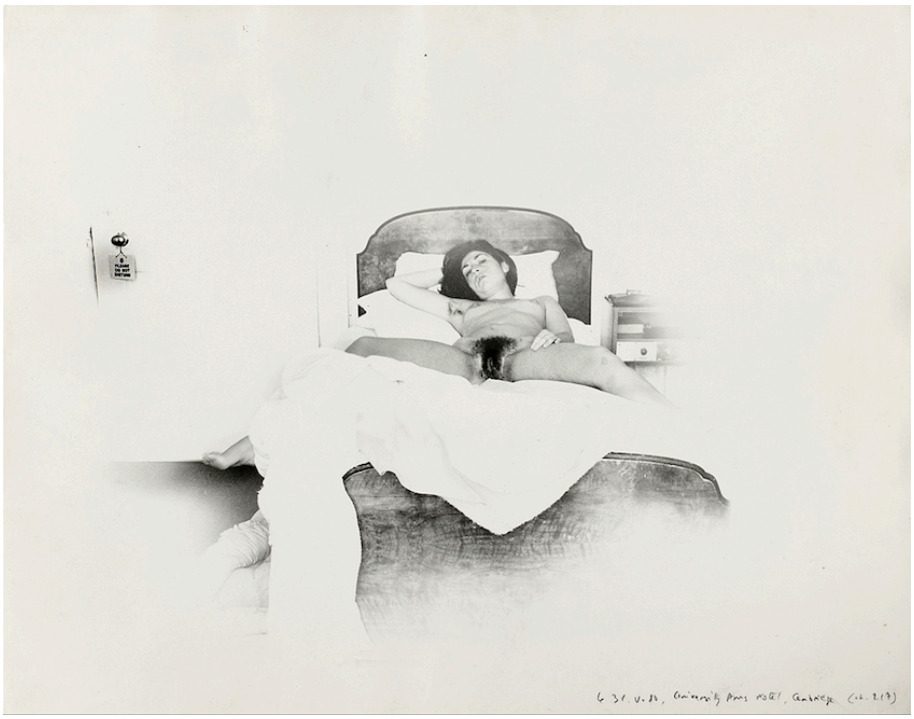


Fig. 62 *: Le 31.V.80, University Arms Hotel*, *Cambridge, ch. 117*, épreuve argentique, 24 x 30,6 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.

[992] Jacques ROUBAUD, « Photographie ; and the past performance of the sun. 6 + 4 ½ poèmes pour A1. C1. B1. », *in L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960-1982*, *op. cit.*, p. 304 et p. 310.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Ces poèmes inédits, dédiés à Alix Cléo Roubaud, dressent, du vivant de l'artiste, son portrait de photographe. C'est à la pratique de sa femme que Jacques Roubaud souhaite ici rendre hommage, comme il le fera encore après sa mort. Ainsi, le portrait d'Alix par Jacques que proposent ces poèmes mêle souvenirs communs (les promenades à Hyde Park, les jours à Cambridge), mémoire amoureuse et érotique et photographie.

Alix Cléo Roubaud a, elle aussi, travaillé à faire le portrait de Jacques Roubaud. Dans la première partie de notre recherche, nous avons vu de quelle manière elle avait photographié sa vie intime avec son mari, créé des images du poète au travail ou des photographies traversées par le désir. Elle donnait ainsi à voir un autre Jacques Roubaud, différent de l'homme public que l'on connaît. Aux images s'ajoute le portrait écrit par Alix Cléo Roubaud. Dans sa correspondance, l'artiste dépeint à de nombreuses reprises celui qui va devenir son mari :

> *[…] Jacques Roubaud est provençal (né à Toulon), professeur de mathématiques à l'Université de Paris X; sa thèse porte sur la théorie des catégories et il s'occupe de calcul de parenthèses et de théorie du rythme. Voilà comme il se présente. Il est plus connu comme poète et comme co-fondateur et membre de la revue Change […]. Politiquement il vient d'une famille de communistes, ce qu'il n'est pas lui-même ; religieusement sa famille a trois générations de libre-penseurs* [sic] *(depuis 1850 personne n'a été baptisé). Fanatiquement anglo-* [sic] *et américanophile, il préfère le rootbeer au Bourgogne (un de nos graves points de dissension) et la télévision au théâtre. Il parle couramment anglais et lit l'espagnol, l'italien, le provençal, le portugais, et le japonais du XIe siècle.*
>
> *Personnellement, il est grand, assez mince, et ressemble à une version plus détendue de Baudelaire photographié par Nadar. Assez réservé, donnant dans l'understatement, il passe publiquement pour un homme glacial, ce qu'il n'est pas du tout en privé. Il a tendance à travailler dix-huit heures par jour comme l'énumération de ses activités peut laisser soupçonner, lève-tôt et couche-tôt, ne buvant pas et ne fumant pas, il a une santé parfaite et adore marcher partout. Ce modèle de vertu serait insupportable s'il n'était pas doué*

d'un sens de l'humour et d'une inventivité cocasse peu courants en tout cas très peu français.[993]

Ce portrait, plutôt conventionnel dans sa forme, a pour but de présenter Jacques Roubaud à ses parents, alors qu'Alix Cléo Roubaud vient juste de leur annoncer son mariage. Elle passe ainsi en revue ses activités de mathématicien, de poète, détaille rapidement son caractère, afin de le rendre aimable aux yeux de sa famille – quitte à édulcorer certains aspects de la biographie de Jacques Roubaud (par exemple Jacques Roubaud n'est *plus* communiste, mais l'a été).

Jacques Roubaud a lui-même travaillé à dresser son portrait. Ainsi, une partie de son œuvre en prose, regroupée dans un seul volume de plus de deux mille pages en 2009 sous le titre *'le grand incendie de londres'*[994] (à différencier du livre *Le grand incendie de Londres* paru en 1989, que nous avons amplement cité et qui est devenu le premier volume, ou première « branche » de ce projet), est un « cycle d'inspiration autobiographique[995] ». L'auteur lui-même emploie le terme d'autoportrait dès la première branche de ce récit : « mon autoportrait commencé ici, dans ce chapitre, n'est qu'un autoportrait au sens strict[996] », écrit-il. Et si Jacques Roubaud accorde plusieurs pages à une description cocasse de son apparence, à un autoportrait au sens littéral du terme, il évoque également son travail d'écriture, sa famille, les événements marquants de sa vie. Un lieu revient de manière récurrente dans son œuvre : il s'agit de la maison de ses parents, près de Carcassonne, la Tuilerie de Saint-Félix. Jacques Roubaud a décrit méthodiquement ce lieu dans *Le grand incendie de Londres*[997]. Alix Cléo Roubaud, elle aussi a décrit la maison dans le *Journal*[998] et cette description est intégralement reprise par Jacques Roubaud dans *Le grand incendie de Londres*[999]. Ce réitération textuelle nous semble particulièrement significative : dans l'endroit

[993] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 14 janvier 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[994] Jacques ROUBAUD, *'le grand incendie de londres'*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009.
[995] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 13.
[996] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 311. Par autoportrait « au sens strict », Jacques Roubaud souhaite sans doute distinguer sa démarche de celle d'un Montaigne, par exemple, dont l'autoportrait contient « la forme entière de l'humaine condition » ; Jacques Roubaud dit en effet qu'il ne fait « pas le portrait déguisé de "tout le monde" […]. »
[997] *Ibid.*, pp. 81-85.
[998] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 182-184.
[999] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, pp. 112-114.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

le plus personnel qu'est la description d'un lieu familial, Jacques Roubaud en appelle à Alix Cléo Roubaud, pour suppléer à sa mémoire, ou pour la préciser. Ici, les mots d'Alix Cléo Roubaud sont aussi efficients que les siens propres dans sa volonté de se dire. Si Jacques Roubaud garde les mots de la jeune femme, il rétablit néanmoins la ponctuation dans une forme plus conventionnelle ; comme si le seul ajustement à faire pour que la mémoire d'Alix devienne sa propre mémoire relevait de la mise en forme graphique.

La maison de Saint-Félix, des éléments de cet environnement familier reviennent donc de manière récurrente dans son œuvre ; que ce soit « la gelée d'azeroles », les descriptions du cerf et du marin, ces vents typiques de la région, ou encore l'évocation du « grand lit de cuivre » de la chambre de Jacques Roubaud. Alix Cléo Roubaud écrit à ce propos dans le *Journal* : « Tes azeroles ta mère ton père ton lit de cuivre ton Saint Félix où tu vas depuis de si longues années comme je t'envie en y pensant et je me mets à pleurer comme fait pleurer l'amour qu'on éprouve pour un lieu,pour une bête,qu'il me semble ne jamais avoir connu avant ta rencontre.[1000] » Ce passage est extrait d'une lette non envoyée et destinée à Jacques Roubaud alors que ce dernier est parti seul à Saint-Félix où vivent ses parents, probablement pour, comme il l'explique, réunir les quelques archives de la mémoire familiale :

> *J'avais accumulé dans ma chambre à peu près tout ce dont je pouvais espérer disposer : photographies et lettres, papiers d'état civil… ; et les précieux carnets de mon grand-père maternel (les six carnets spirales à couverture de couleur, intitulés* la Fuite utile de mes jours*) ne couvrent, avec des lacunes, que les années (1944-1965).*[1001]

Deux mois plus tôt (Jacques Roubaud situe le passage précédemment cité au début du mois d'octobre[1002]), Jacques et Alix étaient ensemble à Saint-Félix et ces carnets sont mentionnés dans le *Journal* : « fait une photo de nous au lit,en train

[1000] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 81.
[1001] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 81.
[1002] Cf. *Ibid.*, p. 79.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

de feuilleter les carnets du grand-père[1003] ». Au dessus de ces quelques lignes, le poète a choisi d'insérer une photographie de son couple dans le grand lit de cuivre, précisément en train de lire le journal de son aïeul. Nous souhaitons reproduire ici cette image qui a, hélas, été recadrée dans le *Journal* supprimant par cette opération les annotations manuscrites de la photographe.

Fig. 63 : *Les Carnets, le 5 août 1980, La Tuilerie de St-Félix*, 1980, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, Bibliothèque municipale de Lyon.

Sur cette photographie, Alix Cléo et Jacques Roubaud sont couchés, nus, dans le grand lit de cuivre et lisent à deux le journal intitulé *La Fuite utile de mes jours*. La photographie s'intitule *Les Carnets* et dans les quelques phrases qui l'accompagnent, elle précise « les carnets du grand-père ». En renonçant au possessif (elle aurait pu écrire « les carnets de ton grand-père »), Alix Cléo Roubaud s'inclut dans la mémoire familiale. Il semble ainsi qu'elle fasse sienne la mémoire de son époux et, plus encore, qu'elle y puise la matière de ses photographies[1004]. En effet, l'image reproduite ci-dessus est à la fois un

[1003] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 63.

[1004] Il existe de nombreuses photographies de Saint-Félix réalisée par Alix Cléo Roubaud, notamment une photographie des parents de Jacques Roubaud où l'on voit sa mère et son père, à

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

autoportrait de l'artiste, un portrait de Jacques Roubaud mais aussi, d'une certaine manière, un autoportrait du poète dans la mesure où cette photographie prend en charge un pan du récit autobiographique, la quête concernant l'histoire familiale que le poète esquisse dans *Le grand incendie de Londres.* Leur union est marquée par une mise en commun des mémoires :

> *revenir jusqu'au plus lointain passé, faire les voyages que nous avions projetés, la Grèce, l'Égypte, le Portugal, le Canada bien sûr, l'Afrique du Sud (lieux d'Alix), Toulon, Lyon, Villanova d'Asti (les miens), mais aussi s'écouter, se raconter c'était, comme le mariage, affirmer une durée commune, en espérance aussi étendue vers le futur que l'épaisseur même de la narration et de la monstration (papiers, livres, endroits, photographies de famille, lettres) nous amenait à partager.*[1005]

Si les mémoires des deux époux se fondent et se mêlent ainsi, c'est qu'ils étaient parvenus à un état de *biipsisme* qui reprend au solipsisme le goût de la solitude et l'importance de la subjectivité, mais à deux. Si cette dimension a fait l'objet d'un projet dont nous parlerons de manière plus précise dans la suite de notre démonstration, il est indéniable qu'il trouve son origine dans le partage de leur vie, fait d'intimité et de distance ; ce qu'Alix Cléo Roubaud appelle la conception « quasi-victorienne du mariage » :

> *Je prends le mariage parfaitement au sérieux; j'avais établi depuis longtemps une liste précise de conditions sine qua non auxquelles devait répondre l'homme que je pourrais épouser […] ; il fallait qu'il soit à cheval sur deux langues et trois cultures (française, anglaise, américaine) ; qu'il soit sérieusement intellectuel et aussi artiste créateur, non pas simplement cultivé (ce qui peut être agréable mais ennuyeux) ; qu'il ait une conception quasi-victorienne du mariage, i.e. chambres séparées et bureaux séparés, et puis, évidemment, qu'il soit un ami, un confident, etc. Je vous fais grâce de tous les détails de cette liste qui est assez élaborée, et Jacques répond à toutes les conditions. Autrement dit, je fais aussi un mariage de raison, quoique je pourrais faire état de ma fascination, de ma*

propos duquel l'auteur notait qu'il était « singulièrement orphelin d'images » : voir Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 108.

[1005] *Ibid.*, p. 110.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

passion, et de tous les sentiments habituels que la raison ne connaît pas, mais cela ne me semble pas nécessaire.[1006]

Le *biipsisme* a été mis en scène par la photographe dans certaines de ses photographies et, plus particulièrement dans deux séries réalisées à l'occasion de leur séjour pour leur mariage à Cambridge en juin 1980.

Fig. 64, 65 & 66 : *Le 8.VI.80, ch. 223, University Arms Hotel*, Cambridge, épreuves argentiques, 17,6 x 23,8 cm, collection particulière.

[1006] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 14 janvier 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Les deux séries fonctionnent de la même manière : ce sont des séquences de trois photographies qui débutent avec un autoportrait de la photographe et se terminent par un autoportrait avec Jacques Roubaud, un portrait du couple. Le premier ensemble, daté du 8 juin 1980, les représente en train de lire dans leur chambre d'hôtel. Sur la première photographie, un autoportrait, Alix Cléo occupe la partie droite du lit, absorbée dans un ouvrage. La seconde est un portrait de Jacques Roubaud lui aussi lisant, mais occupant la place de gauche sur le lit. Enfin la dernière image les réunit, les laissant à leur place respective. Cet enchaînement produit l'effet d'une séquence. Il nous semble quelle témoigne de ce qu'est le *biipsisme*, à savoir, deux personnalités distinctes (un autoportrait puis un portrait), finalement réunies sur une même épreuve.

Fig. 67, 68 & 69 : *Le 10.VI.80, ch. 223, University Arms Hotel*, *Cambridge,* épreuves argentiques, 17,7 x 24 cm, collection particulière.

Le second ensemble reproduit ci-dessus est plus officiel et semble, d'une certaine façon s'amuser de *topoï* photographiques : l'autoportrait du photographe se photographiant avec le dispositif spéculaire du miroir, qui a de nombreuses occurrences dans l'histoire du médium et le portrait de couple qui, trépied mis à part, est semblable à certaines photographies de studio.

Cette seconde série fonctionne comme une entrée dans leur intimité : comme si la photographe nous révélait l'envers de leur histoire et ce au premier sens du terme, d'après la dernière image. Ces deux séquences apparaissent ainsi comme deux variations du passage de l'un au deux, du solipsisme au biipisme qui a caractérisé le couple formé par Jacques et Alix Cléo Roubaud.

1.3. Influence réciproque.

En 1989, dans *Le grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud donne un nom à sa forme de vie commune avec Alix Cléo Roubaud en forgeant le néologisme « biipsisme ». Nous avons ainsi longtemps considéré que cette invention de Jacques Roubaud était une formulation *a posteriori* de leur situation de partage et d'amour si particulière. Mais, dans le carnet toilé, nous avons

découvert avec surprise ce même terme sous la plume d'Alix Cléo Roubaud en 1980 :

> *(2 types de mémoire amoureuse : solitaire et 2psiste* [sic]
>
> *mémoire solitaire (A ressemble à ceci, son sourire à cela, etc.)*
>
> *2ipsme* [sic] *: le conte des personnages (sir James etc* [sic]*) comme mémoire collective projetée, épaisseur historique qui est celle de tte [sic] fiction (univers du discours)*[1007]

Alix Cléo Roubaud réfléchit ici à la mémoire amoureuse et fait du biipsisme un état de « mémoire collective », partagée. Difficile néanmoins de comprendre toutes les références de ces notes plutôt elliptiques. En évoquant « sir James », Alix Cléo Roubaud fait-elle référence à Sir James Roubaud, l'un des avatars de l'auteur que l'on retrouve dans *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne*[1008] ? Désigne-t-elle avec « Le conte des personnages » *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*[1009] qu'elle évoquait dans une lettre à sa famille en 1980 : « Il [Jacques Roubaud] termine actuellement une anthologie de troubadours et un conte logique à la Lewis Carroll (dont il est un fervent admirateur, Le conte du Labrador ou la princesse Hoppy, qui est à mon avis très drôle […].[1010] » ? Ou bien désigne-t-elle, apparemment, tout conte, le conte en général, qui permet la mise en commun de la mémoire en effaçant la référence à des individus précis, en substituant aux personnes des personnages ? Quoi qu'il en soit, il est indéniable qu'Alix Cléo et Jacques Roubaud ont élaboré des choses à deux qui se retrouvent dans leurs œuvres respectives. Ainsi dans l'extrait de lettre précédemment cité, Alix évoque en plus de *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, une « anthologie de troubadours ». Il s'agit vraisemblablement de *La Fleur inverse*[1011], ouvrage paru aux éditions Ramsay en 1986. Jacques Roubaud s'intéresse particulièrement à « l'amour de loin », genre inventé par le troubadour Jaufré Rudel : « Jaufré Rudel crée le genre éponyme de l'*Amour lointain,* engage

[1007] Alix Cléo ROUBAUD, Carnet toilé, 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1008] Jacques ROUBAUD, *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne*, Paris, Fayard, 2006, pp. 287-297.
[1009] Jacques ROUBAUD, *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, Nancy, Absalon, « La Reverdie », 2008.
[1010] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 14 janvier 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1011] Jacques ROUBAUD, *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

la lyrique et la pensée européenne dans une voie qui connaîtra son apogée chez les romantiques, au XIX[e] siècle […].[1012] » Dans certaines des chansons, le troubadour souffre d'amour pour une dame qu'il n'a jamais vue. Le motif de « l'amour de loin » deviendra, après 1983, un thème central du deuil. Mais il se trouve déjà au cœur des recherches du poète en janvier 1980, comme le montre ce passage du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud :

> *Jacques m'avait demandé de noter une phrase que je lui avais dite au cours d'une conversation au milieu d'un mercredi:que la photographie d'un être aimé,fût-il le plus familier des proches,réinstaure à elle seule l'*amour de loin*: l'intangibilité et l'étrangeté première,toujours fascinante,d'un visage qu'on a pas [*sic*] vu.*[1013]

C'est depuis la photographie qu'Alix Cléo Roubaud aborde les recherches de son époux, offrant ainsi au thème de « l'amour de loin » un déploiement photographique. Jacques Roubaud lui aurait demandé de noter cette réflexion qui devait vraisemblablement nourrir les siennes sur le sujet.

Il semble ainsi que Jacques et Alix Cléo Roubaud accompagnent mutuellement leurs recherches, voire qu'ils se conseillent l'un l'autre. Dans le *Journal* par exemple Alix Cléo Roubaud écrit en juillet 1981 qu'elle a « commencé,à la suggestion de Jacques,*Nuages*,qu'il aurait voulu en anglais.[1014] » Quelques jours plus tard, elle fait état de recherches sur le sujet : « Travaillé,comme on dit,à la Bibliothèque nationale sur les nuages.[1015] » Nous avons retrouvé dans le Fonds plusieurs photographies, paysages surplombés de nuages ou prises de vue du ciel seul que nous considérons comme constituant une partie de ce travail, *Nuages*, mentionné dans le *Journal*.

[1012] Catherine PEILLON, « L'amour de loin. », *La pensée de midi*, n° 11, 2003, pp. 165-167, URL : www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2003-3-page-165.htm.
[1013] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 22.
[1014] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 128.
[1015] *Ibid.*, p. 129.

Fig. 70 : Sans titre, épreuve argentique, vers 1981, 12 x 24 cm, collection particulière.

Le motif des nuages, des ciels nuageux a une histoire riche dans le domaine des arts et, plus particulièrement, dans celui de la photographie. Des ciels majestueux de Gustave le Gray aux études de Stieglitz, de nombreux photographes ont travaillé à donner une image des nuages, devenue aujourd'hui un *topos* de la photographie. C'est certainement Stieglitz avec sa série intitulée *Equivalent* qui a proposé l'une des œuvres les plus connues et les plus commentées sur ce thème. Au verso d'une des photographies d'Alix Cléo Roubaud est noté « equivalent » mettant ces recherches de l'artiste dans la lignée de celle du photographe américain (elle avait d'ailleurs peut-être vu ces œuvres lors d'un de ses séjours aux États-Unis, la Phillips Collection à Washington ayant reçu de l'artiste Georgia O'Keffee dix-neuf photographies de *Equivalent* en 1949). Néanmoins nous devons préciser que cette annotation manuscrite au dos de l'épreuve est de la main de Jacques Roubaud et non de celle d'Alix Cléo Roubaud. Pour la série *Equivalent* commencée en 1922 et poursuivie jusque dans les années 1930, Alfred Stieglitz a photographié différents ciels nuageux. Si les nuages sont photographiés de manière objective, ils réfèrent aussi, par leur caractère mouvant et changeant, à l'expérience intérieure du photographe. Cette série joue un rôle prépondérant dans l'histoire de l'art car elle semble condenser plusieurs tendances de la photographie. Ainsi elle est évoquée dès l'éditorial du numéro des *Cahiers de la photographie* consacré à la photobiographie. Jean-Claude Lemagny y développe l'idée que l'autobiographie est « retour volontaire sur soi-même, et construction. Elle suppose des méthodes et des choix. En photographie, l'autobiographie ne sera pas du côté du document mais de

"l'équivalent" de pensée ou d'émotion chez Stieglitz[1016] ». Rosalind Krauss, dont nous avons précédemment analysé l'influence sur la pensée d'Alix Cléo Roubaud, a elle aussi consacré un chapitre à cette série dans son ouvrage *Le Photographique*. Elle y évoque la puissance de la découpe, du cadre, ressentie face à ces « images arrachées à l'emporte-pièce au tissu continu de l'étendue du ciel[1017] ». Notons que dans l'image reproduite ci-dessus, Alix Cléo Roubaud laisse, comme dans la *Non-contact theory*, les bords du négatif apparents, mettant alors précisément l'accent sur cet endroit de la découpe, de la séparation entre les images.

Il n'existe que quatre tirages de cet ensemble qu'Alix Cléo Roubaud semble intituler *Nuages* dans son journal intime. Elle n'a visiblement pas continué ce travail. En lui soumettant cette idée de photographies de nuages, Jacques Roubaud partage avec Alix Cléo Roubaud l'une de ses obsessions, qui revient de manière régulière dans son œuvre. Ils font partie des motifs roubaldiens avant même la rencontre avec Alix Cléo Roubaud, bien qu'ils prennent une importance nouvelle après la mort de la jeune femme. Dans *La Boucle*, Jacques Roubaud raconte la disposition de la chambre d'Alix Cléo Roubaud dans laquelle il se trouve quelques mois après sa mort : « […] je m'étais allongé de nouveau sur son lit déserté, dans l'angle du mur, le long du pavage en fragments de miroir où elle avait voulu que se reflètent le ciel, et les nuages.[1018] » Jacques Roubaud a ainsi soumis l'un de ses objets de prédilection, les nuages, à la photographe, mais si le travail d'Alix Cléo Roubaud n'a jamais abouti, Jacques Roubaud a quant à lui publié un livre en 1997 dans lequel les nuages font figure de thème central : *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*[1019]. Cet ouvrage constitue un dialogue avec l'œuvre du peintre anglais du XIX^e^ siècle John Constable. La prose de l'auteur, à mi-chemin entre fiction et autobiographie, s'accompagne de trente-sept paysages anglais et *sky-studies* de Constable. Si Alix Cléo Roubaud et le pavement en miroir du mur de sa chambre, sont également évoqués dans ce livre, ce qui nous interpelle davantage est la réflexion conduite par Jacques Roubaud sur les nuages

[1016] Jean-Claude LEMAGNY, « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, n° 13, *op. cit.*, p. 3.
[1017] Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 137.
[1018] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », p. 373.
[1019] Jacques ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, Charenton, Flohic, « Musées secrets », 1997, réédition Paris, Argol, « Entre-deux », 2009.

qui résonne avec certaines considérations photographiques d'Alix Cléo Roubaud. En effet, ce que Roubaud semble avoir perçu de plus essentiel dans l'œuvre de Constable, c'est la nécessité de mettre en forme l'informe, de faire de l'art une quête du temps :

> *M. Goodman alors pensa que Constable avait fait d'une quête du temps la forme centrale de sa peinture, et découvert, là était son génie, une solution picturale à son mystère dans le contraste entre ciel et terre, entre une terre peuplée des images fixes du passé, des lieux de l'enfance, et un ciel peuplé des images mobiles du présent perpétué en futur, les* ***nuages***[1020].

Ainsi les œuvres de John Constable sont des compositions de temps dans sa double dimension, météorologique (« weather ») et temporelle (« time »). Peindre le nuage constituerait une forme de travail sur le temps qui évoque les réflexions d'Alix Cléo Roubaud sur le souvenir :

> *[D]ans l'intervalle de temps que Constable consacrait à une de ses études (une heure au moins), pendant une de ses expériences quotidiennes de « skying », de « prise de ciel », ces étés-là les nuages, évidemment, changeaient. […] Il en résultait que ce qu'il avait tenté de faire n'était pas de représenter un état instantané, photographique du ciel ; mais au contraire d'y inscrire ce que la photographie, alors en train de naître, ne pouvait pas donner à voir, une condensation du changement des nuages, du changement de la lumière ; une mémoire du ciel, pas son souvenir.*[1021]

Nous savons désormais qu'Alix Cléo Roubaud, elle aussi, ne faisait pas d'instantané, que dans son refus de la fixité du souvenir, ses images ont quelque chose de la peinture. Alix Cléo Roubaud en présentant plusieurs prises de vue sur une même surface, ne nous donne-t-elle pas, elle aussi une « condensation du changement des nuages » ? Nous pourrions alors formuler l'hypothèse qu'Alix Cléo Roubaud, en suivant une suggestion de Jacques Roubaud ait travaillé sur les nuages et, qu'en plus des quelques photographies que nous connaissons (et qui ne

[1020] *Ibid.*, pp. 79-81.
[1021] *Ibid.*, p. 61.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

constituent pas ses œuvres les plus abouties), elle ait fait part à son mari des réflexions qu'elle avait engagées et qui s'accordaient avec sa pensée de la photographie. Ainsi quand Jacques Roubaud écrit que « Constable avait peint le futur et le passé du ciel enfermés l'un et l'autre dans un moment unique et composite[1022] », il énonce ici ce qu'Alix Cléo Roubaud voulait faire avec ses images, et ce que John Constable, en matière de ciel a réussi.

Il nous apparaît donc que certaines œuvres de la photographe et de l'écrivain relèvent d'une élaboration complexe, comme celle de cet ensemble *Nuages*. Il nous faut penser une construction de l'œuvre par une série d'allers-retours successifs entre les deux époux, entre texte et image donc, qui sont autant de strates qui déterminent notre compréhension. Nous pouvons en effet considérer que *Nuages* a été poursuivi par Jacques Roubaud, notamment dans le poème « Fin de nuages » dans *La Pluralité des mondes de Lewis* composé de plusieurs paragraphes. L'un d'eux commence ainsi : « *équivalents.* Une forme, une disposition de l'air qui, même en se présentant plus d'une fois, m'était restée presque entièrement étrangère, comment pouvait-elle avoir eu tant d'influence sur mes pensées ?[1023] » Évidemment, le premier mot en italiques évoque la série de Stieglitz et est aussi celui écrit au verso des *Nuages* d'Alix Cléo Roubaud par le poète. En conséquence, nous pouvons penser que Jacques Roubaud poursuit ou intègre les travaux de la photographe dans ce poème du recueil. Plus largement encore, et *Nuages* en est certainement l'un des exemples les plus probants, la limite entre influence, conseil et création commune est, dans le cas de Jacques et Alix Cléo Roubaud, souvent ténue. Mais il nous faut aller plus avant dans nos analyses en considérant à présent leurs œuvres explicitement communes

[1022] *Ibid.*, p. 63.
[1023] Jacques ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, « NRF », 1991, p. 95.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

I. Les réalisations communes.

Jacques et Alix Cléo Roubaud ont produit à deux entre 1979 et 1983. Cette dimension de leur travail est largement méconnue : l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ayant été largement ignorée pendant longtemps, on comprend aisément, que l'œuvre à deux ait été, elle aussi, oubliée. Nous distinguerons dans cette partie consacrée aux réalisations communes, trois types de productions : les traductions, les projets photolittéraires – qui prennent eux-mêmes différentes formes – et ce que Jacques Roubaud appelle le « projet » (parfois avec une majuscule) et qui, ayant été détruit ou abandonné après la mort d'Alix Cléo Roubaud, reste à deviner, en creux de la confrontation de leurs œuvres.

Dans un premier moment nous nous intéresserons donc à la traduction, de l'anglais vers le français, qui a occupé les deux époux. Réunis, comme nous l'avons précédemment signalé, par une maîtrise et un amour communs de la langue anglaise et par un intérêt pour les poètes et écrivains américains et plus généralement anglo-saxons, Alix Cléo et Jacques Roubaud ont publié des traductions dans des revues du vivant de la photographe. Ces traductions correspondent, pour chacun d'entre eux, à une réflexion plus globale relative à la « tâche du traducteur », pour reprendre le titre d'un essai de Walter Benjamin. Dans un second moment, nous verrons de quelle manière ils ont également mêlé la photographie et l'écriture dans des projets communs. Il apparaît que la dimension photolittéraire ait eu une place centrale dans leur démarche et l'étude de certains de leurs dispositifs de création permet de mettre au jour la richesse des liens entre le texte et l'image. Enfin, dans un dernier moment, nous souhaitons évoquer le « Projet », abandonné par Jacques Roubaud après la mort de sa femme et dont *Le Grand incendie de Londres* est une forme de ruine. Les traductions et les réalisations communes apparaissent ainsi comme des traces d'une entreprise plus vaste, éminemment photolittéraire, qui avait été projetée par l'écrivain et la photographe.

2.1. Les traductions.

Dans les récits de ses proches Alix Cléo Roubaud apparaît comme une perpétuelle étrangère : elle n'est ni française, ni canadienne, ni américaine et pourtant, elle porte la marque de ces trois cultures. La langue de son père, né à Hartford dans le Connecticut aux États-Unis, était l'anglais et celle de sa mère, née à Ottawa, le français. Canadienne de naissance, elle faisait partie d'une des minorités de ce pays : celle des Franco-Ontariens. Son enfance passée dans différents pays lui avait laissé une impression d'errance, qui se cristallisait dans son rapport aux langues. Parfaitement bilingue, il lui semblait pourtant :

> *ne posséder spontanément aucune de ses deux langues [...], qu'elle parlait et écrivait indifféremment avec, dans chacune, un accent invisible, qui n'était d'aucune région particulière ; elle avait l'impression d'être, dans chacune, « toujours, traduisant ».*[1024]

Alix Cléo Roubaud est dans un rapport existentiel à la traduction, passant sans cesse d'une langue à l'autre. Comme elle l'écrit dans le *Journal*, son bilinguisme est « une torture mentale », elle ne peut « écrire une phrase sans la corriger mentalement dans l'*autre langue*[1025] ». Aucune des deux langues ne préexistent pour Alix Cléo Roubaud, l'anglais et le français sont, de manière indifférenciée, ses langues originelles. Et c'est justement à cause de cela que la traduction perpétuelle de l'une à l'autre provoque chez elle une forme de vertige. Dans *La Tâche du traducteur*, Walter Benjamin écrit : « La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original.[1026] » Mais, dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, il n'y a pas d'original auquel elle puisse revenir. Pourtant il existe un « rapport plus intime entre les langues[1027] », un endroit où toutes les langues se rejoindrait, ce qui assure la traductibilité d'une langue à l'autre. Ainsi, chaque langue aurait à voir avec un langage vrai : « Si jamais un

[1024] Jacques ROUBAUD, « Introduction », à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 7-8.
[1025] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 146.
[1026] Walter BENJAMIN, *La Tâche du traducteur*, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 245.
[1027] *Ibid.*, p. 248.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

langage de la vérité existe, où les ultimes secrets, que toute pensée s'efforce de révéler, sont conservés sans tension et eux-mêmes silencieux, ce langage de la vérité est – le vrai langage.[1028] » Ce langage primordial, langage de vérité, est à reconnaître dans chaque traduction conçue comme fragment d'un langage plus grand. Cela implique alors qu'Alix Cléo Roubaud, passant sans cesse d'une langue à l'autre serait aux prises avec cette vérité, mais aussi avec ce qu'elle porte d'indicible et d'inexprimable. Chacune des deux langues est signe d'une détérioration de ce langage vrai, de l'impossibilité à exprimer cette vérité. Plus encore, cet « entre-deux-langues » dans lequel se situe Alix Cléo Roubaud semble rendre manifeste à ses yeux le défaut de toutes les langues, de sorte que le bilinguisme d'Alix Cléo Roubaud devient alors, à peine paradoxalement, un défaut de langue : il lui semble vivre au milieu du défaut des langues, visible dans le passage d'une langue à une autre. Elle formule cette idée de manière brutale à la fin du *Journal*, en y consignant que « les deux langues avec lesquelles [elle] écri[t] [la] crucifient[1029] ». Le propos nous semble particulièrement représentatif de la réflexion d'Alix Cléo Roubaud sur son bilinguisme puisqu'il la met doublement en jeu, dans son fond – en disant ce qu'elle dit – et dans sa forme. En effet, l'emploi du verbe « crucifier » dont l'objet est une personne est rare en français (quoiqu'admis), tandis que le verbe « excruciate » et plus particulièrement l'adjectif « excruciating » sont employés de manière beaucoup plus courante en anglais pour signifier une expérience atroce, insoutenable.

Les barbarismes sont volontairement présents dans les écrits d'Alix Cléo Roubaud. Elle fait par exemple référence à sa tête en utilisant le mot « cabbage » en anglais, traduction littérale de « chou », or si le français a développé des expressions argotiques où chou devient synonyme de tête[1030], il n'en va pas de même pour l'anglais. Ses lettres en anglais son souvent émaillées de français, elle parle par exemple « d'immeuble life[1031] » ou écrit « I will be staying on the other

[1028] Walter BENJAMIN, *La Tâche du traducteur*, *op. cit.*, pp. 254-255.
[1029] *Ibid.*, p. 218.
[1030] Le dictionnaire historique de la langue française stipule que « comme de nombreux mots désignant des végétaux sphériques, *chou* a pris le sens de "tête" », *in* Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, « A-Fo », « Chou », Paris, Le Robert, 2012, pp. 712-713.
[1031] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 21 juillet 1978,* Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

side of the Seine with my present petit ami.[1032] » Dans le *Journal*, elle passe de l'anglais au français dans une même page[1033], voire dans une même phrase : « terrified of beginning the agony all over o it was so easy with you here vous avez tout changé et pourtant tout est à recommencer[1034] ». Mais ce va-et-vient constant entre les langues, malgré la douleur qu'il suscite, a aussi permis à Alix Cléo Roubaud d'être une traductrice accomplie.

Bien que la plupart des traductions dont nous avons gardé ou retrouvé la trace datent d'après 1979, ses travaux ne commencent pas avec sa rencontre de Jacques Roubaud, mais étaient, avant déjà, l'une des ses principales occupations. Il s'agissait d'abord d'un travail alimentaire. Nous disposons ainsi de l'ouvrage *Maisons faites à la maison* dans le Fonds portant la mention « traduit de l'anglais par Alix Blanchette ». Ce livre est consacré aux maisons d'une nouvelle génération de pionniers de l'Ouest américain[1035]. Dans sa correspondance, elle évoque à de nombreuses reprises des traductions et fait parfois état avec humour de livres étonnants : « On me propose de traduire un best-seller américain où on explique qu'une vie sexuelle active prévient les maladies cardiaques […]. Je crains de déshonorer le nom de mon père, mais mon compte en banque ne craint pas grand-chose.[1036] », écrit-elle à sa famille en 1979.

Si ses traductions deviennent exclusivement littéraires après sa rencontre avec Jacques Roubaud, elle travaillait déjà avant 1979 à convertir des ouvrages relevant des domaines des sciences humaines et des arts. Dans son *curriculum vitæ* datant de 1979, elle mentionne aussi sa pratique de la « Traduction de textes de poésie en collaboration », parmi lesquels Dylan Thomas, Paul Celan, Gerard Manley Hopkins ou Peter Szondi. Elle évoque régulièrement ces travaux à ses parents : « [J]e traduis un long poème que je dois enregistrer en bande sonore pour Bob Wilson et je traduis un article sur Duban plein de détails techniques architecturaux […]. Et je traduis un article sur l'espace dans les rêves […].[1037] »

[1032] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à Anne McCauley du 1 mai 1979,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1033] Cf. Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 56.
[1034] *Ibid.*, p. 71.
[1035] Art BOERICKE et Barry SHAPIRO, *Maisons faites à la maison*, Paris, Chêne/Hachette, 1979.
[1036] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 31 mars 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1037] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 25 mai 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Elle semble particulièrement liée au milieu de la psychanalyse (elle suivait, nous l'avons dit le séminaire de Lacan) et aide certains de ses amis : « J'ai aidé Michael à traduire un article sur un modèle logique de folie de l'allemand en français, tout ça pour la bande à Lacan.[1038] » Le dénommé Michael mentionné dans cette lettre est vraisemblablement Michael Turnheim, le mari de son amie Dian, psychanalyste autrichien formé par Lacan. En plus de l'anglais, Alix Cléo Roubaud maîtrisait donc également l'allemand, comme l'indique cette collaboration avec Michael. En 1978, dans une lettre à ses amis Allen et Margaret Rollie, Alix Cléo Roubaud évoque son ancien compagnon, Werner, qui, malgré une relation qui semble désastreuse, lui a permis d'apprendre l'allemand[1039] :

> *We promplty proceeded to bring out the worst in each other ; two years […] leaving me with a fair knowledge of German, acquiantance* [sic] *with French architecture of the eighteenth-century, a huge gap in my work and an apartment in the center of Paris […] learning German will probably have changed my intellectual life more than possibly anything else.*[1040]

Cette maîtrise de l'allemand lui permet de traduire Celan ou Peter Szondi[1041]. La plupart des traductions dont nous avons trace demeurent néanmoins des passages de l'anglais au français et concernent des ouvrages de poésie. Il existe notamment un ouvrage publié d'Elizabeth Bishop, *Geographie III*, partiellement traduit par Alix Cléo Roubaud[1042]. Cette dernière mentionne ce travail sur les textes de la poétesse américaine, qu'elle avait entrepris avec Claude Mouchard, dans le *Journal* et dans sa correspondance :

[1038] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 11 avril 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[1039] Il s'agit de Werner Szambien, historien de l'architecture d'origine allemande avec qui Alix Cléo Roubaud a vécu plusieurs années. Certaines lettres conservées dans le Fonds témoignent de leur histoire.

[1040] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre Allen et Margaret Rollie du 18 novembre 1978*, Fonds Alix Cléo Roubaud : « *Nous nous sommes rapidement mis à faire ressortir ce qu'il y avait de pire en chacun de nous ; deux ans […] qui me laissent avec une bonne connaissance de l'allemand, des connaissances en architecture française du dix-huitième siècle, une grande interruption dans mon travail et un appartement dans le centre de Paris […] apprendre l'allemand aura probablement changé ma vie intellectuelle plus que tout autre chose.* »

[1041] *Curriculum vitæ* d'Alix Cléo Roubaud, Fonds Alix Cléo Roubaud. Ce document est reproduit dans le volume d'annexes.

[1042] Elizabeth BISHOP, *Géographie III*, trad. Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude Mouchard, Paris, Circée, 1991. Une traduction de poèmes d'Elizabeth Bishop avait également été publiée dans la revue *PO&SIE*. Cf. Elizabeth BISHOP, « Poèmes », *PO&SIE*, n° 24, trad. Alix Cléo Roubaud, Claude et Hélène Mouchard, Paris, 1983, pp. 3-17.

26 octobre 1982. Jacques à Nanterre. Mouchard pour son habituelle séance de traduction. Un autre poème de Bishop. Traduisons six strophes de six vers (en pentamètres !) en trois heures. Avons quelques difficultés : « Every day I have coffee on my balcony on my balcony, with my feet up. » La difficulté c'est les pieds […] Bon moi ça me fait de l'effet, et il se trouve que Mouchard et moi sommes ses premiers traducteurs en France.[1043]

Alix Cléo Roubaud fait ici état de la lenteur de ce travail de traduction. Car maîtriser les langues n'est pas la question primordiale de la traduction. Comme le note Walter Benjamin, ce qu'une traduction « a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message[1044] » et cela est d'autant plus vrai pour la poésie. Évidemment, la traduction a affaire à du communicable mais ce qui importe est certainement « cet intouchable[1045] » dont parle Benjamin. La traduction « consiste à découvrir l'intention, visant la langue dans laquelle on traduit, à partir de laquelle on éveille en cette langue l'écho de l'original[1046] ». Une bonne traduction se montre comme telle : « [l]a vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas[1047] ». Ainsi la traduction doit laisser voir la langue de départ du texte ; la langue cible doit porter quelque chose de la langue source, et Alix Cléo Roubaud, prise entre deux langues, était certainement prédisposée à ce travail d'écho d'une langue dans l'autre. Nous pouvons noter en outre qu'Alix Cléo Roubaud semblait s'intéresser à la langue et la traduction d'un point de vue théorique comme en témoignent les ouvrages *La Traduction* de Michel Serres[1048] et les actes du *Colloque sur la traduction poétique*[1049] conservés dans sa bibliothèque ou encore les nombreux ouvrages de linguistique.

[1043] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 26 octobre au 6 novembre 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1044] Walter BENJAMIN, *La Tâche du traducteur*, *op. cit.*, p. 245.
[1045] *Ibid.*, p. 252.
[1046] *Ibid.*, p. 254.
[1047] *Ibid.*, p. 257.
[1048] Michel SERRES, *La Traduction*, Paris, Minuit, « Critique », 1974.
[1049] *Colloque sur la traduction poétique*, organisé par le Centre Afrique-Asie-Europe de la Sorbonne nouvelle, Paris, Gallimard, « NRF », 1978.

Le binôme de traducteurs formé par Jacques et Alix Cléo Roubaud semble complémentaire, comme elle l'écrit à ses parents :

> *[…] dans nos séances de traductions de poésie américaine nous [nous complétons] parfaitement, lui par sa diction poétique incommensurablement supérieure à la mienne et moi avec mon anglais, sensiblement plus précis que le sien.*[1050]

Ensemble, ils ont ainsi publié plusieurs traductions dans des revues : le poème érotique de Gertrude Stein « Lifting Belly[1051] », « Trois + deux poètes américains nouveaux[1052] », des poèmes de Gerard Manley Hopkins[1053], Oskar Pastior[1054] et « Vingt poèmes de Paul Blackburn, Clark Coolidge, Ron Padgett, Ted Berrigan[1055] ». Cette dernière traduction semble constituer les prémices d'un projet d'ouvrage, une anthologie ou « pseudo-anthologie » de poésie américaine comme le dit Alix Cléo Roubaud :

> *Jacques et moi travaillons ensemble sur une pseudo-anthologie de poésie américaine au moins un jour par semaine ; nous prévoyons aussi un livre de photos et de poèmes. Quel bonheur de travailler intellectuellement avec l'homme avec qui on vit et dort, sans faire exactement la même chose que lui.*[1056]

Ce projet évoqué par Alix en janvier 1981 n'a jamais vu le jour. Néanmoins, nous pourrions penser que l'ouvrage de Jacques Roubaud *Traduire, journal*[1057] paru en 2000 et qui rassemble, entre autres, des textes de David Antin, Ted Berrigan, Paul Blackburn, Clark Coolidge, Gerard Manley Hopkins, Ron Padgett,

---

[1050] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 19 décembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[1051] Gertrude STEIN, « Lifting Belly », trad. Alix Cléo et Jacques Roubaud, *Action poétique*, n° 82/83, Paris, 1980, pp. 89-97.

[1052] « Trois + deux poètes américains nouveaux », trad. Alix Cléo et Jacques Roubaud, Henri Deluy, *Ibid.*, pp. 101-108.

[1053] Gerard MANLEY HOPKINS, « La poésie et le vers », trad. Alix Cléo et Jacques Roubaud, *Action Poétique*, n°84, 1981, pp. 3-12.

[1054] Oskar PASTIOR, « Bac à sable » et « Frescobaldi », trad. Alix Cléo et Jacques Roubaud, *Action poétique,* n° 89-90, 1982, pp. 75-76. Notons qu'Alix Cléo et Jacques Roubaud ne traduisent pas de l'anglais mais de l'allemand.

[1055] « Vingt poèmes de Paul Blackburn, Clark Coolidge, Ron Padgett, Ted Berrigan », trad. Alix Cléo et Jacques Roubaud, *Change*, n° 41, 1982, pp. 126-149.

[1056] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille*, non datée, hiver 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.

[1057] Jacques ROUBAUD, *Traduire, journal*, Paris, Nous, 2000.

ou Gertrude Stein, les mêmes auteurs donc que ceux traduits à deux, est une manière de le poursuivre. Dans ce livre, les traductions sont ordonnées de manière chronologique, à la manière d'un journal comme le signifie le titre de l'ouvrage. *Traduire, journal* « rassemble un certain nombre de poèmes, qui sont des essais d'approximation de traductions de poésie[1058] ». À la fin de trois des traductions, Jacques Roubaud a indiqué « co-traduction avec Alix Cléo Roubaud[1059] » ; il s'agit des textes publiés dans les revues que nous avons précédemment cités. Ainsi, le poète incorpore ce travail à deux à son entreprise de traduction initiée en 1971 et qui se termine, dans ce livre, en 2000. L'ouvrage rend alors manifeste les liens qui l'ont uni à Alix Cléo Roubaud dans ce travail de la langue.

De la même manière, quand Jacques Roubaud déclare avoir traduit l'Ecclésiaste à la mémoire d'Alix Cléo Roubaud, il nous faut désormais considérer cet hommage comme double : il s'adresse d'abord à la foi de sa femme et constitue aussi la forme paroxystique du travail de traduction, tâche qu'ils ont partagée le temps de leur vie commune, puisqu'à en croire Walter Benjamin, qui était, rappelons-le, l'une des lectures préférées d'Alix Cléo Roubaud, « la version interlinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction ».

[1058] *Ibid.*, p. 7.
[1059] *Ibid.*, pp. 212, 221 et 231.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2.2. Processus photolittéraires.

Si Alix Cléo et Jacques Roubaud se retrouvent en traduisant, sur le terrain commun de la langue et, plus précisément de la langue anglaise, ils ont également travaillé à croiser leurs disciplines respectives : la littérature et la photographie. Différents projets photolittéraires sont ainsi initiés du vivant d'Alix Cléo Roubaud. Nous avons connaissance de deux ces projets : une exposition et une parution dans la revue *Skoria*. En 1982, d'abord, les deux époux participent à une exposition où sont mêlés textes et images :

> *Parmi les petites choses, on m'a sollicitée pour une exposition "Ecriture et Photographie" ; on va leur envoyer une photo d'Alix et un poème de Jacques écrit à partir de la photo, et un poème de Jacques plus une photo faite à partir de ce poème.*[1060]

Cette exposition est vraisemblablement celle évoquée par la photographe dans le *Journal* en janvier 1982 : « Le dix-neuf,nos photos plus poèmes au Plessis-Robinson;vernissage modeste de banlieue[1061]. » À ce moment, Jean Eustache se suicide : Alix Cléo Roubaud est terriblement abattue, et ne s'attarde pas à donner de détails sur l'événement. L'exposition intitulée *Textographie(s)* était organisée au Centre Culturel communal du Plessis-Robinson par Christian Gattinoni et Michel Husson du 18 janvier au 6 février 1982. Elle réunissait, outre Jacques et Alix Cléo Roubaud des artistes comme Jochen Gerz, Marie-Françoise Plissart, Denis Roche ou encore Hervé Guibert. Une publication accompagnait l'exposition[1062] dans laquelle la photographie *Pornographie bourgeoise* de l'artiste est reproduite.

[1060] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 23 octobre 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1061] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit*., p. 166.
[1062] *Textographie(s)*, cat. exp., Centre culturel communal du Plessis-Robinson, 1982.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 71 : Pornographie bourgeoise, le 24. V. 80, University Arms Hotel, ch. 217, Cambridge, tirage argentique, 24 x 30 cm, Maison Européenne de la Photographie.

Nous disposons également de la première livraison de la revue *Skoria* signée par les deux époux et datée du 4 janvier 1983. La revue *Skoria* est composée d'une feuille de papier format A5 pliée en quatre. L'envers est composé de textes, l'avers confié à un auteur : Jacques Roubaud pour le premier numéro. Dans la partie supérieure de la feuille dépliée se trouvent deux photographies d'Alix Cléo Roubaud : une image de la série *Si quelque chose noir* et une photographie intitulée *La cuillère* ; dans la partie inférieure, on peut lire deux poèmes de Jacques Roubaud.

Si cette exposition et cette revue son deux cas avérés de production photolittéraire, d'autres demeurent, nous semble-t-il, à deviner dans le croisement des œuvres des deux auteurs. Mais, au-delà même de la réalité de telles entreprises, ce qui nous intéresse ici est le dispositif photolittéraire mis en place par Alix Cléo et Jacques Roubaud, dispositif que l'extrait de lettre précédemment cité dévoile partiellement : « on va leur envoyer une photo d'Alix et un poème de Jacques écrit à partir de la photo, et un poème de Jacques plus une photo faite à partir de ce poème », écrit-elle. Si le mariage de la photographie et du texte est

désormais admis, il convient de s'intéresser à la façon dont texte et image se mêlent et à ce qu'ils produisent ensemble ; au processus donc qui permet au dispositif[1063] d'advenir. Dans l'ouvrage *Dispositif, image, discours* publié sous la direction de Philippe Ortel, Bernard Vouilloux soutient que le dispositif « nécessite un *sujet*, qui l'invente, le monte, l'utilise, un *matériau* auquel s'appliquer, un *résultat* à produire, un *destinataire* du produit, enfin, s'imposant à l'émetteur comme au récepteur, un certain nombre de *règles* procédurales […][1064] ». Il semble que, dans le cas d'Alix Cléo et Jacques Roubaud, le sujet à l'origine du processus soit double, et que le processus de mise en œuvre soit complexe. Rappelons avec Jean-Pierre Montier que « [l]e concept "photolittérature" [désigne] l'ensemble des conjonctions qui […] ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. » Ce sont ces « processus de fabrication spécifiques » qui nous intéressent dans cette partie de notre recherche. En employant le terme de processus, nous voulons mettre en lumière le caractère évolutif du procédé photolittéraire qui fonctionne, chez Alix Cléo et Jacques Roubaud, par une succession d'échanges du visuel au textuel. Pour l'exposition mentionnée par la photographe, le processus semble réciproque : un texte à partir d'une photographie, une photographie à partir d'un texte, la production de l'un étant le point de départ de l'élaboration de l'autre. Mais un fonctionnement plus complexe semble avoir été à l'origine de la série *Si quelque chose noir* de l'auteure, processus qui, à notre connaissance, a été jusqu'à présent ignoré.

Si quelque chose noir est considéré comme étant le titre de la grande série réalisée par Alix Cléo Roubaud à l'été 1980 dans la Tuilerie de Saint-Félix, à laquelle nous avons déjà consacré quelques pages. Or, la première occurrence du syntagme dans le *Journal* intervient en octobre 1981, plusieurs mois donc après la réalisation de l'ensemble. Alix Cléo Roubaud écrit : « […] avant la lecture de Jacques dans la crypte de la Madeleine,lecture axée sur la nuit et le noir:quelques

[1063] Sur la question du dispositif qui trouve ses origines critiques chez Foucault, voir Gilles DELEUZE, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », 1988, *in Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2003 et Georgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2007.
[1064] *Ibid.*, p. 18.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

sonnets de ,puis du Herbert de Cherbury;puis des extraits de *dors*, lus très lentement à vois basse;enfin *si quelque chose noir* que j'aime particulièrement.[1065] » Avant cette entrée du *Journal* datée du 12 octobre 1981, la série est désignée par son auteure de différentes manières : « the *atelier* séries » en août 1980, ou encore « rakki tai ». Il semblerait donc qu'Alix Cléo Roubaud ait repris le titre donné par Jacques Roubaud à un ensemble de poèmes. En 1982 en effet, Jacques Roubaud a publié dans la revue *Altaforte* un texte intitulé « Si quelque chose noir (douze poèmes)[1066] ». À la fin de ces douze poèmes, le poète a fait figurer la date « 1980 ». Ces textes sont ponctués par un « tu », une adresse qui semble désigner la photographe et, plus précisément, la façon dont elle s'est engagée dans sa série de photographies. Voici l'un des douze poèmes écrits par Jacques Roubaud :

> *L'étant, telle, lumière sans trouble, lumière sans douleur, effective au regard de l'angle à demi tourné vers la fenêtre de sous chaque sein, même si, en mouvement les unes vers les autres tes personnes intervalles, glissant dans un lait, chacune prise d'image sans mélange sans juxtaposition, et devenant par séparation, comme une destinée ombreuse de mêmes, les premières frottées de celles qui se sont suivies, posées les unes sur les autres, toi ou toi ; lumière nuit. Mais des deux ni l'une ni l'autre ne se produit.*

La fenêtre auquel se réfère Jacques Roubaud nous semble être celle de l'atelier de Pierre Getzler où Alix Cléo Roubaud a réalisé ses images, les « personnes intervalles », sont les surimpressions ou bien les redoublements de son corps permis par le temps d'exposition. Ainsi il apparaît que ces poèmes de Jacques Roubaud sont issus de la série réalisée par Alix Cléo Roubaud en août 1980. Il ne s'agirait pas de la seule élaboration littéraire à partir de cet ensemble puisque le poème publié dans la revue *Skoria* sous la photographie de *Si quelque chose noir* n'est pas l'un des douze textes parus dans la revue *Altaforte*, mais encore un autre.

[1065] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 156.
[1066] Jacques ROUBAUD, « Si quelque chose noir (douze poèmes) », *Altaforte*, n° 7, automne 1982, pp. 29-38.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

À partir de 1981, Alix Cléo Roubaud choisit donc de donner à l'ensemble de ses photographies le titre donné à l'ensemble de poèmes composé par Jacques Roubaud. En décembre de la même année, la photographe décide à son tour d'écrire un texte pour accompagner la série, texte dont nous conservons, comme précisé auparavant, une version tapée à la machine, signée et datée du 24 décembre 1981 et portant la mention « à mon amour ». Dans ce texte, nous retrouvons certains mots figurant dans les poèmes de Jacques Roubaud comme « dalle », « fenêtre », « intervalle » et, évidemment, « si quelque chose noir » qui scande les deux textes. Nous pouvons envisager ce texte de plusieurs manières : soit il s'agit d'une réponse aux poèmes de Jacques Roubaud, d'une élaboration à partir du texte du poète, lui-même composé depuis ses photographies ; soit il s'agit de l'intégration de la dimension littéraire à sa propre démarche. En effet, le point de vue n'est pas le même : tandis que le texte de Jacques Roubaud explore ce que les photographies déploient, celui de la photographe semble expliciter ce sur quoi ont porté ses recherches pour réaliser cet ensemble, à savoir la perspective et l'histoire de la mort. À ces élaborations successives s'ajoute celle, posthume, de *Quelque chose noir* publié en 1986 et qui vient clore ce processus photolittéraire fait d'échanges constants entre texte et image. Pour récapituler l'élaboration photolittéraire de *Si quelque chose noir* d'un point de vue chronologique nos pouvons donc penser qu'à partir de la séquence photographique d'Alix Cléo Roubaud réalisé à l'été 1980, Jacques Roubaud compose douze poèmes cette même année auxquels il donne le titre de *Si quelque chose noir*. Ce titre devient celui de la séquence photographique à partir de janvier 1982, quelques jours après avoir occasionné l'écriture d'un texte dédié à Jacques Roubaud par la photographe en décembre 1981. Enfin, avec *Quelque chose noir*, recueil de deuil qui intègre sans les montrer les photographies à l'écriture, Jacques Roubaud parachève la composition de cet ensemble ou, en ôtant le « si », en abolissant l'hypothétique du titre, acte l'interruption définitive provoquée par la mort de l'artiste.

2.3. Le Projet.

Si quelque chose noir contient et révèle l'interruption brutale, catégorique du processus créateur, provoquée par la mort de l'artiste. L'interruption ne se limite pas à cet ensemble ; il semble en effet qu'elle concerne une entreprise plus vaste, ce que Jacques Roubaud nomme « le projet » ou le « le Projet ».

Ce projet[1067] est initialement celui de Jacques Roubaud : « Ce que depuis décembre 1961 Jacques Roubaud nomme le *Projet* joue un rôle capital dans presque la totalité de son œuvre.[1068] » Ce projet, qui se fonde sur la mémoire et le rythme reste cependant énigmatique puisqu'il n'a jamais vu le jour. Ce projet[1069] dont il peine à trouver la forme doit réunir ses recherches en poésie et en mathématique. Après avoir essuyé plusieurs échecs dans la formalisation de cette entreprise, le *Projet* « trouve un second souffle à l'automne 1980, à la faveur de sa rencontre avec celle qui deviendra sa femme.[1070] » Ainsi le projet du poète et mathématicien rencontre celui de la photographe qui le réactive. Alix Cléo Roubaud, témoigne même dans le *Journal* des débuts de la rédaction du *Grand Incendie de Londres*[1071]. Le projet a été réinitié dans « un état de biipsisme[1072] » et il semble que cet état ait déterminé sa faisabilité. Plus encore, il semble que le *Projet* soit devenu commun aux deux époux ou, que leurs projets respectifs se soient confondus en un seul et même projet. Ainsi Jacques Roubaud évoque :

[1067] En 1979, le *Projet* fait pour la première fois l'objet d'une publication dans la revue *Mezura* où Jacques Roubaud publie « Description du Projet ». Ce texte désormais introuvable a été réédité par les éditions NOUS en 2014. Voir Jacques ROUBAUD, « Description du Projet », *Mezura*, n° 9, 1979 et Jacques ROUBAUD, *Description du projet*, Paris, Nous, 2014.

[1068] Jean-Jacques POUCEL, « Avant-propos » à Jacques ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 8.

[1069] Pour une description et une analyse précise du *Projet* consulter la partie « Le grand incendie de l'œuvre » de l'ouvrage de Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre.* Cf. Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit*, pp. 266-280.

[1070] *Ibid.*, p. 270.

[1071] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 58. Notons qu'Alix Cléo Roubaud mentionne ici « *le Grand Incendie de Londres* » avec des majuscules, tandis que l'ouvrage publié en 1989 s'intitule *Le grand incendie de Londres* et, enfin celui de 2009 (le regroupement de son œuvre en prose dans un seul et même volume) *'le grand incendie de londres'*. Nous pouvons alors proposer l'hypothèse que l'abandon progressif des majuscules correspond aux différentes étapes de l'abandon du *Projet* en lui-même. En choisissant de publier la somme de ses écrits en 2009, Jacques Roubaud clôt définitivement le *Projet* et le signifie de manière typographique.

[1072] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 209.

Une logique pour laquelle elle avait construit le sens, moi la syntaxe, les modèles, un calcul.

[…]

Dans ce monde la double langue, palindrome de la pensée et du miroir, la même langue comprise doublement, et nous, toujours, traduisant,

Dans ce monde ses images; mes mots. Le biipsisme des images et de la langue. Montrer, dire.[1073]

La métaphore du palindrome revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Jacques Roubaud pour qualifier leur entreprise commune, établissant à la fois l'idée du même (ils ne sont qu'un) et du renversement de ce même, comme l'image inversée dans le reflet d'un miroir, ou le mot que l'on lit indifféremment dans les deux sens. Ainsi l'écriture et l'image comme l'anglais et le français sont des déclinaisons de cette idée du double, du reflet. Reprenant à notre compte cette métaphore du palindrome, nous pouvons donc imaginer que le *Projet* était fondé par ce redoublement, l'écriture et l'image étant comme le reflet l'un de l'autre. Cette conception implique qu'Alix Cléo Roubaud ait eu, elle aussi, un *Projet* : le sien qui se serait adjoint à l'écriture et le leur, doté d'une logique propre « pour laquelle elle avait construit un sens ». Le propos de notre travail de recherche est de mettre au jour l'élaboration de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud et si projet défini il y a (car elle ne mentionne nulle part cette idée d'un « projet » qui serait clairement défini), il nous semble que celui-ci réside dans sa conceptualisation et sa pratique de la photographie telles que nous les avons évoquées dans la seconde partie de notre étude. Son projet serait ainsi une redéfinition de la photographie où se croisent les arts de mémoire et la philosophie analytique. Mais, sur la base des archives, œuvres et documents dont nous disposons, nous ne pouvons formuler de manière catégorique la teneur de sa recherche. Pourtant dans *Le grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud mentionne « un autre *Projet* interrompu par la mort : le sien[1074] ». Voici ce qu'il en écrit :

[1073] *Ibid.*, pp. 209-210.
[1074] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 31.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

> *De ce* Projet*, je connaissais l'existence, les contours, mais elle en parlait peu directement, moins par modestie, timidité, superstition ou incertitude que, plus brutalement, parce qu'elle pensait ceci :* raconter un Projet l'annule.
>
> *Mais elle en parlait cependant incessamment, en oblique, autour, buvant sa Guinness dans le laid fauteuil de cuisine face à moi, dans ces moments intensément conjugaux du soir, entre les nourritures, les boissons, et le récit des journées.*[1075]

De ce *Projet* ou du moins de ses contours, Jacques Roubaud ne dit rien d'explicite dans l'ouvrage. Ainsi le *Projet* de la photographe comme celui du poète n'ont d'existence que négative : ils demeurent ce qui *aurait pu être* mais que la mort a supprimé ou interdit. La seule certitude que nous avons est celle du lien entre les deux projets, de leur nécessaire développement dans l'état de « biispsisme » qui caractérise l'union du poète et de la photographe. Peut-être pourrions-nous envisager *Si quelque chose noir* et son processus photolittéraire comme une matrice de cette entreprise plus vaste. Quoi qu'il en soit la mort d'Alix Cléo Roubaud met un terme définitif au *Grand Incendie de Londres* ; les pages qui ont été lue à Saint-Félix durant l'été 1980 sont abandonnées : « Mais les lignes et bandes de prose […] n'existent plus, en tout cas ne peuvent plus appartenir à ceci, cette entreprise pour laquelle je suis absolument seul maintenant.[1076] », écrit le poète. En 1989, paraît *Le grand incendie de Londres* aux éditions du Seuil qui raconte l'échec du *Projet* et commence par ces lignes :

> *En traçant aujourd'hui sur le papier la première de ces lignes de prose (je les imagine nombreuses), je suis parfaitement conscient du fait que je porte un coup mortel, définitif, à ce qui, conçu au début de ma trentième année comme alternative à la disparition volontaire, a été pendant plus de vingt ans le projet de mon existence.*[1077]

Confronté à une solitude incontournable, Jacques Roubaud renonce au *Projet* et en publiant l'ouvrage lui « porte un coup mortel, définitif ». L'ouvrage

[1075] *Ibid.*, p. 32.
[1076] *Ibid.*, pp. 110-111.
[1077] *Ibid.*, p. 7.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

devient alors « l'autobiographie d'une œuvre avortée[1078] » pour reprendre la formule de Véronique Montémont. La disparition d'un des membres du couple met en péril toute l'architecture construite, mais cela ne s'explique pas uniquement par la douleur du deuil qui empêcherait l'écriture. Si Jacques Roubaud renonce au *Projet* né du biipsisme c'est d'abord parce que la mort a détruit le système élaboré par les époux, qu'elle a rendu caduque son entreprise.

Le poète l'explique en prenant l'exemple de deux photographies d'Alix Cléo Roubaud qu'il décrit dans *Le grand incendie de Londres* et que nous analyserons plus précisément dans la suite de notre étude. Ces images sont composées dans le style japonais yugen (le style du double) ; or, l'image de style yugen « invite à regarder intérieurement, en l'imaginant, ce lieu hors d'elle où fut la source du regard particulier, intense, qui lui donna naissance » ; ainsi, continue le poète, elle convoque « une arrière-image ». Une image yugen, pour être véritablement appréhendée, « demande une déduction, ou un savoir antérieur[1079] ». Une photographie de style yugen prise par Alix Cléo Roubaud a été faite dans un moment commun avec Jacques sans que pour autant cela ne se voie. Il ne s'agit pas en effet des photographies du couple que nous avons pu étudier, mais d'une image prise dans une « véridicité vide de toute intention[1080] ». Pour la plupart, il s'agit de photographies de lieu ou d'objets sans présence humaine apparente. Mais ce qui compte, ce qui leur donne ce style du double est justement ce moment, ce hors-champ qu'elles contiennent implicitement et qui est caractérisé par la présence de l'autre. Tant que l'autre existe, l'image garde sa qualité yugen. Or la mort soustrait ce dehors, et ceci se vérifie aussi pour la prose du poète composée depuis un lieu où l'autre, sa femme, existe. À propos de la prose écrite du temps de leur vie commune, Jacques Roubaud écrit :

> *[L]e lieu ou l'être d'*où *elle était à ce moment-là écrite lui a été enlevé, et du coup elle est devenue du passé irrémédiablement autant que les deux (ou trois)*

[1078] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 266.
[1079] *Ibid.*, p. 106.
[1080] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographies que j'ai décrites, qui elles-mêmes, et la prose avec elles (les suivant), désignaient dans leur séquence […] le présent de leur composition.[1081]

La mort en ruinant le biipsisme détruit les *Projets* : ils perdent leur qualité de présent puisque ni la prose de Jacques Roubaud ni les photographies d'Alix Cléo Roubaud ne peuvent, après janvier 1983, s'établir dans un état du double qui était pourtant la condition de leur existence.

Conclusion partielle.

Le dialogue entre Jacques et Alix Cléo Roubaud a été déterminant dans les années qu'ils ont partagées du 7 novembre 1979, date de leur rencontre, au 28 janvier 1983, jour du décès de la photographe. Ces « 1178 jours[1082] » comptés par Jacques Roubaud dans *Le grand incendie de Londres* ont été marqués par des projets et des réalisations communs.

Alix Cléo et Jacques Roubaud avaient des intérêts partagés : la poésie, Gertrude Stein, la logique, ou encore l'Angleterre. Leurs œuvres respectives témoignent, avant même 1979, de recherches similaires et, ensuite, de la mise en partage de leurs lectures et de leurs découvertes. Ensemble, ils créent un nouveau solipsisme, ce monde d'un seul devenu deux qu'ils qualifient de biipsisme. Ce biipsisme est mis en jeu par Alix Cléo Roubaud dans ses photographies, par Jacques Roubaud dans ses écrits. La photographe représente le couple, mais aussi le partage de leurs mémoires et de leur vie, comme sur cette photographie où elle lit avec Jacques Roubaud les carnets du grand-père devenu sien. Chacun influence l'autre : Jacques Roubaud découvre la photographie, approfondit ses connaissances sur Wittgenstein, tandis qu'Alix Cléo Roubaud est initiée à la

[1081] *Ibid*., p. 110.
[1082] *Ibid.*, p. 366.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

poésie médiévale japonaise ou provençale. Faisant sienne les connaissances de son époux, elle intègre ainsi les catégories de la poésie japonaise à ses photographies. Chacun devient la chambre noire de l'autre comme l'écrit Alix Cléo Roubaud, à savoir un espace d'élaboration fondamental pour sa propre œuvre. C'est dans les heures communes du soir, en confrontant leurs travaux et recherches, que leurs pensées s'affinent et s'aiguisent.

De cet état de partage intense, il s'ensuit logiquement que les deux auteurs travaillent ensemble ; à des traductions d'abord, où leurs qualités sont complémentaires, puis à des œuvres photolittéraires pour lesquelles l'écriture de Jacques Roubaud et les images d'Alix Cléo se rencontrent. Le processus photolittéraire qu'ils développent est complexe et fonctionne par strates successives. *Si quelque chose noir* est certainement l'exemple le plus abouti de leur *modus operandi* : des photographies font naître des poèmes qui donnent leur titre à la série. De ces textes du poète, nait un texte de la photographe dédié à son époux et, enfin, *Quelque chose noir* publié à la mort de l'auteure vient parachever ce processus. *Si quelque chose noir* apparaît comme la matrice d'un projet plus vaste, mais aujourd'hui disparu ; ce que le poète appelle « le *Projet »* composé du sien et de celui d'Alix Cléo Roubaud qui se rejoignaient. Mais la mort a détruit cette construction puisqu'avec un des deux époux disparu, le biipsisme, condition même de la création est définitivement aboli.

Il nous a semblé primordial d'exposer et d'analyser cette intensité des échanges du vivant de l'artiste pour deux raisons. D'abord parce qu'elle a contribué à l'élaboration de l'œuvre de la photographe (et de celle du poète) ; en échangeant avec lui, Alix Cléo Roubaud a mis en forme certaines de ses idées. Mais l'inverse est aussi vrai : Jacques Roubaud a élaboré une partie de son œuvre littéraire dans ce temps commun, de sorte qu'on ne saurait avoir une lecture exhaustive de l'œuvre de l'un sans examiner celle de l'autre. Dans cette perspective, il nous a semblé que le motif et la question de la muse oblitèrent cette réciprocité pourtant fondamentale. Ensuite, cette mise en lumière de l'intensité des échanges est nécessaire pour comprendre le travail entrepris par Jacques Roubaud après 1983 et la place faite à Alix Cléo Roubaud dans son œuvre. En effet, si le deuil est une question omniprésente, cruciale, il apparaît que son

entreprise littéraire ne peut pas être seulement appréhendée comme tombeau, mais qu'il faut aussi y voir une poursuite du partage ; la pensée d'Alix Cléo Roubaud incorporée à la sienne nous semble y subsister.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

CHAPITRE 2. Après 1983 : l'élaboration posthume par Jacques Roubaud.

Après la mort d'Alix Cléo Roubaud survenue en janvier 1983, Jacques Roubaud se dit incapable d'écrire et, surtout, d'écrire de la poésie. Plongé dans le mutisme pendant plusieurs mois, il se consacre à la publication du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud publié en 1984. En 1985, il publie *La Belle Hortense*[1083], premier volume d'une trilogie où l'héroïne est étudiante en philosophie et où il est question de piction et de Wittgenstein. En 1986, il sort du silence en poésie en publiant un recueil de deuil : *Quelque chose noir*[1084]. En 1989, il acte la destruction du *Projet* en publiant la première branche de son œuvre en prose : *Le grand incendie de Londres.* Dans ces ouvrages, Alix Cléo Roubaud, qu'elle soit mêlée aux personnages de fiction ou explicitement nommée, est omniprésente. Jacques Roubaud évoque le désespoir du deuil et de la perte mais fait aussi place à la pensée et aux photographies de celle qui fut sa femme. Dans la seconde branche du *Projet*, intitulée *La Boucle*[1085] et publiée en 1993, la présence d'Alix Cléo Roubaud, mentionnée à plusieurs reprises, est plus discrète.

Que penser du déroulement sommaire de cette bibliographie des dix années qui ont suivi le décès d'Alix Cléo Roubaud ? D'autant qu'à ces ouvrages, il faudrait encore ajouter les nombreux articles, les ouvrages de poésie, de théorie comme *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*[1086] – et la liste est longue. Une approche élémentaire semble indiquer que le travail de deuil nécessaire à la vie du poète efface la figure de la femme aimée et morte. Mais peut-on pour autant parler d'une disparition ? Il nous semble au contraire qu'Alix

[1083] Jacques ROUBAUD, *La Belle Hortense*, Paris, Ramsay, « Mots », 1985. Ce volume sera suivi de *L'Enlèvement d'Hortense,* Paris, Ramsay, « Mots », 1987 et de *L'Exil d'Hortense,* Paris, Seghers, 1990.
[1084] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit*.
[1085] Jacques ROUBAUD, *La Boucle, op. cit*.
[1086] Jacques ROUBAUD, *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

Cléo Roubaud ne cesse d'apparaître dans l'œuvre de l'écrivain, jusque dans ses publications les plus récentes. Mais cette présence a muté, elle n'est plus explicite mais contenue dans l'écriture de l'auteur de telle sorte qu'il nous faut procéder par déduction. Plus de trente ans ont passé depuis la mort de l'artiste et comme le souvenir d'un être disparu change avec le temps, il nous semble que l'œuvre littéraire suit ce chemin de la mémoire et que l'image de la photographe s'est transformée au fil des œuvres du poète.

Notre intuition de recherche est qu'une partie de l'œuvre de Jacques Roubaud, notamment son œuvre en prose, porte non seulement la trace de son histoire avec Alix Cléo Roubaud, mais aussi celle de la pensée de la photographe. Plus encore, il nous semble qu'une partie de l'œuvre de Jacques Roubaud s'est emparée des recherches d'Alix Cléo Roubaud et permet ainsi d'expliciter ce qui n'est, compte tenu de la dimension parcellaire et inachevée de l'œuvre que nous étudions, qu'en ferment dans ce travail ou, tout du moins, dans ce dont nous disposons de ce travail.

Nous souhaitons lier cette partie de notre recherche à ce passage du premier chapitre du *Grand incendie de Londres* qu'il nous semble fondamental de restituer ici entièrement :

> *Moi, je me sens semblable à l'*ermite *de l'énigme : imaginez, dit l'énigme, un ermite. Il se lève à l'aube, avec le soleil. Il monte sur le chemin poussiéreux jusqu'au sommet de la colline. Il arrive en haut au soleil couchant. Il passe la nuit en prières et le lendemain, avec le soleil nouveau, il redescend pour arriver le soir dans la plaine. Montrez (telle est l'injonction de l'énigme) qu'il y a un endroit sur son chemin où il est passé à la même heure en montant et en descendant.*
>
> *La solution, quand on y pense, est simple : inventez, nous dit-on, un ermite fantôme qui se lève à l'aube du second jour, en bas, au moment ou l'ermite (réel) commence sa descente : supposez que l'ermite fantôme suit pas à pas, à la même allure exactement, l'ermite montant, le premier jour, sur le chemin (c'est son* double*).*

> *C'est le même chemin. L'ermite qui descend et l'ermite ombre qui monte ne vont-ils pas se croiser ? N'est-ce pas là, en ce point de leur rencontre, le lieu de la solution ?*
>
> *Pensez,* vous*, que l'ermite fantôme de l'énigme est un ermite de* mémoire *: que dans la lumière du soir, la lumière descendante, elle, Alix, ma femme, accompagne ma prose lente sur son chemin de papier. Pensez, si vous lisez, peut-être, longtemps après la première, la* dernière branche *de mon récit, que quelque part nos images coïncident.*[1087]

Nous avons choisi de croire que l'enseignement de cette parabole est vrai : que dans la prose de Jacques Roubaud avance un « ermite ombre », un fantôme qui n'est autre qu'Alix Cléo Roubaud. C'est cet ermite de mémoire, ce double et sa pensée que nous avons cherchés. Mais cette investigation, nous avons voulu l'étendre au-delà de l'œuvre en prose publiée en 2009 sous le titre du '*grand incendie de londres'*, puisqu'il nous a semblé que la photographe était aussi à deviner dans d'autres articles et ouvrages.

Cette démarche nous semble pouvoir révéler ce qui, dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, n'est parfois qu'esquissé. Jacques Roubaud, en restituant certaines de leurs conversations et de leurs échanges, permet d'approfondir notre connaissance de l'œuvre. Mais, comme toute parole qui s'empare d'une autre, la forme par laquelle Jacques Roubaud restitue ces échanges contient sa part nécessaire de déformation. Reprenant à notre compte la notion « d'élaboration secondaire » de Freud, il nous semble que Jacques Roubaud a pris en charge le matériau que constitue l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud et l'a partiellement remanié pour pouvoir l'écrire, l'intégrer à son récit. Néanmoins, en passant par cette seconde élaboration, en prenant en compte la subjectivité du poète, il nous paraît possible de retrouver quelque chose de l'élaboration première entreprise par Alix Cléo Roubaud, comme la parole sur le rêve ouvre l'accès à l'inconscient.

Dans un premier temps, pour accéder à ce que l'œuvre de Jacques Roubaud contient de celle d'Alix, il nous faut, d'un point de vue méthodologique, déterminer un corpus, mais aussi les différentes formes de la présence de la

[1087] *Ibid.*, pp. 32-33.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographe. Dans l'œuvre de Jacques Roubaud, Alix apparaît à la fois comme l'absente, la femme aimée et disparue, et comme la photographe ; et ses images sont essentiellement abordées comme la trace d'une réalité disparue. Mais il nous semble aussi qu'elle a donné lieu à la création de personnages de fiction. Ainsi Hortense, personnage de la trilogie romanesque de Jacques Roubaud, a de nombreux points communs avec la photographe. Et nous pensons également qu'elle a contribué à l'élaboration du double romanesque de l'auteur : Mr Goodman, né dans la période de deuil de l'après 1983 et issu d'une conversation entre les deux époux autour du paradoxe du célèbre logicien Nelson Goodman. Cette partie se fondera essentiellement sur les ouvrages parus jusqu'en 1989 à savoir *Quelque chose noir*, *Le grand incendie de Londres* et *La Belle Hortense* ainsi que sur certains textes et articles du poète publiés à la même période.

Dans un second temps, nous souhaitons montrer de quelle manière Jacques Roubaud a, après la mort de sa femme, pris en charge son projet pour l'intégrer au sien et le continuer dans son œuvre. Après la mort de sa femme, Jacques Roubaud renonce à l'écriture de son propre *Projet* et de leur *Projet* commun et choisit de raconter la ruine de ces entreprises. En nous dévoilant ce que le *Projet* aurait pu et dû être, et ce qu'il ne sera jamais, il nous en livre la substance, comme en négatif. Dire ce qui ne verra jamais le jour est une façon d'exposer, en creux, ce qui aurait pu être. Nous verrons ainsi de quelle manière Jacques Roubaud reprend les recherches d'Alix Cléo, parfois sans la nommer, pour les intégrer à son travail personnel. Les écrits et réflexions de la photographe sont à la fois explicitées et poursuivies sous la plume du poète. Dans cette dernière partie, nous étudierons essentiellement *La Boucle* ainsi qu'*Eros mélancolique*[1088] écrit avec Anne F. Garréta et paru en 2009, qui constitue selon nous le point d'acmé de ce travail de mémoire.

[1088] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

I. Les présences d'Alix Cléo Roubaud dans l'œuvre de Jacques Roubaud.

Avant que les œuvres d'Alix Cléo Roubaud ne soient présentées dans des musées, l'unique façon d'accéder à la parole et à la vision de l'artiste était de lire le *Journal* et d'y observer les quelques photographies qui l'enrichissent. Mais il faut remarquer que cet ouvrage seul n'aurait certainement pas pu faire barrage contre l'oubli. D'ordinaire, en effet, la publication d'un journal intime se trouve justifiée par une œuvre déjà établie. Or il s'agit, dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, de l'unique ouvrage existant. Comme le rappelle Véronique Montémont :

> *Sauf les cas d'espèces, comme les témoignages historiques – on pense au Journal d'Anne Franck – les journaux intimes qui font l'objet d'une publication sont l'œuvre d'écrivains connus qui, bien souvent, savent en l'écrivant que leurs pages seront susceptibles d'être publiées un jour […]. Dans le cas du Journal d'Alix, la problématique se présente en des termes fort différents : l'auteur en est quasiment inconnu, son travail photographique n'a fait l'objet d'aucune publication, et les seuls textes parus sont des traductions co-signées de son époux.*[1089]

Il est indéniable que la notoriété du poète Jacques Roubaud a contribué à faire connaître le livre. Ainsi, quand bien même la démarche éditoriale témoigne d'une démarche « pure de tout égoïsme[1090] », il semble que cet ouvrage, édité par Denis Roche, ami du poète, et mettant en avant le nom de « Roubaud » de l'auteure, doive beaucoup à la position du poète dans le monde littéraire du début des années 1980. Ainsi Alix Cléo Roubaud est d'emblée apparue comme étant liée au poète. Il est d'ailleurs significatif que la plupart des articles et parutions se réfèrent à elle sous le nom « d'Alix » et non « d'Alix Cléo Roubaud », adoptant le nom choisi par Jacques Roubaud pour désigner sa femme et la liant ainsi inextricablement au regard du poète.

[1089] Véronique MONTÉMONT, « "Je t'aime jusque là". Jacques Roubaud éditeur du *Journal* d'Alix », *art. cit.*, p. 208.
[1090] *Ibid.*, p. 209.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Les ouvrages publiés par Jacques Roubaud après le décès de l'artiste se réfèrent constamment, de manière implicite ou explicite, à elle. *La Belle Hortense*, *Quelque chose noir* ou *Le grand incendie de Londres* sont traversés par la mémoire d'Alix Cléo Roubaud. Pourtant, dans ces différentes parutions, elle n'est jamais la même. Femme disparue, photographe ou même personnage de fiction, la présence d'Alix Cléo Roubaud est multiple. Jacques Roubaud en déployant ce faisceau fait place de plusieurs manières à celle qui fut son épouse, et il nous semble que ces présences sont autant de tesselles qui permettent de nous approcher d'Alix Cléo Roubaud et de son œuvre, tesselles qui ont nécessairement exercé une certaine influence sur la réception de son *Journal*. La réédition du *Journal* en 2009 fait suite au choix de mettre au programme de l'entrée à l'École normale supérieure de Lyon *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud. Les étudiants, pour analyser le recueil du poète, ont eu besoin de lire le *Journal* et de prendre ainsi à rebours le processus éditorial. Partant, les écrits et les images d'Alix Cléo Roubaud ont été analysés au prisme de ce texte de deuil faisant alors coïncider la mort annoncée et la mort advenue. Ce phénomène est similaire à celui impliqué par *Le grand incendie de Londres* qui, en évoquant à plusieurs reprises la photographe, conduit le lecteur vers le journal intime d'Alix Cléo Roubaud.

Il est peut-être plus difficile de voir de quelle manière *La Belle Hortense* est aussi une manière de faire place à Alix Cléo Roubaud. Hortense a de nombreux points communs avec la photographe, mais l'hommage est ici enjoué, oulipien et malicieux. Enfin *Éros mélancolique* publié en 2009, en même temps que la réédition du *Journal* et que *'le grand incendie de londres'*, est un livre dont on a peu parlé mais qui nous semble constituer l'achèvement du travail de mémoire de l'auteur. Partis à la recherche des Alix de l'œuvre de Jacques Roubaud, nous avons voulu déterminer, dans cette partie de notre recherche, de quelle manière ces figures ont contribué à la construction de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

1.1. L'absente.

La publication du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud en 1984 est accueillie avec sidération. Plusieurs articles de journaux évoquent le *Journal* comme « dépôt d'une blessure[1091] », comme livre devenu « un champ chirurgical, chaque ligne encadrée de blanc une artère qui bat[1092] ». Le désespoir et la mort prématurée qui semble augurée dans le texte, le caractère lacunaire, fragmenté de l'écrit, font de ce journal un livre « au-delà des livres[1093] ». On mentionne l'amour qui unissait la jeune femme à Jacques Roubaud, rarement le travail d'édition de ce dernier. Deux ans plus tard, *Quelque chose noir* est publié. Ce recueil poétique laisse aussi ses premiers lecteurs médusés : « si vous n'avez pas lu de poésie depuis des années, ne manquez pas *Quelque chose noire* [sic], de Jacques Roubaud, un des livres les plus bouleversants et les plus intelligents […] de la littérature contemporaine […][1094] », écrit Josyane Savigneau dans *Le Monde*. Aujourd'hui encore, ce recueil apparaît comme l'un « de ces rares livres qu'on redoute de relire tant on en sait la force[1095] ». L'ouvrage dans lequel Jacques Roubaud dit le deuil sans détour ni pathos est saisissant et, plus saisissant encore quand on le replace dans le processus éditorial, après la publication du *Journal* donc. *Quelque chose noir* fonctionne *a priori* comme une œuvre autonome, mais le lire après le *Journal* permet d'en accroître le heurt. Les deux livres sont pris dans une relation dialogique ; Jacques Roubaud s'adresse à celle qui a disparu. En reliant ces deux ouvrages, apparaît, de manière plus crue encore qu'à la seule lecture de *Quelque chose noir*, la figure de l'absence. À travers *Quelque chose noire* et du *Grand incendie de Londres,* Alix Cléo Roubaud devient, comme dans l'énigme de l'ermite, un fantôme qui hante le poète ; la disparue. Au cœur même du chant de déploration qu'est ce recueil, la parole d'Alix Cléo Roubaud se lève : des pans entiers de son journal intime sont ressaisis dans les vers du poètes, comme si l'absente parlait encore par la voix de celui qui reste.

[1091] Patrick ROEGIERS, « "Tu vas me perdre mon amour" », *Le matin des livres*, 14 février 1984, p. 25.
[1092] Gilles TIBERGHIEN, « Instantanés d'Alix Cléo Roubaud », *Libération*, 9 avril 1984, p. 31.
[1093] Paul FOURNEL, « "Il me fallait une maladie mortelle" », *art. cit.*
[1094] Josyane SAVIGNEAU, « La mort la poésie », *Le Monde*, 1er août 1986.
[1095] Dominique MONCOND'HUY, « Du *Journal* au tombeau ou de "quelque chose" à "rien" », *in* Francis MARMANDE et Sylvie PATRON (dir.), *Pour éclairer* Quelque chose noir, *Revue Textuel*, n° 55, Paris, 2008, p. 33.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Notons également que, depuis le *Journal* et le paratexte roubaldien qui l'accompagne, le poète a contribué, en tentant de dire celle qui était Alix Cléo Roubaud, à la constituer comme un figure ; et, en un certain sens, à la figer. Dominique Moncond'huy note ainsi des leitmotive créés pour la quatrième de couverture et qui reviennent dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain : « il [Jacques Roubaud] construit, pour la quatrième de couverture, une figure d'Alix, à travers un ensemble de signes qui deviendront des « objets » récurrents dans son œuvre : le décès « à cinq heures du matin » […] ; le décès à trente-et-un ans […] ; son bilinguisme […] ; et encore le protocole d'écriture du *Journal*[1096] ». Ces motifs sont, bilinguisme mis à part, liés à la mort puisque son *Journal* est essentiellement mentionné par l'auteur comme texte posthume. Alix Cléo Roubaud apparaît d'emblée comme doublement unie à la mort : elle est la femme disparue mais aussi celle qui a continuellement anticipé et mis en scène sa disparition. Cette partie de notre travail vise ainsi à interroger la figure de l'absente telle qu'elle se dévoile dans *Quelque chose noir*, qui se présente comme un tombeau poétique, et dans *Le grand incendie de Londres* qui débute après la mort de l'artiste et raconte la période de deuil et la confrontation de Jacques Roubaud avec l'absence.

Le *Grand incendie de Londres* s'ouvre sur une date symbolique, le 11 juin 1985, soit cinq ans après le mariage d'Alix Cléo et Jacques Roubaud à Cambridge. Quelques jours après ces noces, revenus d'Angleterre, leur union était célébrée en compagnie de leurs amis et Georges Perec composait aux deux époux un épithalame qui commence ainsi : « Alix-Cléo s'est unie à Jacques / Et Jacques s'est uni à Alix-Cléo / C'est une heureuse coïncidence / Et c'est ainsi qu'aujourd'hui / Ils sont tous les deux solidaires et alliés.[1097] » Dans le poème « Un jour de juin » de *Quelque chose noir*, qui fait référence à cette date du mariage, Jacques Roubaud reprend l'épithalame de Perec. Dans ce poème, ce ne sont plus Alix Cléo et Jacques qui sont unis, mais leurs pratiques ; elle est morte et lui écrit : « L'encre et l'image se retrouvent solidaires et alliées / Comme l'oubli

[1096] *Ibid.*, p. 41.

[1097] Georges PEREC, « Texte lu aux noces d'Alix-Cléo Blanchette et de Jacques Roubaud », *Beaux présents belles absentes*, Paris, Seuil, « Points », 1994, p. 61.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

et la trace[1098] ». À la même période que celle de la composition du poème, il évoque dans *Le grand incendie de Londres* « cette angoisse diffuse qui déjà [lui] vient de la prose, sans doute, mais bien plus de ce qu'elle soulève, remue et enterre[1099] ». Aussi l'écriture est-elle à la fois une forme de continuation de ce qui le liait à Alix Cléo Roubaud dans l'union de l'encre et de l'image et une façon de clore cette période de vie commune, d'« enterrer », comme il l'écrit, au sein même de sa vie, celle qu'il aimait et leurs projets.

Quelque chose noir et *Le grand incendie de Londres* marquent le retour de l'auteur à l'écriture après plus de trente mois de silence et de détresse. C'est par la prose que l'auteur parvient à recommencer à écrire avant de se consacrer, parallèlement au *Grand incendie de Londres*, à *Quelque chose noir.* Car la poésie qu'il partageait avec Alix Cléo Roubaud est, dans un premier temps, impossible. Jacques Roubaud l'écrit sans détour : « ce qui est devenu nul pour moi, depuis janvier de l'année 1983, ce que je ne peux même plus penser, c'est la *poésie*. La prose, du moins une prose telle que celle à laquelle je m'exerce ici, m'apparaît, à l'inverse, le lieu de l'absolue neutralité.[1100] » *Le grand incendie de Londres* commencé en 1985 dans l'appartement qu'il partageait avec Alix Cléo Roubaud sera terminé rue d'Amsterdam, après que l'auteur décide de quitter l'appartement conjugal. Ainsi cet ouvrage n'est pas uniquement ancré dans le deuil immédiat. En outre, s'il est largement habité par le souvenir d'Alix Cléo Roubaud, le livre rassemble également les recherches conduites par Jacques Roubaud depuis les années 1960 et clôt un projet débuté avant sa rencontre avec la photographe. Au contraire, *Quelque chose noir* est entièrement composé dans leur appartement et ce n'est qu'après avoir terminé le recueil que Jacques Roubaud décide de quitter ce lieu. En effet, quand, dans *Le grand incendie de Londres*, l'auteur écrit qu'il ressent de manière impérieuse l'urgence de quitter l'endroit, il invoque comme raison la fin de la composition du recueil : « Je termine aussi la mise au net (la version tapuscrite) de mon livre *Quelque chose noir,* commencé au printemps presque en même temps que 'le grand incendie de Londres' ».

[1098] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 47.
[1099] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres, op. cit.*, p. 27.
[1100] *Ibid*., p. 55.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Quelque chose noir est un livre, il nous faut encore le souligner, bouleversant. Nous y sommes plongés sans biais dans l'expérience du deuil, dans la douleur de la perte. Dominique Moncond'huy observe qu'il s'agit d'un « livre qu'on ne peut lire qu'en tremblant ; c'est une expérience du vertige et de l'effroi.[1101] » Le lecteur ainsi précipité au cœur de la perte de l'auteur embrasse son point de vue et Alix Cléo Roubaud y est la femme disparue. Dès le huitième poème, c'est une morte que nous découvrons dans un face-à-face qui rejoue celui de Jacques Roubaud qui a trouvé son corps au matin :

> *Ta jambe droite s'était relevée. et écartée un peu. comme dans ta photographie titrée* la dernière chambre.
>
> *Mais ton ventre cette fois n'était pas dans l'ombre. point vivant au plus noir. pas un mannequin. mais une morte.*[1102]

Quelque chose noir s'ouvre dans ses premières pages avec la vision d'un cadavre. La mort annoncée dans le *Journal* rejoint celle, accomplie, dans le recueil. Jacques Roubaud se confronte à cette image de la morte qui revient sans cesse dans le recueil et qui le hante. L'espace du livre, de la page semble alors devenir une stèle métaphorique qui permet de circonscrire la disparition. En ce sens, *Quelque chose noir* appartient au genre du tombeau poétique qui est à la fois « métaphore du tombeau réel[1103] » et « effigie poétique du défunt[1104] ». Rappelons que le tombeau est un genre, à la croisée de plusieurs traditions, dont l'âge d'or en France se situe au XVI^{e} siècle :

> *Le tombeau poétique se constitue en France vers le milieu du XVI^{e} siècle, assurément à partir d'influences diverses, où il faudrait compter à la fois l'héritage antique […], des traditions créées ou transmises par des siècles précédents […], des influences étrangères contemporaines, mais aussi des textes-phares, ceux de Dante ou Pétrarque en particulier, qui, sans relever directement du tombeau,*

[1101] *Ibid.*
[1102] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 21.
[1103] Dominique MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *La Licorne*, n° 29, « Le Tombeau poétique en France », Poitiers, 1994, p. 3.
[1104] *Ibid*, p. 9.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

informent directement un certain imaginaire poétique et un certain chant poétique de la mort.[1105]

Ce genre qui connaît un regain d'intérêt au XIX^e^ siècle pendant la période romantique, se renouvelle au XX^e^ siècle. *Quelque chose noir* apparaît comme une forme de synthèse du genre. Non seulement il fait place à la personne d'Alix Cléo Roubaud et, en ce sens, participe d'une célébration mais, en plus, il convoque les figures tutélaires de ce chant de la mort. Ainsi le recueil est tout entier construit sur le chiffre neuf : « Le recueil est construit sur un cube : 9 groupes de 9 poèmes de 9 vers.[1106] » Cette construction formelle est dotée d'une forte résonnance symbolique puisque le 9 est aussi le chiffre de la *Vita Nova* de Dante ; Béatrice « fut elle-même ce nombre » écrit le poète, et il poursuit ainsi : « cette dame fut accompagnée du nombre neuf pour donner à entendre qu'elle était un neuf, un miracle dont la racine […] ne peut être que l'admirable Trinité.[1107] ». Cette *Vita Nova,* vie nouvelle, met aussi en jeu l'homophonie entre le nombre neuf et l'adjectif « neuf » qui revient à de nombreuses reprises dans le recueil de Jacques Roubaud. Dante est explicitement nommé dans le poème intutilé « Pexa et hirsuta[1108] ». L'indéniable érudition de Jacques Roubaud nous permet de penser qu'il situe ce recueil dans la lignée de la *Vita Nova* ou des *Canzionere* de Pétrarque – l'un des livres de la bibliothèque idéale de Jacques Roubaud, auquel il se réfère dans des recueils comme *Dors*[1109] –, faisant d'Alix Cléo Roubaud une Béatrice ou une Laure nouvelle. « Ce même c'est ta mort et le poème » écrit Jacques Roubaud et il ajoute « Les mots sont devenus / Comme des stèles[1110] ». La contrainte de la forme, la fragmentation par alinéas permet de circonscrire l'infinité de la disparition et l'immensité du désir. La contemplation des images aboutit à ce même constat de la circonscription, marque de non-vie, et de non-existence. Jacques Roubaud met en jeu dans le recueil même cette tonalité élégiaque : « Il est convenu que la tonalité sera sinistre », écrit-il dans le poème

[1105] *Ibid.*, pp. 5-6.
[1106] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit*., p. 333.
[1107] DANTE, *Vita Nova*, trad. Louis-Paul Guigues, Paris, Gallimard, « Poésie », 1974, p. 80.
[1108] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 64. Jacques Roubaud ne se réfère pas ici à la *Vita Nova*, mais au *De Vulgari Eloquentia* de Dante.
[1109] Voir « Tombeaux de Pétrarque », *in* Jacques ROUBAUD, *Dors, précédé de dire la poésie*, Paris, Gallimard, « NRF », 1981, pp. 109-118.
[1110] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 123.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

« Le ton[1111] », prenant en charge ironiquement le motif de la déploration poétique : « Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera métriquement (mort métrique). ou bien par la disjonction et la suspension ». Il poursuit dans ce portrait à charge du genre même auquel son recueil semble se rattacher : « Il est convenable de s'en tenir aux genres attendus : évocation, imprécation, futur antérieur : rituels. » Ce poème est traversé par une colère à l'égard de la forme même à laquelle le deuil semble le contraindre. Il finit ainsi : « Je suis devant les mots avec mécontentement / Très longtemps je n'ai même pas pu m'en approcher / Maintenant, je les entends et je les crache. » Difficile dès lors de rattacher complètement le recueil au genre du tombeau, à la déploration élégiaque, que l'auteur lui-même semble mettre en question. *Quelque chose noir* ne serait alors pas tout à fait un tombeau, puisque le poète refuse de l'ériger pleinement, de condamner Alix Cléo Roubaud à une perpétuelle immobilité. Et, si le recueil présente comme nous l'avons dit précédemment, neuf sections numérotées, il en ajoute un dixième « Rien », adventice qui vient ruiner l'édifice et contredire l'ensemble de la structure. Le livre en effet « s'achève par une pièce supplémentaire, la 82e, qui apparaît dans une section "RIEN", ce qui l'annule mathématiquement[1112] », constate Véronique Montémont. Il n'y a pas d'*exécution* (ni d'exécution comme mise à mort, ni d'exécution comme accomplissement), et la mort a beau être dite, certifiée, elle n'en reste pas moins étrangère à la pensée et comme à la compréhension. Affirmer la mort devient le moyen de réaliser combien la survivance de l'être aimé est puissante, combien le « rien » est chargé du tout : le tombeau ne se referme pas.

Ce qui persiste, dans le recueil, c'est la voix de la photographe, la disparue ne s'est pas tue ; bien au contraire elle semble donner ses mots au poète. Jacques Roubaud a repris des phrases du *Journal* auxquelles il répond ou qu'il mêle aux siennes. Ainsi, à cette phrase d'Alix Cléo Roubaud notée dans le *Journal* en mars 1980 : « paradoxe de photographier un visage dans la tranquillité quand on sait qu'il est à vous de la manière la plus extrême[1113] » Jacques Roubaud répond dans la « Méditation du 21/7/85 » : « Je regardai ce visage. qui avait été à moi. de la

[1111] *Ibid.*, p. 126.
[1112] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit*., p. 333.
[1113] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 40.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

manière la plus extrême.[1114] » Sous les poèmes de Jacques Roubaud se trouvent le texte d'Alix Cléo Roubaud que nous sommes ainsi amenés à retrouver. En ce sens, *Quelque chose noir* est un palimpseste tel que le définit Gérard Genette :

> *Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence.*[1115]

Ce procédé d'écriture rend d'autant plus cruciale la parution du journal intime de la photographe en 1986. Pour comprendre *Quelque chose noir* il faut avoir lu le *Journal* ; ce n'est que par cette lecture diaristique que le principe de construction du recueil poétique devient manifeste et que le désir de Jacques Roubaud de faire perdurer la parole de l'artiste est compréhensible aussi bien qu'actualisé. *Quelque chose noir* correspond ainsi à la catégorie de transtextualité baptisée par Gérard Genette *hypertextualité*, qui désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appelle *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.[1116] » Le texte B dépend du texte A « dont il résulte au terme d'une opération […] de *transformation* ». En conséquence, nous pouvons affirmer que *Quelque chose noir* est l'hypertexte qui s'est élaboré à partir de l'hypotexte qu'est le journal intime d'Alix Cléo Roubaud. Non seulement Jacques Roubaud reprend des phrases et syntagmes entiers, mais il a aussi adopté la typographie singulière d'Alix Cléo Roubaud. Cette assimilation du *Journal* peut s'expliquer de différentes manières : elle participerait d'une démarche oulipienne que Gérard Genette considère comme étant « parmi les avatars modernes de la parodie, ou transformation textuelle à fonction ludique, le plus remarquable[1117] ». Ici, évidemment, la dimension ludique est abolie et il ne reste que la démarche oulipienne de l'assimilation de textes précédents. Nous pourrions également considérer que Jacques Roubaud peut, une dernière fois, répondre à Alix Cléo

[1114] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 21.
[1115] Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1992, quatrième de couverture.
[1116] *Ibid.*, p. 13.
[1117] *Ibid.*, p. 58.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Roubaud, à ses accès de détresse laissés sans réponse dans le *Journal* et qui doivent, une fois la mort réelle advenue, torturer le poète. Dans certains passages, Jacques Roubaud semble dire sa culpabilité de ne pas avoir sauvé celle qu'il aimait. En juin 1980, elle s'adressait en ces termes au poète : « sauve-moi de la nuit difficile où ce n'est pas toi qui dors avec ta masse familière mais moi séparée de toi;étroite et séparée de toi;me retourne moi sans masse aucune sans difficulté aucune hélas vers le point vacillant du doute de tout.[1118] ». Et lui de répondre : « Te retournant sans masse aucune sans difficulté aucune lente vers le point vacillant du doute de tout. / Je ne t'ai pas sauvée de la nuit difficile. / Tu ne dors pas séparée de moi étroite et séparée de moi.[1119] ». Jacques Roubaud nous fait entendre sa voix et fait en sorte que ce qu'il présente comme une destruction de son rythme, de son registre poétique, soit en fait remplacé par celui d'Alix Cléo Roubaud. En ce sens *Quelque chose noir* appartient à ce renouveau du tombeau au XX^e^ siècle caractérisé par un changement du rapport à la mort comme le note Dominique Moncond'huy : « [c]e qui nous paraît évoluer, c'est la posture du locuteur à l'égard du mort : non plus mise à distance, mais appropriation ou affirmation d'une parenté intime et essentielle, qui fait du poète qui chante un double du défunt.[1120] » L'auteur indique ainsi que l'on passe de la commémoration, qui revient à entériner la mort, à une volonté « de dire la "survie" », de faire encore parler le mort.

Ainsi il nous semble intéressant de remarquer, forts de l'analyse de Dominique Moncond'huy, que Jacques Roubaud est dans *Quelque chose noir* « le double du défunt », le double d'Alix Cléo Roubaud donc, comme elle constitue le double fantôme de la prose dans *Le grand incendie de Londres*. Désormais, Jacques Roubaud est aussi la voix de la photographe et, partout dans sa prose, sont à deviner sous ses mots ceux de la photographe. Cette construction rend indispensable à l'étude de l'œuvre de Jacques Roubaud, celle d'Alix Cléo Roubaud ; en mêlant leurs voix, Jacques Roubaud donne aux textes et aux images de son épouse une nécessité que la brièveté de sa vie et la confidentialité de son œuvre auraient vraisemblablement empêché.

[1118] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 47.
[1119] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p . 20.
[1120] *Ibid.*, p.10.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

La construction inachevée en raison de la dernière section, ce « Rien » qui abîme l'édifice du recueil et refuse sa clôture, ainsi que les textes traversés par les mots de la disparue, nous laissent croire que *Quelque chose noir* ne construit pas un tombeau mais organise l'échec d'un tombeau. Peut-être cela s'explique-t-il aussi par l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ; car Alix Cléo Roubaud a poussé au plus loin l'écriture de soi dans le *Journal* et, avec la séquence *Si quelque chose noir*, elle a érigé son propre tombeau : un tombeau photographique. Aussi toute démarche de Jacques Roubaud visant à dire, à rendre hommage, est-elle superfétatoire, comme il l'écrit lui-même :

> *Je ne peux pas écrire de toi plus véridiquement que toi-même.*
>
> *Ce n'est pas que j'en sois incapable par nature, mais la vérité de toi, tu l'as écrite.*
>
> *Et parceque tu écrivais pour n'être lue que morte, parceque je l'ai lue, toi morte,*
> *et faite mienne, cette vérité est la plus forte de toutes.*
> *Je ne pourrai pas aller au-delà.*
>
> *[…]*
>
> *Je n'écrirai de toi que de ma propre hauteur.*
> *Ou bien je m'allonge et fais ombre.*[1121]

Il est impossible de dire d'Alix Cléo Roubaud plus que ce qu'elle n'a déjà fait elle-même. Comme l'écrit le poète, ce qu'il détient d'elle « n'est pas de l'ordre de la vérité mais de la physique[1122] ». Il s'agit avant tout d'une mémoire amoureuse : « Toucher de genoux à front, goût de bière sur la langue, parfum aux bras, dessous, vue et voix, de loin, m'embrasent : circuits qui ne s'oblitèreront pas. pas encore.[1123] » Renversant les perspectives, il nous est alors permis de croire que *Quelque chose noir* est davantage la mise au tombeau de Jacques Roubaud que celle d'Alix Cléo. Avec ce livre, Jacques Roubaud clôt une période de sa vie ; ce qui est révolu, mort, c'est aussi une partie de lui : « si *Quelque chose noir* constitue un tombeau, il ne s'agit en rien d'une célébration, d'un tombeau visant à entonner l'éloge ou à construire une figure à admirer ; c'est

[1121] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 121.
[1122] *Ibid.*
[1123] *Ibid.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

d'abord, ou aussi, un tombeau de soi-même[1124] » affirme en ce sens Dominique Moncond'huy.

1.2. La photographe.

Prise dans l'écriture de deuil du poète, Alix Cléo Roubaud nous apparaît d'abord comme l'absente, la femme disparue. Pourtant Jacques Roubaud n'a eu de cesse de la désigner comme artiste. De la quatrième de couverture du *Journal* qui stipule qu' « [e]lle était, essentiellement, photographe », à *Quelque chose noir* qui, dès le troisième poème, indique « qu'elle photographiait », jusqu'au *Grand incendie de Londres* mentionnant la photographie de Fès avant même la mort de son auteure, il semble évident que Jacques Roubaud a voulu faire place à la créatrice qu'était Alix Cléo Roubaud.

Ses photographies, omniprésentes, dans le *Grand incendie de Londres* et *Quelque chose noir*, ne sont cependant jamais montrées. Pour l'édition anglaise de *Quelque chose noir*[1125] uniquement, les dix-sept images de la série *Si quelque chose noir* sont reproduites à la fin de l'ouvrage et l'une d'elle orne la couverture, rendant ainsi manifeste l'inclusion de l'image dans le texte. Aucune des éditions françaises, quant à elles, n'intègrent de photographies. Le dispositif photolittéraire, quoique fondamental, y est implicite et complexifié. De surcroît, en choisissant de ne montrer aucune des photographies, Jacques Roubaud nous pousse nécessairement vers l'œuvre de celle qui fut sa femme ; si nous voulons voir, il faut aller chercher dans le *Journal*, dans le film d'Eustache et, désormais, dans les collections publiques et privées qui abritent ces œuvres.

[1124] Dominique MONCOND'HUY, « Du *Journal* au tombeau ou de "quelque chose" à "rien" », *op. cit.*, p. 36.
[1125] Jacques ROUBAUD, *Some thing black*, trad. Rosmarie Waldrop, États-Unis, Dalkey Archive Press, 1999.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Nous souhaitons analyser ici le dispositif photolittéraire dans l'œuvre de Jacques Roubaud en nous demandant de quelle manière celui-ci accueille la photographe qu'était Alix Cléo Roubaud. À de nombreuses reprises, le poète mentionne des images, ou s'y attarde, associant profondément sa prose à des photographies. L'auteur procède de plusieurs manières : par l'évocation de telle ou telle photographie, par l'*ekphrasis* qui nous donne à voir dans l'écriture une œuvre de l'artiste ou par explicitation du contexte et du processus créateur des photographies. La place de la photographie dans l'œuvre de l'écrivain a déjà fait l'objet d'articles, fondamentaux pour notre travail, mais notre démarche est ici différente. D'une part, cette étude est consacrée à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, et l'analyse des écrits de Jacques Roubaud vise avant tout à expliciter certains aspects de la démarche de la photographe restés opaques, en raison de sa disparition et de l'état parcellaire de ses écrits et images. Nous cherchons ainsi à retrouver Alix Cléo Roubaud en passant par les textes du poète, ceci afin d'établir ce que Jacques Roubaud a transmis d'Alix Cléo Roubaud à travers son œuvre. D'autre part, afin d'établir cette transmission, notre étude, qui bénéficie d'une connaissance approfondie des photographies et textes de l'artiste, permet de mettre au jour des relations entre les œuvres restées des deux époux jusqu'à présents imperceptibles puisqu'une partie du corpus restait méconnu. En effet, avant que les images d'Alix Cléo Roubaud soient exposées, il était difficile de dévoiler toutes les correspondances entre le texte et les photographies comme le souligne Véronique Montémont :

> Quelque chose noir *et dans une certaine mesure* Le grand incendie de Londres *décrivent longuement des images qui ne sont pas reproduites. Le lecteur averti en aura trouvé certaines, mais pas toutes, dans le journal d'Alix, d'autres dans le film de Jean Eustache.*[1126]

Ayant eu accès à l'ensemble du Fonds Alix Cléo Roubaud, il nous semble donc important dans le présent développement de révéler les liens, jusqu'alors impossibles à saisir, qui unissent des textes de Jacques Roubaud à des photographies et des écrits d'Alix Cléo Roubaud. Ces œuvres, pour la plupart ne

[1126] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 95.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

sont ni présentes dans le *Journal* ni dans *Les Photos d'Alix* de Jean Eustache. Cette démarche ne vise donc évidemment pas à illustrer le texte roubaldien, en faisant correspondre textes et images, l'auteur ayant lui-même choisi de rendre la photographie invisible ; mais à pouvoir, grâce au texte, identifier et surtout comprendre certaines œuvres qui demeuraient relativement obscures pour nous.

Avant d'analyser les images et la manière dont le texte les contient, il convient de procéder à un travail de recension. Les photographies auxquelles Jacques Roubaud se réfère à plusieurs reprises dans *Quelque chose noir* comme dans *Le grand incendie de Londres* sont les suivantes : *Fès, Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* et la dernière photographie prise par Alix Cléo Roubaud. Dans *Quelque chose noir* il mentionne, en donnant les titres ou en en nommant par périphrase, *La dernière chambre*[1127], la photographie de la tombe de Wittgenstein (« La tombe de la photographie prélevée de la tombe.[1128] »). Dans le poème « Roman, III[1129] » uniquement, sont évoquées quatre photographies : *Le bébé de Dian*, *Les yeux de la mère* et *Christmas Shopping in Manchester* et cette « image de Jean E., dans un contour doublé d'un reflet, sa main didactique » faisant vraisemblablement référence au portrait du réalisateur reproduit précédemment dans notre recherche. Dans ce poème, il raconte l'année 1982, marquée par le décès de Perec (« L'un mourut avant le printemps, d'un cancer du poumon »), la maladie de Claude Roy[1130] (« Juste après, au printemps, au autre toussa. C'était un cancer encore, du poumon encore. »), la cure annuelle d'Alix Cléo Roubaud à La Bourboule en août[1131] (« l'homme dont nous parlons se rendit à La Bourboule chercher sa femme »). Ici, les photographies mentionnées fonctionnent comme synecdoques des souvenirs :

> *Vue d'après, cette année-là lui semble presque paradisiaque : les dernières photographies comme allégées de l'angoisse, brusquement : le bébé de Dian, les*

[1127] Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 21.
[1128] *Ibid.*, p. 46.
[1129] *Ibid.*, pp. 55-56.
[1130] Alix Cléo Roubaud, mentionne elle aussi la maladie de l'écrivain et journaliste, ami du couple, dans une lettre à ses parents : « Côté santé. Claude Roy s'est fait enlever un poumon et convalesce [*sic*] pour l'instant » *in* Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 30 juillet 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1131] Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 202-204.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

yeux de la mère, une image de Jean E., dans un contour doublé d'un reflet, sa main didactique.

Regardant cette année de manière rétrospective, Jacques Roubaud fait coïncider les événements passés avec les images prises par Alix Cléo. Ainsi « en se servant de l'image d'un instant pour s'imaginer un événement dans sa durée […] on impose l'image de la partie sur le tout. La durée de l'événement devient l'image photographique dans son instantanéité.[1132] »

Fig. 72 : *Le bébé de Dian*, 1982, épreuve argentique, 21,3 x 27,8 cm, Bibliothèque municipale de Lyon.

Tous ces événements contenus dans les photographies sont mentionnés par la photographe dans son *Journal* ou dans sa correspondance. Dans une lettre de juillet 1982, Alix Cléo Roubaud évoque la grossesse de son amie Dian et sa cure à La Bourboule : « Dian, n'ayant trouvé aucun conseil pratique dans Lacan ni dans Winnicott sur les bébés, lit Spock, et nous sommes tous chargés de trouver des

[1132] Erik DUPONT, « L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire : l'exemple de Marguerite Duras et Christoph Hein », *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, 1996, p. 59.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

prénoms trilingues […]. Je pars en cure le 13 août à l'Hôtel des Iles Britanniques, La Bourboule […].[1133] » Dans le poème de Jacques Roubaud, « Roman, III », les photographies contiennent les événements qui ont marqué cette dernière année commune, les images semblent être dépositaires de morceaux du passé, d'une certaine durée. De ce fait, elles sont soit désignées explicitement comme dans l'extrait précédemment cité, soit invisibilisées dans l'écriture : « Il se souvient des bonheurs légers, clairs, précaires. Les heures bavardes dans la cuisine, Christmas shopping in Manchester. » « Christmas shopping in Manchester » est le titre d'une photographie d'Alix Cléo Roubaud ; pourtant, rien dans le poème, ne désigne par quelques signes typographiques distinctifs ce syntagme comme titre. Le titre nomme le souvenir avant même de nommer la photographie d'un instant passé. Ici les photographies se glissent dans le poèmes et produisent un enchâssement singulier : car « Christmas shopping in Manchester » ne renvoie pas à une réalité absente, mais à la photographie d'une réalité absente. Il ne s'agit pas du regard du poète porté sur un événement de leur passé, mais de la vision d'Alix Cléo Roubaud, incorporée à sa propre mémoire.

« Cette photographie, ta dernière[1134] » est également le titre de deux poèmes dans lesquels Jacques Roubaud décrit une photographie représentant la photographe et le poète, ensemble, dans leur salon de la rue des Francs-Bourgeois. Alix Cléo Roubaud, assise sur une chaise, regarde l'objectif, tandis que Jacques Roubaud, allongé, lit le *Times Literary Supplement*, passion commune des deux époux. À l'arrière plan, les deux fenêtres ouvrent sur l'église des Blancs-Manteaux. Cette photographie porte la mention au recto « 51 rue des Francs-Bourgeois, Paris, 1982 » et au verso « 1983 ! Alix Cléo et Jacques Roubaud ». Cette image prise à la fin de l'année 1982 a donc certainement été tirée par l'artiste au début du mois de janvier 1983, quelques jours avant sa mort. À notre connaissance, il s'agit effectivement de la dernière image de l'artiste.

[1133] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 30 juillet 1982,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1134] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, pp. 91 et 103.

Fig. 73 : *51 rue des Francs-Bourgeois, Paris, 1982*, épreuve argentique, 17,7 x 24 cm, collection particulière.

Cette photographie avait été placée par elle entre les deux fenêtres comme l'écrit Jacques Roubaud : « Cette photographie, ta dernière, je l'ai laissée sur le mur, entre les deux fenêtres, au-dessus,[1135] ». Contemplant l'image après la disparition de l'artiste, le poète a ainsi l'impression qu'elle le regarde et que son regard anticipe sa disparition et la solitude à venir :

> *Toi. parceque tes yeux dans l'image, qui me regardent, en ce point, cette chaise, où je me place, pour te voir,tes yeux,*
>
> *Voient déjà, le moment, où tu serais absente, le prévoient, et c'est pourquoi, je n'ai pas pu bouger de ce lieu-là.*[1136]

Notons qu'hormis *Christmas shopping in Manchester* et la photographie de la tombe de Wittgenstein, les images que nous avons mentionnées jusqu'à présent, le portrait de Jean Eustache, *Les yeux de la mère*, *Le bébé de Dian* et la dernière photographie de l'artiste sont reproduites dans le *Journal*[1137] et ce depuis la

[1135] *Ibid.*, p.103.
[1136] *Ibid.*, p.92
[1137] Voir Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p.161, p. 203, p. 217, p. 221.

première édition, permettant un renvoi précis du recueil au *Journal*. Ces deux photographies renvoient à des moments passés en commun, tandis que les autres images témoignent de moments plus strictement liés à la vie d'Alix Cléo Roubaud : son amitié avec Eustache, celle avec Dian ou encore sa mère.

Dans *Quelque chose noir*, il nous a semblé que d'autres images et textes étaient convoqués de manière, cette fois, presque invisible. Ainsi dans « Portrait en méditation, V[1138] », l'auteur écrit « 'Non-contact' des vêtements moralisés. » et, avant ce syntagme, mentionne des « [r]êves féminins, chiffonnés ». Il apparaît que Jacques Roubaud se réfère ici à la *Non-contact theory* à laquelle nous avons consacré une partie de notre recherche.

[1138] Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 71.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Fig. 74 & 75 : Sans titre, série *Non-contact theory*, 1980, épreuves argentiques, 24 x 30,3 cm, collection particulière.

Mais, tandis que nous avons analysé ce qu'Alix Cléo Roubaud avait elle-même titré *Non-contact theory*, Jacques Roubaud semble faire allusion ici à une variante de la série qui fonctionne de la même manière, en laissant visible la barre du négatif sur les tirages, mais qui met en scène des vêtements. Pour cet ensemble, Alix Cléo Roubaud a mêlé autoportrait et photographie d'un vêtement qu'elle brandit dans le cadre.

Enfin, Jacques Roubaud fait également référence à *Si quelque chose noir* qui a donné le titre du recueil dans un processus photolittéraire complexe que nous avons précédemment décrit. Dans l'un des poèmes, il ne se réfère pas directement aux photographies mais au texte écrit par Alix Cléo Roubaud en décembre 1981 pour accompagner la séquence, texte qui commence ainsi :

1 si	*Rien de précaire que l'intérieur; la fenêtre, **si** elle est*
2	*source de lumière, est aussi d'inquiétude: quant aux stèles,*
3	*elles seront, dès la fin de l'antiquité, remplacées.*
4 quelque	*La dalle succède alors, en un retournement de **quelque** inquié-*

5 tude; la perspective, définie comme transmission des rayons

6 lumineux, permet aux théoriciens de placer correctement. [1139]

Le poème « Méditation à l'identique[1140] » débute par ces vers : « Précarité, intérieur, et fenêtre d'inquiétude / Où la dalle, perspective et rayon pend » reprenant, comme le titre du poème l'indique, le texte de la photographe. Cette reprise des mots d'Alix Cléo Roubaud était jusqu'alors indécelable puisque ce texte n'a jamais été publié. Ainsi, si Jacques Roubaud, en rendant publique une partie du journal intime de sa femme, a permis au lecteur de saisir les liens profonds entre cet ouvrage et les siens, il semble aussi qu'il ait voulu placer certaines correspondances sous le sceau du secret. Comment comprendre une telle démarche ? Nous pourrions d'abord penser que cela permet de s'adresser à elle seule, de bénéficier pour la dernière fois de leur complicité. Ainsi *Quelque chose noir* lui serait adressé plus encore que nous pouvons l'imaginer : Alix Cléo Roubaud serait la seule lectrice capable de comprendre véritablement ce recueil. Nous pourrions ensuite supposer que Jacques Roubaud cultive ici aussi le mystère qui caractérise son œuvre. Véronique Montémont a en effet consacré une étude à « La valeur communicationnelle du secret chez Jacques Roubaud » :

> *[I]l [Jacques Roubaud] est sans doute l'un des auteurs chez qui la présence de l'énigme et du secret est la plus palpable. Celle-ci est liée à l'écriture poétique, dont la complexité formelle peut apparaître comme une forme de chiffrage, mais elle est aussi enfouie au cœur de la prose, qui occulte partiellement les biographèmes sur lesquels elle s'appuie.*[1141]

Ainsi les photographies ou certains textes d'Alix Cléo Roubaud fonctionneraient à la fois comme biographèmes, et comme contrainte formelle permettant à l'écriture de se déployer et, en raison de ce double emploi, elles

[1139] Pour consulter l'intégralité du texte, se reporter au volume d'annexes de cette thèse.

[1140] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit*., p. 77.

[1141] Véronique MONTÉMONT, « JR007 : La valeur communicationnelle du secret chez Jacques Roubaud », colloque « Le mystère dans les Lettres », Université de la Sorbonne Paris-IV, 28-30 septembre 2006. URL : http://www.veronique-montemont.com/Veronique_Montemont/publitheme2_files/JR007.pdf. Publié sous le titre « JR007 ou le secret chez Jacques Roubaud », *in* Christelle REGGIANI et Bernard MAGNÉ, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 177.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

resteraient partiellement cachées. En reprenant à notre compte les analyses de Gérard Genette dans *Palimpsestes* et en les appliquant à notre champ de recherche, nous pourrions ainsi considérer qu'en surcroît de *l'hypotexte* constitué par des fragments du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, la prose de Jacques Roubaud se fonde également sur des *hypoimages*, à deviner « sous » l'écriture.

Dans *Le Grand incendie de Londres*, trois ensembles photographiques occupent une place prépondérante : il s'agit du diptyque *Fès*, d'une photographie de la chambre du poète à Saint-Félix et de *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*. Dans ce texte en prose, Jacques Roubaud fournit des pistes d'explications possibles pour justifier leur absence dans le texte. Seule une image de *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* est reproduite dans le *Journal*, rendant ainsi impossible au lecteur la possibilité d'observer les photographies fondamentales pour le poète.

Dès les premières pages du *Grand incendie de Londres*, au troisième paragraphe, Jacques Roubaud décrit la double photographie de Fès qui a une importance primordiale dans on œuvre:

> *La photographie (c'est une photographie) se compose d'un rectangle qui se découpe dans le mur du fond de la chambre […].*
>
> *Et, dans l'image du mur, du rectangle prélevé dans le mur par les acolytes mécaniques de l'œil, il y a deux rectangles de proportions inégales et d'inclinaisons légèrement dissonantes, la première plutôt en haut à gauche, la seconde plutôt en bas, au milieu, et un peu à droite.*[1142]

Cette image est répété deux fois : « l'une est sombre, l'autre claire ou, plus exactement, pâle.[1143] ». L'une a été prise le soir, l'autre à l'aube de telle manière que ce couple d'image « restitue l'intervalle d'une durée dont le début est nocturne[1144] ».

[1142] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 16.
[1143] *Ibid.*, p. 17.
[1144] *Ibid.*, p. 18.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

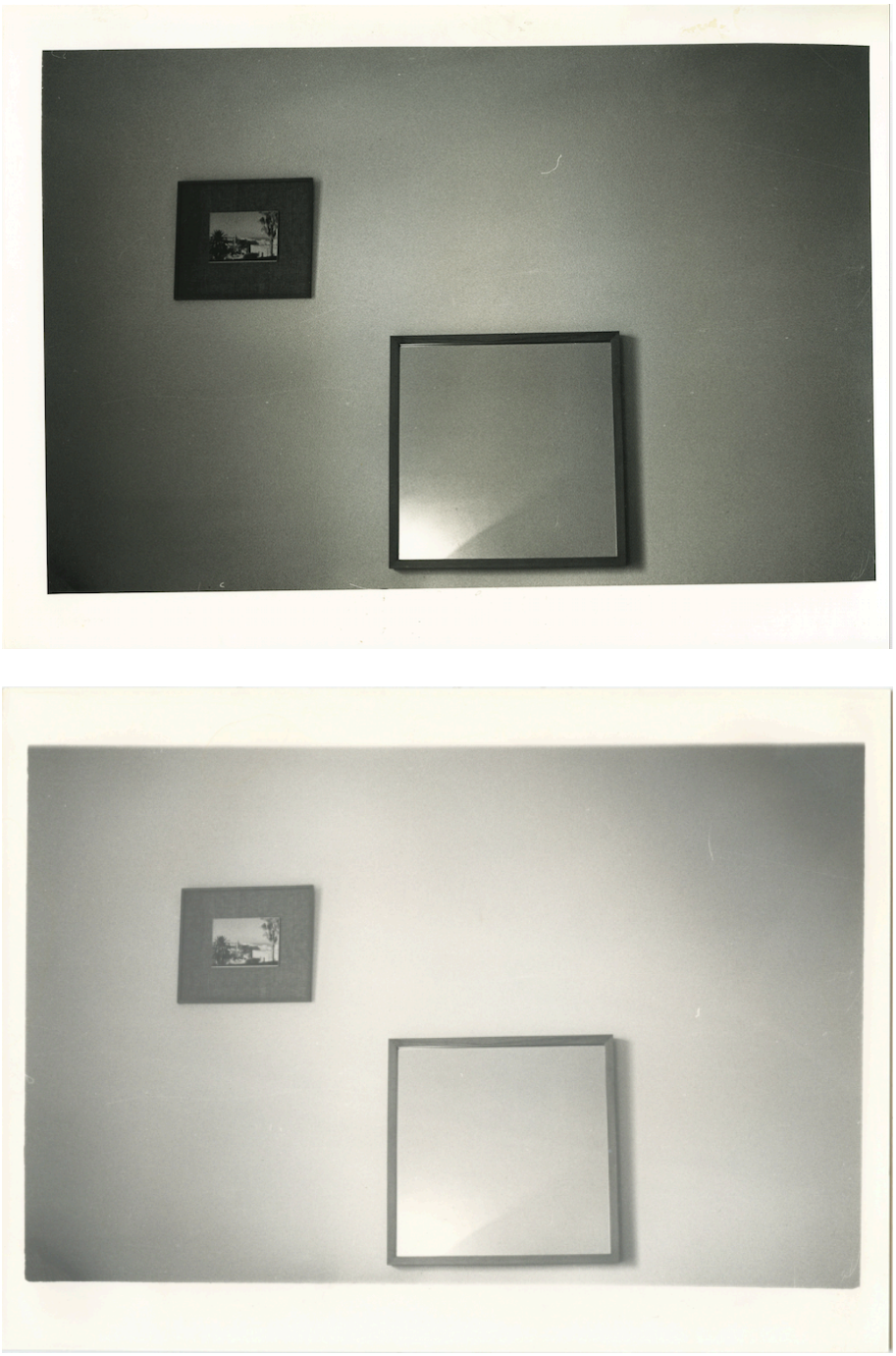


Fig. 76 & 77 : *Fès*, épreuves argentiques, 1980, 23,7 x 30,3 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Dans la description des deux images, Jacques Roubaud introduit une distinction entre voir et regarder afin d'expliquer pourquoi les images ne sont pas reproduites dans son texte. Voici ce qu'il écrit :

> *Car, dans ces deux photographies, pour peu qu'on les regarde assez longtemps, autrement que pour en recevoir l'impression instantanée sur l'œil, qui*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

> *ne demande que le temps nécessaire à la reconnaissance de ce qui est montré – et c'est un piège photographique par excellence, grâce auquel cette discipline manuelle dissimule qu'elle n'est pas moins mentale, de vous inviter précisément à ne pas regarder, à ne faire que voir, vous détourne de l'attention –, on découvre qu'il importe à la compréhension de leurs intentions comme de leurs effets […], beaucoup moins peut-être d'élucider quel est le point du* monde flottant *(le réel) qu'elles nous exhibent que de découvrir* d'où*, d'imaginer dans quelles circonstances et d'où un œil les a conçues.*[1145]

Ainsi ce qui compte pour appréhender une image n'est pas de la voir, mais de la regarder, à savoir de se détacher du réel qu'elle nous redonne pour appréhender ce qui est invisible en elle : l'endroit d'où elles ont été prises. En un sens, séparer les images du texte qui les écrit, les décrit, a des vertus pédagogiques : le poète permet à son lecteur, en ne lui laissant certes pas le choix, de regarder les images et non de les voir. C'est en essayant de retrouver mentalement l'endroit d'où elles ont été prises que l'on peut saisir les « intentions » et les « effets » d'une image. Et puisque la valeur d'une photographie est fondée sur l'invisible qu'elle porte mais qu'elle ne peut pas montrer, son hors-champ et ses circonstances, l'écriture qui décrit une image sans la montrer permet de redonner à la photographie cet invisible qui est l'œil qui l'a conçue. De cette manière, Jacques Roubaud « remonte à la source de la vision[1146] » ce qu'il peut faire en raison de sa qualité de témoin privilégié ; il était là quand l'image a été prise.

Nous pourrions ainsi rapprocher ce procédé de la notion « double vision » exploitée par Liliane Louvel dans *Le Tiers Pictural* : « L'expérience de la double vision […] permet de repenser ce qui se joue dans l'effet palimpseste, entre deux textes, entre un texte et une image.[1147] » En se fondant sur les travaux de R. L. Flaxman, Liliane Louvel écrit qu'« il s'agit de la superposition d'une perception et d'un souvenir qui revient et se glisse dans l'expression poétique[1148] ». Dans le cas

[1145] *Ibid.*, p. 19.
[1146] *Ibid.*
[1147] Liliane LOUVEL, *Le Tiers pictural*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 249.
[1148] *Ibid.*, p. 251.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

de la double photographie de Fès, les jeux de superposition sont complexes puisque la photographie d'Alix Cléo Roubaud et le souvenir que le poète a conservé du moment de la prise de vue se mêlent dans le texte. Dans un même mouvement, Jacques Roubaud nous donne à voir par l'écriture l'image qu'il décrit et les conditions de son élaboration, l'invisible qui entoure toute photographie.

Il en fait de même avec une photographie de Saint-Félix, *La Sieste* qu'il décrit dans le lieu même où elle a été réalisée, à savoir sa chambre au lit de cuivre à Saint-Félix :

> *La cheminée à ma gauche était surmontée d'une glace, et devant la glace est posée cette photographe d'Alix […] intitulée* la Sieste *(elle est là toujours), où on voit ce qu'on voit dans la glace si on regarde, couché à cette même place, mais dans une autre lumière, celle du début d'après-midi en août, les rideaux presque entièrement tirés.*[1149]

Doc. 17 : Vue de la Chambre de Jacques Roubaud, Saint-Félix, 2013.

[1149] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, pp. 105-106.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Cette photographie est toujours posée contre la cheminée dans la chambre du poète à Saint-Félix. Alix Cléo Roubaud y a noté « Pour Jacques » dans le coin inférieur droit. Il existe d'autres tirages sur lesquels les teintes de l'image varient. Dans le passage du *Grand incendie de Londres* cité à l'instant, Jacques Roubaud décrit le lieu (la chambre de Saint-Félix) et le moment (« un début d'après-midi en août ») de la prise de vue. Comme pour *Fès*, cette image « invite à regarder, intérieurement, en l'imaginant, ce lieu hors d'elle où fut la source du regard particulier, intense, qui lui donna naissance[1150] ». Or ce lieu est précisément celui où l'écrivain se place pour décrire la photographie. Sans prétendre remplacer le regard initial, celui d'Alix, il nous en découvre cependant l'origine. Le texte permet alors non seulement de titrer, de dater et de situer des images du Fonds ne portant aucune indication, mais il permet également de retrouver quelque chose du dispositif pensé par la photographe. En effet, fort est à parier qu'Alix Cléo Roubaud avait elle-même pensé ce rapport de l'image au lieu initial de sa prise de vue.

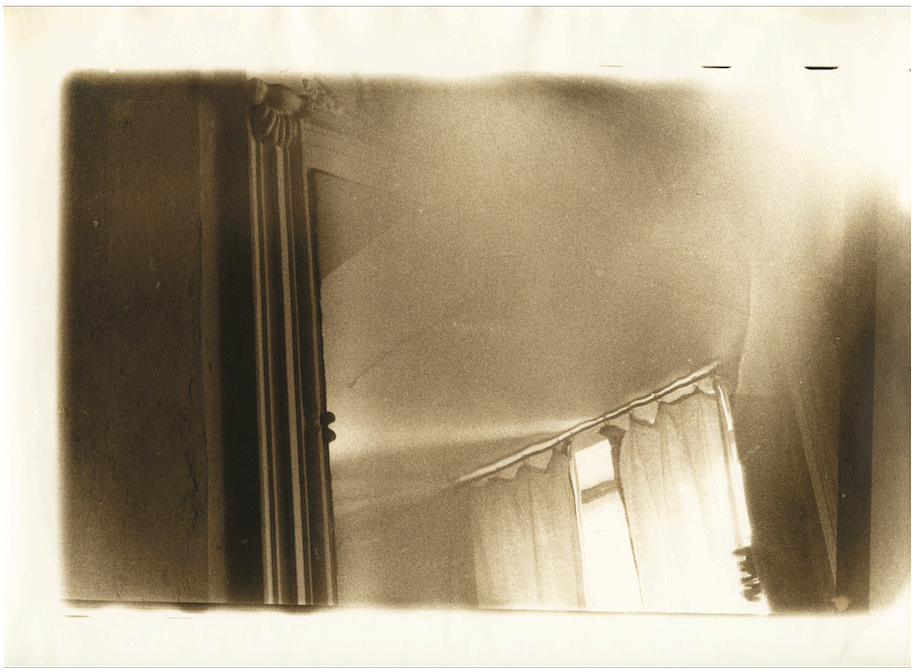


Fig. 78 : *La Sieste, le 3 août 1980, le 27 août 1980, St Félix*, épreuve argentique obtenue par virage, 17,2 x 24 cm, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

[1150] *Ibid.*, p. 106.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Nous pourrions ainsi penser que dans *Les Photos d'Alix*, la photographe a travaillé à nous restituer cette vision originelle qui a permis à l'image d'advenir. En effet, la photographie *Vertigo,* une vue d'intérieur simple de son appartement, prend un autre sens quand la photographe nous découvre « l'histoire de la prise de cette photographie » qui est « fort obscène » :

> *J'étais en posture embarrassante avec un ami. J'ai allumé une cigarette. Il m'a dit : « Tu allumes une cigarette en ce moment, dans ces circonstances comme les putes à Amsterdam ? » Et j'ai dit : « Oui, pourquoi pas ? Et puis non seulement je peux allumer une cigarette, mais je veux prendre une photographie. » Alors j'ai pris cette photographie.*[1151]

Cette image qui semble anodine devient l'exemple d'une photographie qui peut être « publiquement décente tout en étant personnellement pornographique ». Elle rejoint donc ce que dit Jacques Roubaud sur l'importance fondamentale des circonstances pour voir vraiment une image.

Enfin, le dernier ensemble qui tient une place essentielle dans *Le grand incendie de Londres* est *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* auquel l'écrivain consacre un ensemble de bifurcations regroupées sous le titre « Quinze minutes la nuit[1152] ». Ces pages, situées à la fin de l'ouvrage, nous semblent constituer une typologie des rapports entre l'écriture de Jacques Roubaud et les photographies d'Alix Cléo. En effet, l'auteur s'applique à décrire l'œuvre, la « grande masse noire [qui] la couvre plus qu'à moitié[1153] » et « les flammes obscures qui ne poussent pas toutes droites vers le ciel[1154] ». Dans un second moment, il décrit les conditions de prise de vue, la façon dont l'artiste a procédé ; « c'est une photographie de la nuit nue, et une photographie faite nue dans la nuit, l'appareil photographique tenu contre la poitrine sans étoffe, contre la poitrine même, nue.[1155] ». Il rejoint ainsi ces conditions, ce regard premier qui était accompagné du sien puisqu'il a assisté à la réalisation de l'image. Et ce n'est que

[1151] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix, op. cit.*
[1152] Cf. Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, pp. 393-407.
[1153] *Ibid.*, p. 396.
[1154] *Ibid.*, p. 397.
[1155] *Ibid.*, p. 398.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dans ce mouvement de retour vers le lieu et la personne originelle, Saint-Félix et Alix Cléo Roubaud, qui ont fait advenir cette photographie, que le poète parvient à nous la donner à voir. Dans un dernier temps, enfin, dans ces pages finales de l'ouvrage, la prose, lentement devient poésie. Sur une même page, dans un même développement, la phrase se mue en vers :

> *Je voyais Alix devant l'allée de cyprès noire, dans la nuit, nue, sa nudité noire elle-même, sa chevelure, le noir à ses bras, à son ventre, s'essayant à un éloge inverse de la lumière, s'efforçant de capturer l'ange du noir, l'infime écart de la forme des cyprès à elle-même, à côté d'elle-même.*
>
> *Je voyais et pensais à son rayonnement mélancolique, beauté du noir.*
>
> *Nuit, c'est cela*
>
> *chevelure*
>
> *de noir révérend la lumière n'est que pour le définir*
>
> *ainsi [...]*[1156]

Depuis cette image et depuis l'image d'Alix, Jacques Roubaud parvient à revenir en poésie, à renouer avec cela même qu'il déclarait être devenu nul pour lui depuis janvier 1983 au début de l'ouvrage. Rendu muet par la mort d'Alix Cléo Roubaud, la fin du *Grand incendie de Londres* laisse ainsi penser que c'est dans les images faites par elle et dans l'image d'elle que Jacques Roubaud parvient à retrouver la poésie, faisant de l'ouvrage un chemin de deuil : un passage de la mort vers la vie, de la prose vers la poésie.

1.3. Le(s) personnage(s) de fiction.

Le premier ouvrage publié par Jacques Roubaud après la mort d'Alix Cléo Roubaud est *La Belle Hortense* en 1985. Ce premier roman, accueilli très

[1156] *Ibid.*, p. 405.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

favorablement par la critique, rompt avec l'image que l'on avait jusqu'alors de l'auteur comme poète complexe et exigeant. Avec cette trilogie, la notoriété de Roubaud « a été parachevée par le succès de la série des *Hortense*, parodie de romans d'amour et d'aventures qui mettent en scène une belle et désirable héroïne en proie à la concupiscence de princes poldèves plus ou moins bien intentionnés[1157] ». Si l'ouvrage mêle construction mathématique, référence au troubadour Arnaut Daniel, inventeur de la sextine, et hommage à Queneau[1158], il nous semble que le personnage d'Hortense doive aussi beaucoup à Alix Cléo Roubaud et au temps de la vie commune de la photographe et du poète.

Tout d'abord, en effet, l'intrigue prend place dans le quartier habité par Jacques et Alix Cléo Roubaud, entre la rue des Francs-Bourgeois où se tenait leur appartement (leur immeuble donnant sur la rue de l'Abbé Migne et le square des Blancs-Manteaux) et la rue Vieille-du-Temple où la photographe avait son atelier. Bruno Delignon a mis en évidence les correspondances topographiques du roman dans son article « Jeux de pistes dans *La Belle Hortense* » :

> *Dès lors, muni d'un guide des rues parisiennes, le lecteur peut examiner à loisir les transpositions ludiques que le romancier a fait subir aux toponymes de la capitale française :*
>
> - *« croisement » de la rue des Archives et de la rue Vieille du Temple : rue Vieille des Archives ;*
> - *synonymie (ou proximité sémantique) et antonymie : rue des Citoyens (pour rue des Francs-Bourgeois), rue du Saut de la Chèvre (pour rue du Pas de la Mule), rue de la Modestie-Descendante (pour rue Montorgueil), square et rue des Grands-Édredons (pour square et rue des Blancs-Manteaux) ;*

[1157] Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 24.

[1158] Pour une analyse détaillée de *La Belle Hortense*, voir l'ouvrage de Christophe REIG, *Mimer, Miner, Rimer*, Pays-Bas, Rodopi, 2006, et pour un examen de sa dimension formelle plus particulièrement, voir l'article de Catherine RANNOUX, « La Belle Hortense de J. Roubaud : Contes et décomptes », *La Licorne*, n° 40, *op. cit.*, pp. 65-75.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

- *substitutions motivées par des rapprochements philosophiques ou littéraires : avenue Sextus Empiricus (pour avenue Montaigne), boulevard Marivaux (pour boulevard Beaumarchais) ;*
- *anagrammes : rue des Milleguiettes (pour rue des Guillemites, à un e près).*[1159]

Notons également que, comme Alix Cléo Roubaud, Hortense est « étudiante en philosophie[1160] », que ses parents lui ont acheté un appartement[1161], etc. Les correspondances sont nombreuses, de telle sorte que nous pourrions imaginer que le cycle des *Hortense* est aussi un hommage à Alix Cléo Roubaud, car le personnage de fiction se voit doté des qualités de la personne réelle.

Enfin, dans notre travail, il nous a semblé que le cycle des *Hortense* trouvait son impulsion initiale dans une histoire réelle, arrivée à une amie d'Alix Cléo Roubaud et qui l'avait follement amusée. Dans un article paru dans *Le Monde* en 1985, Josyane Savigneau rapporte les propos de Jacques Roubaud, expliquant qu'il a construit le roman « à partir d'un récit oral ». Il affirme ensuite : « J'ai à peine transposé une histoire réelle qu'on m'a racontée, une histoire d'amour liée à un cambrioleur. Je suis volontiers conteur, donc j'ai moi-même raconté ce récit, oralement.[1162] » Il est possible que cette histoire soit celle mentionnée par Alix Cléo Roubaud à ses parents en octobre 1981 :

> *Martine Broda, malgré tous mes avertissements, a vu disparaître bijoux et vêtements de chez elle ; et j'ai dû monter la garde chez elle pendant qu'elle allait à un rendez-vous avec son jeune esthète cleptomane au cas où il profiterait de ce rendez-vous pour revenir chez elle ramasser d'autres objets. Moi qui lis des romans policiers et pas de la poésie toute la journée, je me méfie toujours quand il s'agit d'un jeune antiquaire dont le père est aristocrate anglais, la mère productrice de cinéma, et qui a beaucoup de temps libre et qui donne de petits objets jolis aux femmes qu'il rencontre… Martine a fini par récupérer un nombre*

[1159] Bruno DELIGNON, « Jeux de pistes dans *La Belle Hortense* », *La Licorne*, n° 40, *op. cit.*, p. 60.
[1160] Jacques ROUBAUD, *La Belle Hortense*, *op. cit.*, p. 78.
[1161] *Ibid.*, p. 81.
[1162] Josyane SAVIGNEAU, « Jacques Roubaud, un chat dans un jeu de piste », *Le Monde*, 31 mai 1985.

d'objets volés qui ne lui appartenaient pas tous ; l'individu en question lui a proposé une machine IBM en dédommagement […].[1163]

Comme dans *La Belle Hortense*, son amie a été cambriolée par son amant et, coïncidence supplémentaire, Martine se voit restituer une machine à écrire IBM, pareille à celle que Morgan, devenu le prince Gormanskoï à la fin du roman, propose à Hortense : « Je vais vous faire livrer, en compensation, six presse-purée premier choix et une machine IBM à traitement de textes, un vrai bijou, avec les derniers perfectionnements[1164] », dit-il à la belle héroïne.

Nous ne nous attarderons pas davantage sur les correspondances, pourtant nombreuses, qui pourraient être établies entre Hortense et Alix Cléo Roubaud. En effet, cette démarche nous semble relever à la fois d'un processus romanesque courant, qui consiste à transposer les éléments de sa vie réelle dans l'espace du livre, et d'une volonté d'hommage consistant à faire vivre la mémoire de sa femme au travers d'un personnage fictif. Hormis les coïncidences biographiques, la trilogie des *Hortense* ne permet pas directement de développer notre compréhension des œuvres d'Alix Cléo Roubaud. Cependant, en mettant en scène un personnage espiègle et lumineux qui emprunte de nombreux traits à la photographe, il est possible que cette trilogie puisse influer sur la réception de l'œuvre qui, nous le savons dépend aussi de la personnalité de l'artiste. Ainsi, Hortense serait le pendant lumineux de l'Alix mélancolique découverte dans le *Journal.*

Si Alix Cléo Roubaud se trouve partiellement transposée dans un personnage de fiction Hortense, une autre figure présente dans l'œuvre romanesque de Jacques Roubaud nous semble jouer un rôle fondamental dans notre étude. Il s'agit de Monsieur Goodman, le double romanesque de Jacques Roubaud né dans le deuil terrible d'Alix Cléo Roubaud : « Cette *terre gaste* du deuil constitue le lieu de naissance de Mr Goodman. Quatre des apparitions que nous avons recensées, publiées après la première branche du « grand incendie de Londres », le montrent, dans les semaines qui suivent la mort de sa jeune épouse

[1163] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 23 octobre 1981,* Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1164] Jacques ROUBAUD, *La Belle Hortense, op. cit.*, p. 240.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

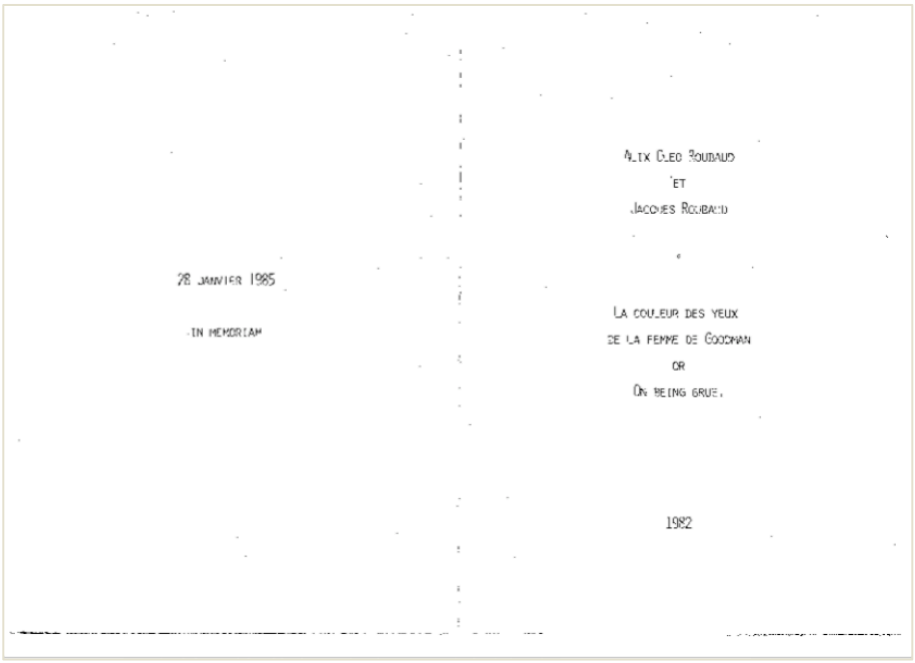
[…].[1165] » Mr Goodman, comme personnage de fiction, apparaît pour la première fois dans un texte publié en 1990[1166]. Son nom est emprunté au logicien Nelson Goodman connu pour avoir formulé le paradoxe de l'induction. Le personnage romanesque de Mr Goodman trouve donc son origine dans la logique et, plus particulièrement, dans une discussion avec Alix Cléo Roubaud. Ainsi, le poète affirme dans *La Boucle* qu'au commencement de sa déduction du temps :

> *se trouve la discussion d'un autre paradoxe, celui-là récent, connu sous le nom de paradoxe de l'induction, ou* ***paradoxe de Goodman*** *[…]. À Manchester, en décembre de 1982 […] Alix me dit qu'elle savait comment on pouvait, au moins dans le discours, le dissoudre, & elle m'en exposa, en quelques phrases, la trajectoire imaginaire, sur l'exemple favori des empiristes, le lever renouvelé, matin après matin, du soleil.*[1167]

Le paradoxe de Goodman, sur lequel nous reviendrons dans la prochaine partie de notre recherche a donc fait l'objet de conversations avec Alix Cléo Roubaud. Et, si la première apparition a lieu en 1990 dans « Sixième journée », il apparait que ce personnage est en réalité déjà présent dans un texte écrit en 1985 et qui sera repris mot pour mot dans le chapitre de *La Boucle* « La couleur des yeux de la femme de Goodman[1168] », huit ans plus tard. Ce texte a été écrit et envoyé à des proches de l'auteur pour le triste anniversaire des deux ans de la mort d'Alix Cléo Roubaud. Nous disposons dans le Fonds d'une copie de la plaquette (une simple feuille A4 dactylographiée et pliée en deux) portant la mention au verso « 28 janvier 1985, In memoriam » (Alix Cléo Roubaud est morte le 28 janvier 1983 à cinq heures du matin). Sur la première page, nous pouvons lire « Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud – La couleur des yeux de la femme de Goodman or On being grue, 1982 ».

[1165] Christophe PRADEAU, « Mr Goodman, personnage reparaissant », *in* Véronique BONNET (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Khartala, 2004, p. 63.
[1166] Jacques ROUBAUD, *L'Hexameron*, « Sixième journée », Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1990, pp. 105-120.
[1167] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, *op. cit.*, p. 233.
[1168] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, *op. cit.*, pp. 234-235.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016



Doc. 18 : Plaquette distribuée pour les deux ans de la mort d'Alix Cléo Roubaud, 28 janvier 1985.

La première apparition de Mr Goodman date donc de janvier 1985 et Jacques Roubaud désigne explicitement ce texte comme ayant été aussi élaboré par Alix Cléo, qui figure, au même titre que lui, comme auteure sur la plaquette. En indiquant la date de 1982, il est possible qu'il fasse référence à ce moment de décembre 1982 où Alix lui exposa la possibilité de dépasser le paradoxe logique dans le langage.

Le texte met en scène Monsieur Goodman et sa femme « née Hume ». Le nom de jeune fille de Madame Goodman fait référence au philosophe David Hume qui a, comme Nelson Goodman après lui, réfléchit au problème de l'induction en donnant le fameux exemple du lever du soleil : les hommes en se fondant sur leur expérience, ici quotidienne, et en présupposant une loi de la nature, pensent que, parce que le soleil s'est levé tous les matins jusqu'à présent, il se lèvera encore demain. C'est précisément sur cet exemple que s'appuie Alix Cléo Roubaud pour dépasser le paradoxe de Goodman comme le mentionne le passage de *La Boucle* précédemment cité. Ainsi, nous pouvons considérer que non seulement Monsieur Goodman, double romanesque de Jacques Roubaud, est né dans les circonstances dramatiques qui ont suivi la mort de l'auteure, mais aussi

qu'il procède de la pensée d'Alix Cléo Roubaud comme cette plaquette, faisant de l'artiste la co-auteure du texte et l'inspiratrice de Madame Goodman, le laisse supposer.

Il nous apparaît nécessaire ici d'exposer plus en détails le paradoxe de Goodman. Le paradoxe de Goodman, exposé par Nelson Goodman dans son ouvrage *Fact, Fiction and Forecast*[1169], repose sur la question de la prédiction inhérente à l'induction. En effet, nous considérons comme projectives certaines observations empiriques répétées. En conséquence, nous tenons pour certain que soleil s'étant levé tous les jours, se lèvera nécessairement demain. Nelson Goodman prend lui l'exemple d'émeraudes. Si l'on observe 99 émeraudes vertes, peut-on affirmer pour autant que toutes les émeraudes sont vertes ? On pourrait formaliser ainsi cette dimension projective de l'induction : « quand *n* objets d'un même ensemble ont une propriété *p*, alors l'objet *n+1* a aussi la propriété *p* ». Mais rien ne permet de vérifier cette hypothèse d'un point de vue logique.

Nelson Goodman propose un exemple resté fameux pour montrer les limites du raisonnement par induction :

> *Supposons que toutes les émeraudes examinées avant* t *soient vertes. À l'instant* t*, alors, les observations confirment donc l'hypothèse : toutes les émeraudes sont vertes. […]*
>
> *Supposons maintenant que j'introduise un nouveau prédicat, moins familier que « vert » : le prédicat « vleu », qui s'applique à toutes les choses examinées avant* t *pour peu qu'elles soient vertes, et à toutes les autres choses pourvues qu'elles soient bleues. A l'instant t, nous avons donc deux énoncés factuels parallèles : l'un affirmant qu'une émeraude est verte, l'autre affirmant que cette même émeraude est vleue. Les énoncés successifs […] apporteront donc la confirmation de l'hypothèse : toutes les émeraudes sont vleues.*[1170]

[1169] Nelson GOODMAN, *Fact, Fiction and Forecast*, University of London, Athlone Press, 1954. Pour la version française : Nelson GOODMAN, *Faits, Fictions et prédictions*, trad. Martin Abran, Paris, Minuit, « Propositions », 1985.
[1170] Nelson GOODMAN, *Faits, Fictions et prédictions*, *op. cit.*, pp. 87-88.

« Vleu » désigne donc toute émeraude observée avant *t* et qui est verte ou toute autre émeraude observée et qui est bleue. Ainsi si nous avons observé 99 émeraudes vertes nous pouvons dire que toutes les émeraudes seront vleues. Or si la centième émeraude observée est dite vleue, c'est qu'elle est bleue, puisque vleu ne peut désigner que les émeraudes observées avant t et qui sont vertes ou tout autre émeraudes qui est bleu. Or si elle est vleue, elle ne peut être verte faisant ainsi échouer la prédiction selon laquelle « toutes les émeraudes seront vertes ». Notons que « vleu » contraction de vert et de bleu, se dit « grue » en anglais (contraction de « green » et de « blue ») ce qui explique le sous-titre du texte d'Alix Cléo et Jacques Roubaud : « On being grue ». Revenons justement à ce texte : cette courte narration raconte l'histoire de Mr Goodman, aimant passionnément « les beaux yeux bruns » de sa femme mais qui a peur que les yeux de sa femme, qui ont toujours été bruns, ne le soient plus quand elle se réveille. Ainsi ce texte met en récit le problème abstrait de l'induction : Mr Goodman se demande si le fait que les yeux de sa femme aient été bruns est suffisant pour prouver qu'ils le seront encore demain, à son réveil. « Je n'aimerais pas découvrir qu'ils sont bleus ou verts », dit-il à sa femme. Dans le texte, sa femme lui propose de résoudre ce problème en changeant le temps grammatical de la prédiction, en passant du futur au futur antérieur. Ainsi si ses yeux ont été bruns, la prédiction est que demain ils auront été bruns et non qu'ils seront bruns ; si nous reprenons l'exemple de Nelson Goodman, après avoir observé 99 émeraudes vertes, nous pouvons prédire que, quelle que soit la couleur de la centième émeraude, celles qui la précèdent *auront été* vertes. Ainsi la femme de Goodman lui propose de résoudre ce problème en pensant non plus au futur mais au futur antérieur ; de passer de la question « tes yeux seront-ils bruns » à l'affirmation « tes yeux auront été bruns et ce quelle que soit leur couleur le lendemain ». Il est probable que Jacques Roubaud transpose ici la résolution qui lui avait été proposée par Alix Cléo Roubaud, et qu'il mentionne dans *La Boucle*. Cette résolution, appliquée à l'exemple empiriste du lever du soleil permet donc de reposer le problème : si le soleil s'est levé tous les jours, cela ne permet pas de prédire qu'il se lèvera demain, mais de prédire que demain, qu'il se lève ou non, il se sera levé tous les jours. Signalons encore que le futur antérieur est aussi, pour Alix Cléo Roubaud, le temps de la photographie.

Ainsi partout où Monsieur Goodman apparaît – et les occurrences sont nombreuses[1171] – il nous serait possible de chercher quelque chose de la pensée d'Alix Cléo Roubaud. Bien entendu Monsieur Goodman, double romanesque de l'écrivain, présente d'abord des similitudes avec celui qui lui a donné une existence littéraire ; figure mélancolique plongée dans le deuil, enfant ayant vécu la guerre, etc. Mais dans sa plus récente apparition, le Goodman (prénom James) d'*Éros mélancolique* est devenu étudiant et photographe, rendant évidents les liens qu'il entretient avec Alix Cléo Roubaud.

Nous pouvons considérer que Monsieur Goodman, figure romanesque née dans le deuil, fait partie de l'entreprise de mémoire de Jacques Roubaud et que cette figure lui permet de poursuivre ce qui avait été esquissé avec Alix Cléo Roubaud.

II. Poursuivre le *Projet* d'Alix Cléo Roubaud.

En mai 1984 est publié dans la revue *Change International* « Débris d'un projet commun maintenant sans objet[1172] ». Dans le sommaire Alix Cléo et Jacques Roubaud sont désignés comme les auteurs. Ce texte se déploie sur une double page organisée de manière parfaitement symétrique : deux colonnes de texte et une photographie sont présentes sur chaque page soit quatre colonnes et deux images en tout. L'entête, au dessus du titre, est « photographie » ou, très exactement, ce mot « photographie » coupé en deux : sur la page de gauche est

[1171] Voici, par ordre chronologique, les apparitions de Monsieur Goodman dans l'œuvre de Jacques Roubaud : « La couleur des yeux de la femme de Goodman or On being grue, 1982 », 28 janvier 1985, Fonds Alix Cléo Roubaud ; « Sixième journée », *L'Héxaméron*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie, 1990 », pp. 107-120 ; *Échanges de la lumière*, Paris, Métailié, 1990 ; « Sphères de la mémoire », *in Deux Dialogues philosophiques*, Saulxures, Circée, 1993 ; *La Boucle*, *op. cit.* ; *M. Goodman rêve de chats* Paris, Gallimard, « Folio cadet or », 1994, « Les Quatre Saisons de Mr Goodman », *FMR*, n° 53, 1994, pp. 114-126 ; *Ciel et terre et ciel et terre et ciel*, Charenton, Flohic, « Musées secrets », 1997 ; *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres Vies plus ou moins brèves*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997 ; *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002, pp. 81-96 ; *Parc sauvage*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2008 ; *Eros mélancolique*, *op. cit.*, Paris, Grasset, 2009 ; *'le grand incendie de londres',* Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009.

[1172] Alix Cléo et Jacques ROUBAUD, « Débris d'un projet commun maintenant sans objet », *Change International*, n° 2, 1984, pp. 54-55.

écrit « photo » avec, en dessous, le nom d'Alix Cléo Roubaud et, sur la page de droite « graphie » suivie de « Jacques Roubaud ». Le titre est suivi d'une date : 1980. À en croire la disposition parallèle de ces deux pages, ce projet commun quoique devenu « débris » est un projet photographique, à entendre ici comme le déploiement de l'étymologie même du terme : de l'écriture et de la lumière. Les photographies reproduites sont le diptyque de Fès qui, comme nous l'avons dit, apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre du poète. Le texte, lui aussi, nous est connu : il s'agit des points trois et quatre du premier chapitre du *Grand incendie de Londres*[1173]. Si le texte est globalement le même, à mieux y regarder, il s'agit d'une version légèrement différente, une version première d'après l'ordre des parutions. Ce texte de la revue *Change International* semble être un extrait de ce qui est en train de devenir la première branche du Projet de Jacques Roubaud ; ainsi il mentionne « des chapitres ultérieurs[1174] » laissant penser qu'il ne s'agit que d'une bribe d'un ensemble plus vaste. Si la plupart des modifications subies par le texte entre ces deux versions sont d'ordre stylistique, l'une d'elle a particulièrement attiré notre attention : tandis que *Le grand incendie de Londres* est entièrement écrit à la première personne du singulier, l'on trouve dans ce premier état du texte des traces de la première personne du pluriel, d'un « nous » réunissant Alix Cléo et Jacques Roubaud. Plus précisément encore, pour la revue *Change International*, Jacques Roubaud a écrit : « Ce n'est pas tout. Je me suis servi, pour décrire "Fès" à l'intention de notre lecteur voyeur hypothétique, de connaissances intrinsèquement accessibles à moi seul […].[1175] ». Cette phrase se voit modifiée ainsi dans *Le grand incendie de Londres* : « Ce n'est pas tout : je me suis servi, pour décrire *Fès* à mon lecteur hypothétique, de connaissances intrinsèquement accessibles à moi seul […].[1176] » Outre les modifications de la ponctuation, ce qui nous semble primordial est le passage de « notre lecteur voyeur » à « mon lecteur ». Jacques Roubaud a effacé la présence d'Alix Cléo Roubaud, qui se signalait comme partie intégrante de l'élaboration de cette pensée, dans le texte final : les photographies d'Alix Cléo Roubaud comme le « nous » ont disparu. Notre hypothèse est que l'effacement de la photographe,

[1173] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, pp. 16-21.
[1174] Alix Cléo et Jacques ROUBAUD, « Débris d'un projet commun maintenant sans objet », *Change International*, *op. cit.*, p. 55.
[1175] *Ibid.*
[1176] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 20.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

comme co-auteure, correspond à l'intégration de sa démarche à celle de Jacques Roubaud. Le poète ne supprime pas, il fait sien, il « incorpore » le travail de sa femme. Nous pouvons également supposer, suite à l'analyse comparée de ces deux versions du même texte, que ce processus peut-être envisagé dans toute l'œuvre. Ainsi, si le palimpseste *Quelque chose noir* avec l'*hypotexte* du *Journal,* était clairement visible, il nous semble qu'un travail en ce sens peut être étendu à une importante partie de l'œuvre de l'auteur. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette définit en ces termes la *continuation* : « Lorsqu'une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de tout autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre.[1177] » Nous pouvons considérer que Jacques Roubaud a poursuivi le *Projet* d'Alix Cléo Roubaud et que son œuvre est ainsi fondamentale pour accéder à la pensée de la photographe. Pour Jacques Roubaud, continuer le *Projet*, même si celui-ci prend la forme d'un récit de l'abandon du *Projet*, consiste aussi à continuer son Projet à elle, devenu sien après sa mort.

Dans cette partie, nous nous intéresserons donc à la manière dont les œuvres se rejoignent et comment celle de Jacques Roubaud prolonge celle d'Alix Cléo Roubaud. Notre étude se fondera essentiellement sur les deux premières branches du grand projet en prose de l'écrivain : *Le grand incendie de Londres* et *La Boucle*, ainsi que sur le roman *Éros mélancolique* écrit avec Anne F. Garréta et sur l'essai paru en 2016 intitulé *Poétique. Remarques.* D'abord, nous analyserons la question de la piction telle qu'elle a été formalisée par Jacques Roubaud à partir de la pensée d'Alix Cléo Roubaud. Nous étudierons ensuite *Éros mélancolique*, roman mettant en scène dans un jeu complexe d'enchâssement des mémoires, Goodman devenu photographe et qui peut-être lu comme une explicitation de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Enfin, nous verrons de quelle manière, au-delà du *Projet* de la photographe, c'est sa discipline même qui est devenue celle de l'écrivain, ingérant dans son dispositif d'écriture celui de la photographie.

[1177] Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 223.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2.1. La piction, la mémoire.

Jacques Roubaud a fait de la piction une notion fondamentale de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Dès 1984, il écrit dans la préface du *Journal* qu' « elle opposait l'image, **vivante**, à ce qu'elle nommait **piction** et qui n'est qu'une image "**oisive**".[1178] ». Dans *La Boucle*, il consacre un long développement à la piction sous le titre « ce sont des images dites "pictions"[1179] ». Si ces passages sont explicitement associés à Alix Cléo Roubaud, il était difficile de savoir si le terme même de « piction » était d'Alix Cléo ou de Jacques Roubaud, comme nous avons déjà pu le souligner. Ainsi, dans *La Boucle*, l'auteur écrit :

> *Je me suis emparé pour '**Le grand incendie de Londres'** d'une distinction wittgensteinienne (entre Bild et Abbild en langue allemande ; traduite en image et picture en anglais). Mais je l'ai faite mienne en la déformant (inévitablement en la déformant).*[1180]

Ce passage indique qu'il aurait lui-même forgé cette notion à partir de ses lectures de Wittgenstein. Or, comme nous l'avons précédemment démontré, le terme de « piction » a en réalité été élaboré par Alix Cléo Roubaud comme le prouve des extraits de son journal intime datant d'avant sa rencontre avec le poète et publiés en 2014. Alix Cléo Roubaud écrit le 19 septembre 1979 : « des images, pas des *pictions* (Witt.)[1181] » se référant par parenthèses à l'auteur du *Tractatus logico-philosophicus*. Pourtant, ce terme ne revient nulle part dans le *Journal* ni dans aucun des documents et écrits dont nous disposons. À en croire ces extraits, et l'influence wittgensteinienne de la notion, nous pensons qu'il s'agit là d'une trouvaille d'Alix Cléo Roubaud, certainement celle qui a été la plus reprise par Jacques Roubaud. C'est ce que l'auteur sous-entend lui-même quand, après avoir expliqué l'origine « pseudo-wittgensteinienne » de la piction écrit que l'« on

[1178] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 14.
[1179] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, *op. cit.*, p. 251.
[1180] *Ibid.*, p. 251.
[1181] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 186.

reconnaîtra aisément ses "sources".[1182] » De même, en reprenant l'anecdote des pommes pourries des *Remarques mêlées*, comme Alix Cléo Roubaud l'avait fait pour son article « La photographie ; Wittgenstein ; et les pommes pourries », Jacques Roubaud se place clairement dans la lignée de la pensée de son épouse.

Ce travail de continuation de Jacques Roubaud a été essentiel puisque sans lui, la notion même de piction aurait certainement été oubliée, et cette simple phrase notée dans son *Journal* d'avant 1979 n'aurait pas permis d'en saisir l'ampleur. Peut-être existe-t-il d'autres développements de la photographe sur la piction dans des documents restés à ce jour inédits. Quoi qu'il en soit, Jacques Roubaud, fort des conversations partagées avec Alix Cléo Roubaud et de ses recherches, a permis d'élaborer cette idée de piction et d'esquisser une théorie de l'image originale. Celle-ci, d'abord enracinée dans la philosophie analytique et les réflexions liées à l'image photographique, a ensuite été déplacée pour esquisser une théorie de la mémoire, fondamentale dans l'œuvre de Jacques Roubaud. Dans cette partie de notre recherche nous nous intéressons donc à la notion de « piction » dans l'œuvre de Jacques Roubaud gageant que les développements qui lui sont consacrés résultent d'une démarche de continuation de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Notre analyse se fondera essentiellement sur deux ouvrages et un texte de catalogue : *La Boucle* paru en 1993, *Poétique. Remarques*[1183] publié en 2016 ainsi que sur « Déduction d'étoiles doubles[1184] » consacré au travail de l'artiste Anne Deguelle.

Les pages de *La Boucle* consacrées à la piction s'ouvrent sur une distinction cardinale : « une image n'est pas une piction[1185] », assure Jacques Roubaud. Il convient dans un premier temps d'établir ce qui différencie la piction de l'image. La principale caractéristique de la piction est son « oisiveté », c'est une image inerte, fixe et improductive. La piction ne peut être remise en cause, on ne peut douter de son exactitude : « Peut-on nier une **piction** ? La réponse est non.[1186] »,

[1182] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, *op. cit.*, p. 251.
[1183] Jacques ROUBAUD, *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2016.
[1184] Jacques ROUBAUD, « Déduction d'étoiles doubles », *Die Rauber Des Strandguts/Les Pilleurs d'épaves,* Berlin, Single Verlag, 1998. URL : http://www.annedeguelle.com/pdf/roubaud.pdf
[1185] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, *op. cit.*, p. 252.
[1186] *Ibid.*, p. 254.

note Jacques Roubaud – dans certaine une paraphrase des *Carnets 1914-1916* de Wittgenstein que nous avons cités. Ainsi l'image du cadavre d'Alix Cléo Roubaud, retrouvé au petit matin, est bien une piction : l'image de la mort ne ment pas.

Au contraire, ce que Jacques Roubaud appelle image « est le changement en moi induit par un objet, par une chose du monde.[1187] » : l'image est intérieure et productive. Jean-François Puff note ainsi que « L'image est le résultat de la capacité de se rendre intérieurement présents une sensation ou un composé de sensations.[1188] » L'image implique tout un ensemble de sensations qui excèdent la seule vision. Cette idée avait déjà été formulée par Alix Cléo Roubaud dans son journal intime : « 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.[1189] » La question se pose alors de parvenir à faire des photographies qui nous redonnent quelque chose de cette expérience synesthésique du réel.

Nous avons eu l'occasion d'expliquer que, pour Alix Cléo Roubaud, le négatif est la piction, l'image oisive, inerte et que la tâche du photographe consiste précisément à remettre cette image en vie, en lui injectant la plus grande densité mémorielle possible. Entre image et piction, la photographe a choisi l'image et ce choix est, pour Jacques Roubaud, capital. Ainsi l'artiste se voit investie d'une mission, d'un choix éthique qui engage sa pratique. Le poète développe la nécessité de ce choix dans « Déduction d'étoiles doubles » :

> *Le monde, notre monde, était, a été un grand réservoir d'images. Disons d'images intérieures, d'images pour nos mémoires, d'images-mémoire, en somme. images vivantes que notre mémoire mettait en disposition sous notre crâne. Bon.*

[1187] *Ibid.*, p. 252.
[1188] Jean-François PUFF, « L'écriture photographique de *Quelque chose noir* », *Formes poétiques contemporaines,* n° 2, 2004, pp. 313-324. Mis en ligne dans *Les Cahiers Roubaud* en 2016. URL : http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=284
[1189] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 186.

> *Par ailleurs le monde, notre monde, seul possible pour nous en dépit de son impossibilité évidente nous offre, comme complément de ses images naturelles, ou devenues naturelles par l'histoire du paysage, une immense production artefactuelle, faite de ce qui s'annonce, est rendu public, publicité comme 'images', mais qu'il faut sévèrement distinguer de celles qu'on vient d'évoquer.*[1190]

La distinction doit s'opérer et doit être sévère ; entre image et image, une décision s'impose. Pourquoi ? Parce que la piction n'est pas une sous-catégorie d'image, elle est une négation de l'image : « Les pictions s'opposent aux images; elles sont la dénégation, le travestissement, le refus des images.[1191] » Ainsi la tâche de l'artiste est claire : « [a]voir une position en art, c'est trancher entre images […] et pictions.[1192] » Et la première personne qui ait non seulement élaboré cette distinction mais qu'il l'ait aussi mise en œuvre est évidemment Alix Cléo Roubaud. Sa position a été si définitive qu'elle a abouti à la destruction des pictions que sont les négatifs pour pouvoir préserver les images.

Mais comment parvenir à faire d'une piction une image ? Si la photographie est nécessairement liée au négatif, le détruire ne suffit pas pour s'en libérer. Il faut ainsi mettre en place des procédés singuliers. Jacques Roubaud appelle « traitement pictif[1193] » l'acte qui consiste à transformer une image en piction. C'est, par exemple, photographier un moment, un lieu, une personne et produire un tirage n'est qu'une façon de figer et de dupliquer ce lieu ou cette personne : « *Grosso modo*, on peut dire que les copies sont des pictions qu'on peut prendre pour ce qu'elles représentent[1194] », écrit Jacques Roubaud). Au contraire, nous pourrions nommer « dépiction » le traitement qui permet de faire d'une piction une image. Dans son analyse du travail d'Anne Deguelle, Jacques Roubaud nous donne des pistes possibles de traitement « dépictif ». La première stratégie est celle de la répétition. Mais cette répétition ne doit pas être massive, car elle

[1190] Jacques ROUBAUD, « Déduction d'étoiles doubles »*, art. cit.*
[1191] *Ibid.*
[1192] *Ibid.*
[1193] Jacques ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 334.
[1194] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, *op. cit.*, p. 255.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

représenterait alors aussi un risque pour l'image, comme la reproductibilité met en péril l'aura selon Walter Benjamin. Elle doit être fondée sur le style du double :

> *Pourquoi le double ? parce que le double fait image.*
>
> *Pourquoi le double, pas le triple, le quadruple ? pourquoi pas la centaine, l'infinité pour toutes fins pratiques ?*
>
> *Pourquoi la répétition limitée.*
>
> *Pourquoi deux seulement ? Parce que la répétition de la répétition tend à ramener ce qui est devenu ou redevenu image dans le domaine, figé, des pictions.*
>
> *Mais pourquoi le double suffit-il ? parce que le double interdit l'identité.*[1195]

Le double permet donc de faire d'une piction une image. Si Jacques Roubaud consacre ici son analyse aux œuvres d'Anne Deguelle, nous choisissons d'aborder ce texte comme une explicitation possible du travail d'Alix Cléo Roubaud. Son explicitation du rapport entre la piction et l'image, exprimé en termes abstraits, peut en effet être transposée dans notre étude comme un outil d'analyse de l'œuvre de la photographe, d'autant qu'il applique aux travaux d'Anne Deguelle une notion qui, comme nous l'avons mentionné, procède des recherches d'Alix Cléo Roubaud. Le poète considère que la répétition et plus particulièrement le redoublement (la répétition fondée sur le deux) permet de créer une image à partir d'une piction. Or, comme le note Jean-François Puff, « [l]a pratique sérielle est en effet récurrente dans le travail photographique d'Alix-Cléo [*sic*] Roubaud.[1196] » En effet, un certain nombre de pièces ont été conçues comme des séries et l'auteure notait elle-même dans son *Journal* en juillet 1980 que ce jeu sur le deux permettait de disjoindre l'image de son modèle :

> *[…] grouper,produire toutes mes photos deux par deux(comme* saqqarah*, ou* l'homme qui hésitait*) ou par quatre (comme* la dernière chambre*):deux étant l'unité minimale d'organisation qui* décentre *complètement la référence à un*

[1195] Jacques ROUBAUD, « Déduction d'étoiles doubles »*, art. cit.*
[1196] Jean-François PUFF, « L'écriture photographique de *Quelque chose noir* », *art. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

original(ceci hors du rêve).Mais deux pouvant aussi s'organiser comme une infinité d'oppositions binaires.[1197]

Jacques Roubaud nous dévoile donc ici les raisons de cette utilisation récurrente du deux, du double dans l'œuvre. Mais la constitution de séries n'est pas l'unique procédé de répétition utilisé par l'artiste. En effet, nous sommes aussi portés à considérer des techniques internes à l'image et à sa fabrication, tels que le contretype et la surimpression. La série *Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah)* réunit tous les procédés possibles de redoublement puisque qu'Alix Cléo Roubaud contretype une image de son enfance, produit une surimpression avec les internégatifs obtenus et constitue une séquence avec les différentes images. Ainsi pour l'image reproduite ci-dessous, l'artiste a utilisé la vue d'une palmeraie prise en Égypte où elle a vécu enfant. Après avoir contretypé l'image, elle a utilisé deux fois le négatif, en le décalant sur la surface sensible.

Fig. 79 : Sans titre, série *Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah)*, épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs, 24 x 30 cm, 1980-1982, Bibliothèque nationale de France.

[1197] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 58.

La pratique systématique du contretype, nous semble également relever de cette volonté d'éloignement du réel par dédoublement. En effet, un contretype n'est plus une photographie du monde, mais une photographie d'une photographie. Dans le film de Jean Eustache, elle justifie d'ailleurs cette pratique du contretype comme une façon d'obtenir « une photographie plus photographique que la photographie. C'est-à-dire plus éloignée de la réalité qu'elle ne l'est, pour bien faire sentir que c'est une photographie et pas le réel, et encore moins que le réel, et beaucoup plus loin que le réel[1198] ». L'*image*, c'est-à-dire ici la photographie telle qu'elle a été conçue et pratiquée par Alix Cléo Roubaud, travaille à dissoudre ou tout du moins à éloigner le réel dont elle émane.

Nous pourrions nous demander pourquoi l'artiste doit, selon Alix Cléo et Jacques Roubaud, produire des images et non des pictions. Est-ce uniquement dans une perspective éthique ou politique, afin de lutter contre un monde où la piction règne ? Il apparaît que le processus permettant de faire d'une piction une image s'inscrive également dans une démarche de mémoire. « À la différence de la piction oisive, une image est une tentative de restitution[1199] » écrit Jacques Roubaud. Restitution de quoi ? pourrions-nous demander, et Alix Cléo Roubaud de répondre : « le négatif sera travaillé au tirage tant qu'il restera quelque chose à restituer du souvenir de l'expérience entière[1200] ». C'est parce que l'image contient le souvenir tel que nous l'avons vécu avec tous nos sens, et non uniquement celui de la vue, qu'elle s'inscrit dans une démarche de mémoire. Alix Cléo Roubaud avait même le projet, comme nous l'avons vu précédemment, de construire photographiquement « le théâtre de la mémoire ». Cette mémoire était, elle aussi, double et il est probable que le projet de Jacques et Alix Cléo Roubaud ait d'abord été un projet de mémoire.

Avant sa rencontre avec la photographe, Jacques Roubaud avait déjà entrepris un projet de poésie, conçue comme mémoire de la langue. Jean-François Puff écrit ainsi que son premier projet « se manifeste comme une mise en

[1198] Jean EUSTACHE, *Les Photos d'Alix*, *op. cit.*
[1199] Jacques ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 334.
[1200] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, p. 187.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

mémoire de la tradition poétique telle que la conçoit Roubaud, c'est-à-dire d'une poésie conçue comme entrebescar, entrelacement des mots et des sons, réglé par des principes formels issus de la théorie du rythme […]. » Or, comme le souligne Jean-François Puff, mettre en mémoire ne signifie pas la « simple répétition à l'identique […], mais le déploiement du nouveau sur les mêmes principes formels, c'est-à-dire la création de formes nouvelles qui font mémoire de la forme ancienne.[1201] » Cette conception de la mémoire comme entrelacement, d'abord pensé pour la poésie, trouve une nouvelle mise en œuvre avec la photographie et plus particulièrement avec la pratique photographique d'Alix Cléo Roubaud. À propos de la poésie, Jacques Roubaud indique qu'il « l'absorbe pour la transformer en la [s]ienne propre[1202] », qu'il intègre les formes anciennes et les réactualise dans sa propre écriture. Nous croyons qu'il en va de même pour l'image : Jacques Roubaud a « absorbé » la photographie pour la réactualiser dans l'écriture. Et comme son travail poétique conduit le chercheur vers la poésie des troubadours ou le sonnet, il nous faut emprunter un chemin similaire : déceler dans sa prose une pensée de l'image, sens cesse actualisée et concrétisée par le geste d'écriture.

Toutefois, il ne convient plus désormais de partir à la recherche des photographies d'Alix Cléo Roubaud mais plutôt de tenter de trouver la photographie telle qu'elle avait été pensée par elle. Car, selon Jacques Roubaud, avec la mort de l'artiste, ses photographies sont devenues inopérantes, elles se sont changées en pictions malgré le processus créateur mis en place par la photographe. Dans le moment du deuil, en effet, les images de la jeune femme ne permettent plus de retrouver le « souvenir de l'expérience entière » mais sont, au contraire, ce qui paralyse la mémoire du poète : « Intérieurement, tu me confines à tes photographies[1203] », déclare-t-il. Les images de l'artiste empêchent le poète de retrouver, de ressentir les moments de leur vie commune. Jean-François Puff, analysant *Quelque chose noir* par l'intermédiaire de cette notion de piction écrit ainsi :

[1201] Jean-François PUFF, « L'écriture photographique de *Quelque chose noir* », *art. cit.*
[1202] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 308.
[1203] Jacques ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 127.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

> *[L]e chiffre neuf, dans l'esprit de Roubaud comme dans celui de Dante d'ailleurs, est d'abord un carré : le carré de trois. Un carré, c'est-à-dire, une surface, non un volume. Chacun des poèmes est ainsi l'équivalent formel d'une surface de forme géométrique, ce qui vise je crois à renvoyer à la « piction » photographique. S'il n'y a plus d'images dans la mémoire, si tout s'est arrêté, figé en des « pictions », alors le poème ne peut plus rien faire d'autre que de devenir « piction » lui-même.*

Pour sortir de ces images redevenues pictions en raison de la mort de la photographe, Jacques Roubaud doit, pour poursuivre son œuvre de mémoire, les déplacer ; quitter ces images-là pour retrouver l'image. D'autant que les pictions mettent aussi en péril le poème en le contraignant, comme l'écrit Jean-François Puff, à devenir lui-même piction.

Dans le déploiement de l'œuvre de Jacques Roubaud, les références à des photographies particulières se font de plus en plus rares ; les reprises de pensées plus abstraites, théoriques, sont, au contraire, de plus en plus présentes. Tout comme l'axiome d'entrelacement implique la suppression de la référence : Jacques Roubaud ne cite pas, il intègre, reprend et il est parfois difficile de trouver toutes les coïncidences. L'une d'elles se déploie à partir de ce fragment du journal intime d'Alix Cléo Roubaud écrit en septembre 1979 :

> *En juillet, un souvenir d'Athènes. Très vif : l'eau, le soleil, sorti de l'eau un galet presque transparent, je le sens à la main. Je note tout, je décris j'écris. Aujourd'hui, je relis. Le souvenir est là. Mais est-il là ? Non. L'image est plus terne. Ainsi avec le soleil le galet, sans aucun doute, s'était couvert de sel. Et ce n'est pas mon souvenir de juillet que je retrouve. Je me souviens de ce que j'ai écrit. Avec le négatif, pareil (*15 septembre*).*[1204]

Ce passage que nous avons précédemment cité en vue de l'analyser est repris plusieurs fois par Jacques Roubaud. Dans *Le grand incendie de Londres* d'abord, où il écrit : « En même temps l'éclat du, des souvenirs ternit. J'utilise

[1204] Alix Cléo ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », *in* Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, *op. cit.*, pp. 186-187.

pour penser ce fait l'image de l'évaporation, de l'assèchement de l'encre; ou bien de l'eau sur le galet sorti de la mer, le soleil laissant sa trace ternissante, le film de sel.[1205] » Jacques Roubaud utilise pour penser le rapport de l'écriture à la mémoire une image créée par Alix Cléo Roubaud. Il s'agit cette fois d'une image discursive pour penser la nécessaire détérioration du souvenir impliqué par toute tentative de fixer. Dans le passage de Jacques Roubaud, les échos sont nombreux : en plus du galet, du soleil et du sel, on retrouve l'adjectif « terne » verbalisé de deux façons dans le texte de Jacques Roubaud (« ternit » et « ternissante » pour l'adjectif verbal). Dans *Éros mélancolique*, cette image apparaît à nouveau :

> *Les photographies, quand elles sortaient de leur bain chimique, présentant pour la première fois leur visage au jour, encore humide, avaient pour Goodman un éclat émouvant de nouveauté; mais périssable, perdu très vite. Il pensait alors, et chaque fois, aux marrons d'Inde. (Ou bien aux galets sortis de la mer, où le soleil laisse sa trace ternissante, le film de sel.)*[1206]

Suivant la logique de l'entrelacement, Jacques Roubaud a ainsi intégré la pensée de la photographe et, ce faisant, la poursuit, l'explicite et lui donne une dimension nouvelle.

[1205] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 260.
[1206] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit.*, p. 219.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2.2. Goodman photographe.

En 2009, Jacques Roubaud fait paraître au Seuil *'le grand incendie de londres'* qui rassemble en un seul et même volume les six branches de son projet : *La Destruction*, *la Boucle*, *Mathématique :*, *Impératif Catégorique*, *Poésie :* et *La Bibliothèque de Warburg*. Un an auparavant, il publiait aux éditions Nous *La Dissolution* qui se présente comme l'achèvement du Projet ainsi que l'indique la quatrième de couverture :

> *Si le projet finalement est dissous, si la poétique qui le prolongeait se dissout également, quoi ?*
>
> *Que reste-t-il ? Je tourne des jours et des nuits cette question en tête. […]*
>
> *Une solution s'offre, avec une extrême lenteur.*
>
> *Une sorte de solution quand même.*[1207]

Ces deux publications, l'une rassemblant le Projet, l'autre explicitant sa clôture, laissent penser que Jacques Roubaud a décidé de mettre en terme à cette entreprise qui a occupé une grande partie de son existence. En 2009, il publie également aux éditions Grasset un livre écrit avec Anne F. Garréta : *Éros mélancolique*. Au regard de la volonté d'achèvement qui est à l'œuvre dans *'le grand incendie de londres'* et *Le Dissolution*, il nous est aussi permis de croire qu'*Éros mélancolique* constitue une somme. Les quelques articles qui ont accompagné la sortie du livre semblent corroborer notre hypothèse en insistant sur les références à l'œuvre dans ce roman : « À la fois ludique et grave, comique et nostalgique, empli d'échos à Georges Perec, Robert Desnos, Raymond Queneau et les autres, puisant magnifiquement dans l'art pictural et photographique, dans l'art mathématique aussi, c'est également à une réflexion sur le langage qu'il convie.[1208] », a-t-on pu lire dans *Le Magazine Littéraire*. Il manque un nom propre

[1207] Jacques ROUBAUD, *La Dissolution*, Paris, Nous, 2008.

[1208] « *Éros mélancolique* de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta », *Le Magazine littéraire*, décembre 2010. URL : http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/eros-melancolique-jacques-roubaud-anne-f-garreta-07-12-2010-32091

à cette liste : celui d'Alix Cléo Roubaud, qui n'a été mentionnée dans aucun article relatif à *Éros mélancolique*. Pourtant sa présence est multiple.

Tout d'abord le Goodman de ce roman, chimiste de formation, est photographe. Il se consacre à un « Projet », mêlant photographie et mémoire théorique. Il s'est installé à Paris avant de retourner à Cambridge, ville, faut-il le rappeler, de Wittgenstein et du mariage de Jacques et Alix Cléo Roubaud. Bilingue, il est « toujours, dans chaque langue, traduisant[1209] ». Comme l'appartement d'Alix Cléo Roubaud rue Vieille-du-Temple, situé au troisième étage et demi, sa chambre est « [s]ituée dans un entre-deux-étages de la maison (entre le troisième et le quatrième)[1210] ». Le précédent locataire de sa chambre, un « wittgensteinien finlandais » est, comme le suppose Goodman, « reparti dans les vastes solitudes laponnes, danser avec des rennes, sans doute, la *wittgensteiner polka*[1211] ». Morceau on ne peut plus distinctif, qui faisait partie de la discothèque d'Alix Cléo Roubaud : « On avait offert autrefois à Alix l'enregistrement sur bande magnétique d'une danse, due précisément à quelques joyeux wittgensteiniens finlandais, la Wittgensteiner Polka.[1212] » À croire qu'Armaggan Tektöner, le précédent locataire de la chambre de Goodman, a fréquenté Alix Cléo Roubaud !

Ensuite, Goodman commence son grand projet photographique « le 11 juin, à cinq heures trente, heure de sa naissance[1213] », qui est aussi la date du mariage du mariage de Jacques et Alix Cléo Roubaud. Il habite quelques temps l'appartement d'un voisin dont la « cuisine pouvait être convertie en chambre noire[1214] », comme celle de la rue Vieille-du-Temple, etc. Les correspondances avec des faits réels, biographiques, sont donc nombreuses. À cela s'ajoute au moins une citation du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud reprise quasi à l'identique : « La lumière… ; rien que la lumière ; la lumière quand elle tombe, la lumière qui impressionne la pellicule dans laquelle se déchiffre l'image de la lumière

[1209] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit.*, p. 44.
[1210] *Ibid.*, p. 50.
[1211] *Ibid.*, p. 38.
[1212] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 325.
[1213] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, p. 125.
[1214] *Ibid.*, p. 88.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

[…][1215] » peut-on lire dans *Éros mélancolique*, tandis qu'Alix Cléo Roubaud écrivait : « La lumière,donc;rien que la lumière;la lumière quand elle tombe,la lumière qui impressionne la pellicule,la lumière dans laquelle se déchiffre l'image de la lumière […].[1216] ».

Mais Goodman ressemble également à Jacques Roubaud : comme lui, il porte « son burberry et sa casquette[1217] », travaille dès l'aube[1218], a eu une enfance marquée par la guerre, etc. Il est fasciné par une jeune femme à l'étrange accent : « Elle parlait anglais comme toutes les autres ; pas comme quelqu'un dont l'anglais n'est pas la langue maternelle ; elle n'avait pas un accent français, ou germanique ou scandinave ou slave et pourtant elle sonnait légèrement étrangère.[1219] » Cette description n'est pas sans nous rappeler celle faite dans l'introduction au *Journal* de la voix d'Alix Cléo Roubaud à l'« accent invisible, qui n'était d'aucune région particulière[1220] ». Cette jeune femme est aperçue à plusieurs reprises par Goodman, notamment la nuit tandis qu'elle se déshabille à la fenêtre de l'immeuble faisant face au sien[1221]. La description faite de cette jeune femme se dénudant est exactement semblable à celle qui ouvre « L'Avertissement » ajouté par Jacques Roubaud pour l'édition en un seul volume de son projet de prose *'le grand incendie de londres'*. Dans cet avertissement, Jacques Roubaud ajoute, avant de décrire cette scène de déshabillage nocturne : « Et un instant, un instant d'une rare violence, j'ai cru revivre l'une de ces hallucinations répétées, qui, de jour comme de nuit, m'avaient torturé pendant les premiers mois de 1983. J'ai cru voir Alix, qui était morte.[1222] » Il semble alors que la jeune femme qui hante Goodman dans *Éros mélancolique* est semblable à celle qui hante l'écrivain : Alix Cléo Roubaud.

Enfin à tous ces points de convergence avec la vie de Jacques Roubaud, s'ajoute encore le fait que l'on croise dans *Éros mélancolique* des personnages de

[1215] *Ibid.*, p. 89.
[1216] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 63.
[1217] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit.*, p. 81.
[1218] *Ibid.*, p. 34.
[1219] *Ibid.*, p. 129.
[1220] Jacques ROUBAUD, « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, pp. 7-8.
[1221] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit.*, pp. 146-147.
[1222] Jacques ROUBAUD, *'le grand incendie de londres'*, *op. cit.*, p. 7.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

livres de l'auteur : Madame Groichant, la boulangère de *La Belle Hortense* et Hortense elle-même qui, comme dans son roman, travaille dans la boulangerie[1223]. Il y a aussi un spécialiste de Constable[1224] et de ses nuages qui accompagnent, comme nous l'avons vu, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*.

Quel est donc cet étrange personnage dont la vie, les habitudes et le caractère sont tissés de caractéristiques d'Alix Cléo et de Jacques Roubaud et de leurs vies ? Il est évident que d'autres mémoires se trament dans cet ouvrage, des phrases de Perec et d'autres se sont glissées dans celles de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta. Mais nous souhaitons concentrer notre étude sur ce que ce roman porte d'Alix Cléo Roubaud – sans pour autant le réduire à cette seule dimension. Il nous semble en effet que cet ouvrage constitue une somme de mémoire et, à ce titre, qu'il engage aussi la personne d'Alix Cléo Roubaud. Plus précisément, ce personnage de James Goodman qui diffère légèrement du Mr Goodman croisé dans d'autres romans, apparaît comme un mélange d'Alix Cléo et de Jacques Roubaud. Il n'est donc pas surprenant que le jour de leur mariage soit celui de sa naissance. James Goodman se tient ainsi à la croisée de deux notions chères à Jacques Roubaud : la notion de biipsisme (James Goodman serait bien un personnage qui est deux) et celle de l'amour de loin. Dans son texte « Déduction d'étoiles doubles », Jacques Roubaud cite un poème du Siècle d'Or espagnol qui dit la « conséquence extrême de l'amour de loin » en trois vers : « J'ai cessé d'être vôtre / Pour être vous / C'était être loin qu'être deux[1225] ». À travers le personnage de James Goodman, Jacques Roubaud cesse d'être le mari et le veuf d'Alix Cléo Roubaud pour devenir, en partie, la photographe elle-même. En ce sens, *Éros mélancolique* est un ouvrage précieux pour parachever notre connaissance possible de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

Éros mélancolique est une œuvre de mémoire qui gagne à être abordée dans une lecture comparée avec *Le grand incendie de Londres*. Ainsi, Goodman réalise son projet de photographie dans l'appartement que son voisin lui a demandé de garder en son absence. Ce voisin s'appelle Coxeter et l'appartement est désigné

[1223] Jacques ROUBAUD et ANNE F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit,* p. 67.
[1224] *Ibid.*, p. 74.
[1225] Jacques ROUBAUD, « Déduction d'étoiles doubles »*, art. cit.*

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dans le roman comme « l'appartement de Coxeter ». Ce terme apparaît dans *Le grand incendie de Londres* : « Il y a le *Projet*, et sa métaphore architecturale : plans, maisons, murs, chambres… (l''appartement de Coxeter', nom générique) […][1226] », écrit l'auteur. Ce nom est emprunté au géomètre britannique Harold Scott MacDonald Coxeter. Dans *Le grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud note que le « Projet devait être raconté[1227] » dans un roman qui aurait été la fiction du projet. Ce roman se serait fondé sur un mystère :

> *L'image de l'énigme du projet aurait son lieu, qui serait une « chambre » […]. (Et je vis enfin que la clé était photographique, « écriture de la lumière » ; je le vis à la fin, trop tard.) Le roman nommerait et décrirait ce lieu : « L'appartement de Coxeter » (un lieu de mystères topologiques, combinatoires, algébriques ; un lieu aussi de la fiction ' avec mystère ').*[1228]

Or James Goodman, dans *Éros mélancolique*, entreprend un projet de photographies qui doit durer cent soixante-et-un jours dans l'appartement de Coxeter. Il serait ainsi possible de croire qu'*Éros mélancolique* est le récit du Projet. Pourtant, dans le roman, Goodman renonce lui aussi à son Projet, de telle sorte que le roman apparaît davantage comme une mise en récit de l'échec du projet raconté par *Le grand incendie de Londres*. Au fur et à mesure de ses prises photographiques, Goodman remarque une trace blanche qui apparaît sur les clichés. Ce même blanc traverse le livre sous la forme de rectangles qui effacent certaines pages. Ainsi *Éros mélancolique* met en scène, dans le récit comme dans la page, l'oubli, l'effacement progressif de ce qui avait été pensé comme une architecture de mémoire : le projet, celui du poète mais aussi celui de la photographe. Les rectangles blancs qui masquent le texte, ou affleurent à sa surface, donnent l'impression que des photographies fantômes apparaissent et détruisent les lignes. Ce blanc est une manière de montrer ce qui manque, ce qui a été et n'est plus : « Le blanc de sa mélancolie à lui recevait ses propriétés d'une disparition, pas de la perte d'un objet désiré et perdu avant d'avoir été atteint. Il était la couleur et la forme d'une privation : un soleil neige sans cesse venant

[1226] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 172.
[1227] *Ibid.*, p. 195.
[1228] *Ibid.*, p. 197.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

s'offrir à son regard dans les nuits, à la même heure de toutes nuits.[1229] » Ainsi le dernier chapitre intitulé « [Fade to gray] » est consacré à ces disparitions qui nous hantent. Comme le notent Nathalie Koble et Mireille Seguy dans leur article « D'après mémoire. Les proses fantômes de Jacques Roubaud », avec *Éros mélancolique* :

> *[l]es auteurs restituent l'oubli dans sa dynamique, lui associent une poétique, qui relie étroitement expérience de la langue et expérience amoureuse, fantasme et fiction. Le processus de hantise, valorisé, est assimilé à un don, réciproque […] autant qu'à un deuil, constitutif, qui fait toujours revenir les « vrais » fantômes, ceux des êtres qu'on a aimés et perdus […]*[1230]

2.3. Écriture de la lumière.

Dans un article paru dans *Le Monde* en 1986, Jacques Roubaud évoquait la figure d'Alix Cléo Roubaud, omniprésente dans le recueil *Quelque chose noir* : « Elle était photographe, et ce livre qui lui est dédié est proche de la photographie, de loin mon art préféré, celui avec lequel je me sens le plus d'affinités.[1231] » En affirmant que ce recueil était « proche de la photographie », et non uniquement de la photographe, le poète nous invitait alors à penser l'écriture dans son rapport à la technique et à l'art photographiques.

Des analyses visant à montrer la dimension photographique de l'écriture roubaldienne ont déjà été développées : Jean-François Puff analyse ainsi les poèmes devenus pictions de *Quelque chose noir*[1232] et Véronique Montémont a

[1229] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit.*, p. 137.

[1230] Nathalie KOBLE et Mireille SEGUY, « D'après mémoire. Les proses fantômes de Jacques Roubaud », *in Fabula-LhT*, n° 13, « La bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014, URL : http://www.fabula.org/lht/13/kobleseguy.html

[1231] Bernadette BOST, « Jacques Roubaud poète des nombres », *Le Monde,* 29 juillet 1986.

[1232] « Chacun des poèmes est ainsi l'équivalent formel d'une surface de forme géométrique, ce qui vise je crois à renvoyer à la "piction" photographique. S'il n'y a plus d'images dans la mémoire, si tout s'est arrêté, figé en des "pictions", alors le poème ne peut plus rien faire d'autre que de

consacré un chapitre de son ouvrage *Jacques Roubaud : L'amour du nombre* à « l'icono-graphie ». Dans ce dernier, elle expose l'évolution du champ lexical de la couleur qui converge vers une omniprésence du noir, teinte photographique par excellence[1233]. Jacques Roubaud dans son projet en prose reprend le dispositif photographique pour l'appliquer à l'écriture. Ainsi, *Le grand incendie de Londres* et *La Boucle* proposent un travail de « tirage » des souvenirs, similaire à celui qui a lieu dans la chambre noire : « Le premier trait commun des fragments ainsi singularisés est d'être descriptions effectuées, le plus scrupuleusement possible à partir d'images pures ou de courtes séquences d'images […].[1234] » Jacques Roubaud s'empare d'un souvenir, d'une « image pure », pour en proposer un tirage dans l'écriture, faisant de la description le pendant de l'épreuve positive. Il nous livre ainsi des instantanés de prose et, de ce fait, le temps grammatical qu'il a choisi est le présent. L'auteur construit une architecture faite d'un enchâssement de présents : celui de la remémoration, celui de l'écriture (sur plus de vingt-cinq ans) et le nôtre, le présent de la lecture. Mais il s'agit d'un présent mobile, glissant sans cesse, menacé par le passé comme l'est la photographie qui, dès la prise de vue, met un terme à la concordance. La prose de Jacques Roubaud atteste d'un moment et en impose la vérité. Elle évite les difficiles questions de l'autobiographie, du roman : ce qui est dit est, et la vérité (de ce temps de la narration tout du moins) est le corollaire logique de ce présent : « Le temps de la narration, dans cette branche première, est vrai », écrit le poète. À travers ce primat du présent, le texte acquiert la même force d'instantanéité que l'image – instantanéité que l'on ne peut pas nier. Il n'y a pas d'échappatoire possible, si ce n'est ne plus regarder.

En « tirant » ses souvenirs d'enfance, Jacques Roubaud offre « à [s]a femme, photographe, l'écriture photographique de ces souvenirs[1235] ». Il met en rapport cette écriture à la recherche d'Alix Cléo Roubaud pour qui « les seules vraies photographies sont des photographies d'enfance », citant explicitement

devenir "piction" lui-même » écrit Jean-François PUFF dans « L'écriture photographique de *Quelque chose noir », art. cit.*

[1233] Voir le chapitre « Icono-graphie » *in* Véronique MONTÉMONT, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, *op. cit.*, pp. 79-108.

[1234] Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, *op. cit.*, p. 248.

[1235] *Ibid.*, p. 251.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

dans *La Boucle* ce passage du *Journal*[1236]. Ce faisant, il met au centre de sa démarche la question de l'oubli, cette forme de l'invisible contenu dans les images de nous enfants dont nous avons oublié le contexte. Il transpose la démarche de la photographe dans son entreprise littéraire.

Avec *Éros mélancolique*, il nous semble que Jacques Roubaud pousse plus loin encore cette démarche de rapprochement de l'écriture et de la photographie. En effet, il y pose que la littérature et la photographie sont une seule et même chose. Dans un passage d'*Éros mélancolique*, il produit, dans la bouche de James Goodman, une synthèse de l'histoire de la photographie pour aboutir à un constat :

> *La préhistoire de la photo s'était tournée d'abord vers les traces imitatrices, vers une mimique du monde des impressions, de la sensation : vers les pigments. On avait cherché la reproduction des couleurs avant celle des formes. Mais après les pigments, et très vite, les couleurs perdues, le monde apparut sans couleur, écrit par les sels d'argent en blanc et noir.*
>
> *La photographie ne naît véritablement que de cet échec, de cette pauvreté. Elle ne prend son essor irrésistible que dans la matérialité du blanc et du noir. L'encre de la lumière, miroir inverse de celle qui coule dans la main suivie de la plume d'oie, est blanche. L'expression de Talbot,* The pencil of nature is light *(le crayon de la nature est la lumière), révèle et masque à la fois ce que va être la photographie qui naît. Car le mot* pencil *évoque à la fois le pinceau, le registre du dessin, et l'écrit (crayon, plume et, anachroniquement, stylo).*
>
> *La photographie naissante croit peindre, veut peindre ; n'arrivant pas à peindre, faute de couleurs, elle veut, elle croit dessiner. En fait, elle écrit. Le nom qui la dit est bien nommé. La matérialité invisible de la trace est beaucoup plus proche de celle de l'encre qui a séché sur la page que de l'irrégularité indispensable des pigments sur la toile du tableau de « plate peinture ».*[1237]

En se ressaisissant de l'histoire de la photographie, désignant la peinture comme sa préhistoire, établissant le noir et blanc comme l'échec fécond de la photographie dans sa reprise du monde, Jacques Roubaud propose une nouvelle

[1236] *Ibid.*
[1237] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit.*, pp. 207-208.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

lecture du médium fondée sur un retour à son étymologie : *photos* et *graphein*, la photographie est littéralement écriture de la lumière. Il fait aussi référence au premier livre de photographie commercialisé : *The Pencil of nature* de William Henry Fox Talbot paru entre 1844 et 1846 sous la forme de livrets. Avec ce titre William Henry Fox Talbot insiste sur le fait que ces images ne soient pas dues au pinceau d'un artiste qui lui aurait permis de tracer ces lignes mais à celui de la nature même, à savoir la lumière. Ce titre évoque aussi « le pinceau lumineux » d'Alix Cléo Roubaud, cette lampe au faisceau étroit lui permettant de dessiner sur la surface sensible avec la lumière même. Reprenant sa métaphore du palindrome, Jacques Roubaud considère que cette encre de la lumière, blanche, est « le miroir inverse » de celle, noire, qui permet d'écrire. La polysémie du terme « pencil », à la fois pinceau, crayon et stylo, lui permet de tirer la photographie du côté de l'écriture. La photographie a voulu être peinture, a voulu être dessin, mais elle est en réalité écriture. La photographie écrit, de sorte qu'Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud ne font donc qu'une seule et même chose. Précisant encore son idée, James Goodman poursuit sa réflexion sur la photographie et l'écriture :

> *La photographie, écriture de la lumière, est en fait le pendant, l'analogue de l'imprimerie. Photographier, c'est imprimer à la lumière. L'art photographique, en ses foudroyants débuts, parcourt et résume à toute vitesse les étapes ancestrales du passage de l'écriture en exemplaire presque unique, celle de la main sur le manuscrit, à la reproductibilité quasi infinie dans le presque identique qui est le caractère distinctif de l'imprimerie. L'usage trouvait ainsi, après la langue, son mode de dire fixé, arrêté.*[1238]

Dans ce passage, James Goodman poursuit sa réflexion et la précise faisant de la photographie le pendant de l'imprimerie. Cette réflexion évoque évidemment « Le Salon de 1859 », texte à charge contre la photographie dans lequel Baudelaire avait écrit : « il faut donc qu'elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature.[1239] » Sous la plume de Baudelaire, le rapprochement de la

[1238] *Ibid.*, p. 208.
[1239] Charles BAUDELAIRE, « Le Salon de 1859 », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 364-365.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

photographie et de l'imprimerie sonne comme un discrédit ; la photographie n'est qu'une technique de reproduction et ne peut pas, à ce titre, prétendre à une quelconque tâche de création. Mais James Goodman se garde, quant à lui, de tout jugement qualitatif quand il fait de l'histoire de la photographique une forme de synthèse de l'histoire du livre. La photographie permet de fixer l'image, comme l'imprimerie a permis de fixer la langue. Dans ce parallèle, la photographie et l'imprimerie sont deux moyens d'arrêter l'image et la langue. Autrement dit, la langue et l'image sont pensées de manière conjointe. En conséquence, texte et image peuvent être rapprochées selon l'analogie suivante : l'imprimerie est à la littérature ce que la photographie est à l'image. La véritable question est donc celle de l'image, de la création que la technique permet de fixer. Ainsi, Alix Cléo Roubaud a travaillé des images, fixées par la technique photographique, comme Jacques Roubaud travaille la langue ou la littérature, fixée par l'écriture manuscrite ou imprimée.

Ce passage d'*Éros mélancolique* se présente à nous comme le point d'acmé du travail de Jacques Roubaud sur le double objet photographique et littéraire : après avoir parlé des photographies, après les avoir assimilées à son écriture, il assimile ici l'écriture à la photographie. Lui aussi tente de fixer des images par l'écriture et son œuvre se présente ainsi comme une poursuite du geste photographique initié par Alix Cléo Roubaud.

Conclusion partielle.

Après la mort d'Alix Cléo Roubaud en 1983, Jacques Roubaud débute un travail de mémoire. Pour préserver son œuvre, pour sauver son nom de l'oubli, il publie d'abord son *Journal* aux éditions du Seuil. Ce livre permet de donner accès à l'écriture, à la pensée et aux images de l'artiste. Mais il prépare aussi la parution d'un autre ouvrage : *Quelque chose noir*, recueil de deuil qui tissent les liens étroits avec la prose et les photographies de la jeune femme. *Quelque chose noir*

est un palimpseste où se devinent, sous les poèmes, les mots et les photographies de la jeune femme, à tel point que lire cet ouvrage c'est aussi, d'une certaine façon, lire Alix Cléo Roubaud.

Cependant, le travail du poète pour faire place à la femme aimée et disparue ne s'arrête pas là et nous avons voulu, dans cette partie de notre recherche, montrer la façon dont Alix Cléo Roubaud traverse son œuvre de différentes manières. Elle est la disparue, la photographe dont les œuvres uniques ne cessent de hanter la mémoire du poète, mais aussi le point de départ de personnages de fictions qui lui empruntent, chacun à leur manière, des traits distinctifs de sa personnalité. Pour notre recherche, cette survivance d'Alix Cléo Roubaud dans l'œuvre de Jacques Roubaud est cruciale : elle excède la seule mémoire amoureuse pour nous restituer aussi l'œuvre. Jacques Roubaud, qui a connu l'artiste mieux que quiconque, qui a été son premier interlocuteur, celui avec qui elle a élaboré certaines de ses idées, bénéficie d'une connaissance profonde de son travail. En nous la redonnant, il permet de comprendre mieux encore l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

Mais Jacques Roubaud ne fait pas simplement place aux images, il ne prend pas uniquement en charge leur explicitation, il semble également qu'il se soit donné pour tâche de poursuivre en partie le projet de la photographe. Ainsi, il a intégré à son œuvre en prose des réflexions sur la piction ou sur le futur antérieur, temps de la photographie, qui permettent de saisir l'ampleur de ces notions, leur densité théorique. Il continue donc l'élaboration de l'œuvre et, comme tout travail de continuation, il y imprime également sa marque. En faisant sienne la démarche de son épouse, Jacques Roubaud nous permet de nous en approcher, d'en parfaire notre connaissance. Pourtant, il ne faut pas négliger la nécessaire part de déformation que contient toute continuation : l'œuvre de Jacques Roubaud n'est pas celle d'Alix Cléo, elle est une poursuite, une appropriation, et pour une part, un déplacement.

Depuis 2009, il semble que le poète se soit engagé dans une démarche d'achèvement, de clôture de son œuvre : il a publié son projet en prose en un seul et même volume en 2009, *'le grand incendie de londres'*, et avec *La Dissolution*, il

semble avoir trouvé une forme de solution à la destruction du projet initial. En 2009, Mr Goodman apparaît une nouvelle fois, et peut-être une dernière fois : dans *Éros mélancolique*, il est devenu photographe et ce roman est aussi une somme de mémoires. Mémoires de Perec, de Queneau, mais aussi de l'œuvre du poète et, bien sûr, d'Alix Cléo Roubaud qui est omniprésente dans l'ouvrage. James Goodman, protagoniste du roman, photographe mélancolique, hanté par une jeune femme fantomatique, a initié un travail photographique qui mêle théorie et pratique. Il élabore une pensée originale qui fait de la photographie et de l'écriture une seule et même chose, le blanc de la lumière étant l'envers exact du noir de l'encre. Avec cet ouvrage, Jacques Roubaud nous dit qu'il est aussi photographe et qu'Alix Cléo Roubaud était un écrivain de la lumière. Mais avec le temps, ce roman étant paru vingt-six ans après la mort de l'auteur, la mémoire est aussi parsemée d'oubli. Comme une photographie menacée de disparition par la chimie qui l'a permise, la mémoire contient les conditions de sa propre disparition. Les dernières phrases du livre en rendent compte : « La chimie des révélateurs n'offre plus à fixer qu'un brouillard. / We fade to grey, lumière, encore, corps, sel.[1240] »

C'est aussi en 2009 que Jacques Roubaud a décidé d'entamer un processus de donation des œuvres d'Alix Cléo Roubaud à différentes institutions, faisant ainsi passer les photographies et les textes de sa femme d'une mémoire privée à une mémoire collective. Avec leur entrée au musée, les images deviennent œuvres et c'est une ultime étape de l'élaboration qui s'ouvre alors.

[1240] Jacques ROUBAUD et Anne F. GARRÉTA, *Éros mélancolique*, *op. cit.*, p. 299.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

CHAPITRE 3. La prise en charge institutionnelle de l'œuvre.

En octobre 1981, Alix Cléo Roubaud adresse une lettre fébrile à ses parents. Elle y liste les prix et les aides auxquels elle postule : la Biennale de Paris, « une demande d'aide aux artistes auprès du Conseil des Arts », une bourse du « Ontario Art Council », « Le prix du premier livre Photographique », « le prix Niépce », mais aussi « le prix de Fondation de la Vocation ; le prix de l'aide à la première exposition ; le prix de la Fondation nationale de la Photo ; et le Prix du Festival d'Arles.[1241] » Elle exprime son souhait d'être aidée financièrement et d'être reconnue comme artiste. De toutes ces entreprises, aucune n'a aboutit. Mais si elle n'a pas obtenu le prix du festival d'Arles, elle a néanmoins été choisie par Alain Desvergnes pour participer à l'exposition collective *People of Transience* dont il était commissaire. En 1982, elle annonce, pleine de joie, cette nouvelle à ses parents ; mais elle meurt avant le début de l'exposition. Après cet événement, ses photographies sont restées dans l'appartement de Jacques Roubaud ou chez des amis. Pourtant, nous savons l'importance de la reconnaissance institutionnelle qui, au delà de la simple satisfaction personnelle, permet aussi à une œuvre d'exister, d'entrer dans le champ de l'art. Il a fallu attendre plusieurs années pour que les photographies d'Alix Cléo Roubaud soient prises en charge par des collections prestigieuses, assurant ainsi à l'œuvre sa pérennité tant d'un point de vue symbolique, que d'un point de vue matériel, puisque les musées permettent aussi des conditions optimales de conservation. C'est à cette dernière élaboration de l'œuvre que nous souhaitons consacrer l'ultime partie de notre recherche. Car si l'œuvre a d'abord été élaborée par l'artiste, puis continuée par Jacques Roubaud, les musées ont joué un rôle primordial pour faire connaître son travail au grand public, pour le faire advenir comme œuvre. La première donation a été celle, effectuée en 2011, au Centre Georges Pompidou.

[1241] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 23 octobre 1981*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Avant d'analyser plus en détails le rôle majeur du musée, il nous semble nécessaire de dresser un rapide historique de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud et de son institutionnalisation. Cette partie concerne avant tout la partie photographique de l'œuvre, compte tenu de la publication du *Journal* au Seuil qui a induit l'acception de la dimension littéraire de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud à partir de l'année 1986 déjà. Nous devons également préciser d'emblée que Jacques Roubaud nous a confié en 2009 l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud pour assurer sa transmission aux instances légitimes. Notre propos est de rendre compte de ce travail qui nous parait constituer un parallèle au présent travail de recherche. Découvrir le processus qui a conduit les photographies sur les cimaises des musées permet de mettre au jour de manière précise le fonctionnement institutionnel qui a permis à l'œuvre de rencontrer son public.

En mai 2009, la revue d'art *area* nous a proposé la coordination d'un dossier consacré à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. À cette occasion, nous avons rencontré Jacques Roubaud afin de réaliser un entretien au sujet de l'œuvre de la photographe. Pour accompagner les pages de la revue, Jacques Roubaud nous a confié des photographies, jusqu'alors inédites, afin de les reproduire. Le dossier a été publié[1242] et quelques photographies d'Alix Cléo Roubaud ont été présentées dans l'exposition collective accompagnant la sortie du numéro. Parallèlement à notre travail, une compagnie de théâtre basée en Auvergne, la compagnie athra, avait entrepris d'adapter pour la scène le *Journal*[1243]. Ces différentes entreprises ont convergé pour aboutir, du 21 octobre au 18 décembre 2009, à une exposition au Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac intitulée *Alix Cléo Roubaud. Si quelque chose noir*. Il s'agissait de la première exposition entièrement consacrée à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, et de la première possibilité, depuis 1983, de voir ses photographies. Nous avions été sollicitée pour écrire les textes de parties ainsi que la présentation de l'exposition, et la compagnie athra y présentait sa création. Suite à cet événement, le musée qui avait proposé de prendre en charge

[1242] Voir « Alix Cléo Roubaud », *area revue)s(*, n° 19/20, *op. cit.*, pp. 97-112.

[1243] Ce spectacle intitulé « La Chambre (noire) » a d'abord été montré sous deux formes, l'une longue l'autre courte : une forme « panoramique » et une forme « polaroïd ». Voir : http://www.athra.fr/?portfolio_archive=la-chambre-noire. Notons que le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud avait précédemment été mis en scène par Justine Schmitt dans un spectacle intitulé « Une chose, puis une autre. Le Journal d'Alix Cléo Roubaud, 1979-1983 » et joué du 6 novembre au 1er décembre 1989 au Palais de Tokyo.

l'ensemble de l'œuvre n'a finalement pas donné suite et Jacques Roubaud nous a demandé d'imaginer et de mettre en œuvre un plan permettant aux photographies d'entrer dans des collections.

En 2009 toujours, Jacques Roubaud nous a confié une première partie de l'œuvre, environ trois cents photographies que nous avons d'abord classées et inventoriées. En 2011, d'autres photographies ont été retrouvées chez un ami du poète, Pierre Lusson. Jacques Roubaud lui avait confié ces images après le décès de la photographe. Cet ensemble constitué d'une dizaine d'images a été ajouté aux autres. En 2012, Jacques Roubaud nous a confié, par l'intermédiaire de sa sœur Denise Getzler, la correspondance d'Alix Cléo Roubaud qui était restée, depuis sa disparition, à Saint-Félix. Jusqu'en 2013 environ, des photographies, des textes et des cahiers sont venus s'ajouter à l'ensemble pour aboutir à un nombre total d'images que nous ne soupçonnions pas, soit six cent cinquante-six photographies. À cela s'ajoute notre découverte, en 2012, de l'appartement de la photographe rue Vieille-du-Temple qui nous a été ouvert par son frère Marc Blanchette. Le lieu qui avait été loué de temps à autres était resté quasiment intact : meubles, bibelots, médicaments, chapeau et autres effets personnels, livres, etc. Il constituait à lui seul une pièce d'archive. Lancé dans des travaux de rénovations du lieu, Marc Blanchette nous a confié les clés de l'appartement pendant cinq jours, avant rénovation, afin d'inventorier ce qui pouvait constituer des documents et œuvres fondamentales pour notre recherche. Pendant ces cinq jours, de manière quasi continue, nous avons donc établi un inventaire de la bibliothèque ainsi que des œuvres et archives qui s'y trouvaient. Nous avons ainsi découvert les cours d'université d'Alix Cléo Roubaud, mais aussi ses essais universitaires qui étaient restés sous son lit. À ce même endroit, sous le lit donc, nous avons également découvert des planches-contacts, jusque-là inexistantes dans le Fonds ainsi qu'une trentaine de photographies.

Jacques Roubaud ayant été explicitement désigné par Alix Cléo Roubaud comme son ayant droit, les images, quelle que soit leur provenance, ont été rassemblées en un seul ensemble. Soucieux de préserver ces photographies et d'assurer leur légalité, nous avons fondé une association Alix Cléo Roubaud qui

rassemble aujourd'hui tous les documents qui n'ont pas été transmis à des musées. Cette association est désignée comme « Fonds Alix Cléo Roubaud ».

Nous devons aussi souligner que le travail d'inventaire et de catalogage de l'œuvre que nous avons entrepris a rencontré deux difficultés majeures. D'une part, la constitution en plusieurs étapes de l'œuvre (des photographies nous ont été transmises entre 2009 et 2013) a empêché d'avoir une appréciation globale du Fonds pendant plusieurs années. D'autre part, le manque de matériel professionnel (papier neutres, boîtes neutres, mais aussi logiciel de traitement) pour traiter près de mille cinq cents œuvres et documents implique nécessairement que notre travail ait eu, pendant plusieurs années, une dimensions artisanale.

Néanmoins notre proximité avec le Fonds nous permet de rendre compte du processus des donations. Ainsi, c'est une dernière élaboration de l'œuvre qu'il nous faut évoquer : celle, institutionnelle, qui a permis la reconnaissance de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Ces analyses n'ont pas pour objet les caractéristiques artistiques intrinsèques des productions d'Alix Cléo Roubaud : il n'est pas question ici de la « littérarité » de ses écrits ou des caractéristiques esthétiques de ses photographies, nous référant – tant est possible – à l'essence de l'art pour en statuer. Ces analyses ont désormais pour objet les procédures qui constituent l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud en tant que réalité instituée, c'est-à-dire reconnue par les institutions : c'est une somme de discours, d'évaluations et de pratiques venus du champ institutionnel de l'art, qui lui ont permis sa reconnaissance artistique, ici donc comprise comme terme de son élaboration institutionnelle.

Nous souhaitons également interroger le traitement fait par l'institution à une œuvre en élaboration : comment le musée s'accommode-t-il de l'inachevé, comment montre-t-il une œuvre qui contient encore ses errements et parfois même ses ratés ? Si l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud demeure en élaboration, cette dynamique peut-elle être conservée ?

Dans un premier moment nous nous intéresserons donc à l'entrée au musée de l'œuvre. Nous analyserons les mécanismes des donations, la façon dont les

photographies ont été réparties ainsi que les questions liées à l'exposition de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Dans un second moment nous poserons la question de l'archive : en effet, que faire des traces, parfois anodines, laissées par l'artiste, quel est leur rôle dans la découverte et la compréhension de l'œuvre ?

I. L'entrée au musée.

À la mort d'Alix Cléo Roubaud, ce que possédait Jacques Roubaud n'était pas d'abord un Fonds : comme au décès de toute personne, il reste simplement – cruellement dans leur abandon – des affaires qui sont les siennes. Pris dans l'horreur de la disparation de sa jeune femme, Jacques Roubaud a gardé certaines images et en a confié d'autres à des amis et des proches. Il a aussi restitué des objets d'Alix Cléo Roubaud à sa famille comme son appareil photographique par exemple qu'il a redonné à sa mère, Marcelle Blanchette, qui le lui avait offert. Il a gardé avec lui certaines images ainsi que le journal intime de l'artiste afin de préparer sa publication, mais aussi d'innerver son propre travail d'écriture. Pendant plusieurs années, Jacques Roubaud a autorisé la reproduction d'œuvre d'Alix Cléo Roubaud pour des publications universitaires et a même confié certaines photographies de l'artiste. Ainsi la compagnie athra s'est déplacée pendant quelques mois avec des originaux qui étaient montrés à l'issue de la représentation « La Chambre (noire) » – cette adaptation du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud que nous avons mentionnée plus tôt. Si ces initiatives ont eu le mérite de permettre à quelques personnes de voir les photographies, elles pouvaient néanmoins représenter un danger pour l'œuvre et sa conservation. En effet, compte tenu des normes de conservation strictes en vigueur pour la photographie, les exposer à des variations de température, des lumières crues et des transports non spécialisés met en péril leur longévité. Compte tenu, de surcroît, du caractère artisanal, expérimental des tirages, les œuvres d'Alix Cléo Roubaud sont

particulièrement fragiles. La prise en charge des photographies s'est donc imposée comme une nécessité de plus en plus impérieuse.

Outre ces considérations liées à la préservation des photographies d'Alix Cléo Roubaud, le musée a également un rôle symbolique de validation. En effet, le musée a pour fonction générale de *métamorphoser* les images des choses en œuvres d'art, comme l'expliquait André Malraux dans *Le Musée imaginaire*. Malraux ouvre fameusement son essai par ces exemples : « Un crucifix roman n'était d'abord pas une sculpture, la *Madone* de Cimabué n'était pas d'abord un tableau, même l'*Athéna* de Phidias n'était d'abord pas une statue.[1244] » Son propos dans l'introduction de son ouvrage est d'exposer la puissance du musée, comme institution qui fait apparaître un nouvel objet au sein de notre monde, une nouvelle réalité : l'œuvre d'art, de sorte que, même en étant chrétien, on ne s'agenouille pas devant une Vierge à l'enfant, au milieu des visiteurs du musée. L'institution muséale invente ainsi l'art au sens moderne de l'esthétique : l'objet d'art est ce qui se donne à la vue, à la contemplation esthétique – ce qui ne remplit plus, dans nos vies, une fonction, religieuse ou politique. De ce propos général sur le bouleversement opéré par l'invention des musées, nous pouvons inférer que les institutions culturelles offrent toujours, à un travail d'artiste, sa transformation en œuvre d'art reconnue. Le musée, en intégrant les photographies d'Alix Cléo Roubaud à ses collections et en les exposant, les a élaborées et données comme œuvres. Cette partie de notre recherche s'intéressera donc à ce processus d'institutionnalisation de l'œuvre qui a joué un rôle fondamental dans sa constitution.

Enchâssement des élaborations : nous avons vu que l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud nous était parvenue prise dans son élaboration, dans le mouvement de sa création ; peu de ses éléments s'y donnent comme définitifs. Nous nous demanderons ainsi comment le musée, l'institution peut tenir compte de cette caractéristique de l'œuvre et la « conserver », elle aussi, comme partie intégrante de ce travail. Nous examinerons d'abord de quelle manière la reconnaissance d'Alix Cléo Roubaud s'est constituée de manière posthume, puis nous nous

[1244] André MALRAUX, *Le Musée imaginaire* [incipit], dans *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 2004, p. 203.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

intéresserons aux mécanismes des donations effectuées de 2011 à 2014. Enfin, nous terminerons cette partie par une étude de l'exposition monographique qui a eu lieu à la Bibliothèque nationale de France du 28 octobre 2014 au 1er février 2015. Nous verrons alors de quelle manière ce caractère « en élaboration » de l'œuvre a joué un rôle déterminant dans sa mise en exposition.

1.1. Une reconnaissance posthume.

L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud présente un caractère évident d'inachèvement. Morte prématurément, elle n'a pu se consacrer à la photographie que quelques années et a laissé une œuvre disparate, qu'elle n'a pas eu le temps de trier, d'organiser. Ainsi subsistent dans le Fonds des essais, des photographies ratées, mais aussi des débuts de lettres, des phrases écrites rapidement et parfois illisibles. À la mort de l'artiste, son travail photographique n'a été présenté que deux fois, dans des expositions collectives, et Alix Cléo Roubaud n'a publié qu'un seul article, théorique, sur Wittgenstein. Seul le film de Jean Eustache a constitué, du vivant de l'artiste, une reconnaissance de son travail. Alix Cléo Roubaud le mentionne à plusieurs reprises à sa famille évoquant « un film de 18 mn [*sic*] mais en 35 mm couleur, qui sera sans doute vendu à la télévision française l'an prochain », précisant à son père, dont une photographie est montrée dans le film, qu'« il paraîtra devant vingt millions de téléspectateurs français[1245] ». Ce film ouvre de nouvelles possibilités et Alix Cléo Roubaud rêve de pouvoir profiter de sa sortie pour exposer ses photographies : « Je vais donc prospecter le marché des galeries photos (travail qui me terrorise) ; ma première ambition est celle-ci : avoir une première exposition à peu près en même temps que la sortie du film de Jean sur moi. Je rêve peut-être mais on verra.[1246] » Mais aucune galerie n'a finalement montré son travail. Nous ne savons pas s'il a été refusé, si l'artiste a abandonné ces démarches qui la « terrorisaient » ou si la déflagration de la mort du cinéaste a

[1245] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 19 décembre 1980*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1246] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille non datée*, vers 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

coupé court à toute velléité d'exposition. Néanmoins, l'œuvre d'Eustache qui a fait l'objet de rétrospectives[1247] après la mort de l'artiste a permis à quelques spectateurs avisés de découvrir le travail de la photographe. Il reste que l'absence d'édition en DVD des films d'Eustache restreint, aujourd'hui encore, la diffusion de son œuvre et, par ricochet, de celle d'Alix Cléo Roubaud.

Le *Journal* est émaillé d'ambitions d'expositions et de déceptions consécutives. En 1981, Alix Cléo Roubaud note sa décision de « préparer la Biennale,et briller[1248] », puis en 1982, suite au refus de son dossier et autres déconvenues, elle note, non sans déception ni amertume : « Aucune presse sur *si quelque chose noir* / Refus de la Biennale de 82. / Aucune envie de colporter photos aux Galeries / changer de métier,ou bien en trouver un.[1249] » Si Alix Cléo Roubaud a choisi la photographie comme essentielle activité, elle souffre néanmoins de ce qu'aucune instance ne vienne légitimer ce choix. Elle cherche aussi bien à passer par les galeries et donc par le marché de l'art. La reconnaissance par une galerie fonctionne, implicitement, comme un jugement de valeur artistique. Un refus pointerait ainsi un manque de talent ; l'œuvre ne serait pas suffisamment intéressante pour être montrée et c'est la légitimité de l'artiste qui s'en trouve affectée. Si l'on sait que de nombreuses œuvres sont devenues fondamentales après avoir été dédaignées et que la valeur d'une œuvre ne se mesure pas à sa valeur économique, il est cependant évident que tout artiste qui essuie de nombreux refus s'avère nécessairement découragé. La question n'est pas, d'abord, celle du succès mais seulement celle de la reconnaissance. Ce que les galeries, les prix et les expositions offrent n'est pas seulement une valeur économique, mais aussi une valeur symbolique fondamentale : celle de l'estime. Or, les seules ventes et la plupart des expositions de photographies d'Alix Cléo Roubaud avant 1983 ont été faites de la main à la main, lors des soirées organisées dans son appartement. Ce cadre informel a permis à l'artiste de partager son

[1247] Du 14 décembre 2006 au 15 janvier 2007, le Centre Georges Pompidou organisait l'événement « Jean Eustache. Rétrospective intégrale ». Mais, malgré la volonté d'exhaustivité dont témoigne le titre de l'événement, *Les Photos d'Alix* semble ne pas avoir été projeté, à en vérifier les archives des séances de cinéma disponibles sur le site du Centre Pompidou virtuel. Consulter l'URL : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cej8oLB/rXaLzj.

[1248] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 145.

[1249] *Ibid.*, p. 181.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

travail, et parfois d'en obtenir quelques sommes ; mais il n'a pas pour autant répondu à son besoin de légitimité.

Comme de nombreux artistes avant elle, la reconnaissance de son œuvre n'est advenue qu'après sa mort. La publication de son journal intime dans la grande maison d'édition qu'est le Seuil la consacre d'abord comme diariste. L'importance de Denis Roche, directeur de la collection « Fiction & Cie » qui a accueilli l'ouvrage, personnalité incontournable de la scène littéraire, ajoute encore au prestige de la publication. S'ensuit un certain succès critique comme en témoignent les articles cités dans une précédente partie de notre recherche et s'ensuivent également, un peu plus tard, des études et articles universitaires : Véronique Montémont, Françoise Simonet-Tenant[1250] ou Michel Braud[1251] ont fait place au *Journal* d'Alix Cléo Roubaud dans leurs travaux. La reconnaissance de la photographe qu'était Alix Cléo Roubaud a été bien plus longue. Si sa présence en 1983 aux Rencontres d'Arles en est un premier signe, on peut considérer qu'elle n'advient véritablement qu'après son entrée dans les collections de musées. Nous pouvons en effet nous en remettre aux analyses des processus de la reconnaissance artistique réalisées par les travaux des sociologues :

> *Dans le monde de l'art, l'établissement de la valeur (réputation et reconnaissance qui déterminent une position de l'artiste dans le champ artistique) s'opère par la conversion réciproque du capital économique (la cote sur le marché de l'art) et du capital symbolique (la reconnaissance de l'institution dont le musée demeure l'instance légitimante suprême, qui inscrit l'œuvre dans l'histoire de l'art).*[1252]

Alix Cléo Roubaud n'ayant aucune cote sur le marché de la photographie, la valorisation de son œuvre est passée entièrement par le musée et le capital symbolique dont il dote les œuvres qu'il abrite. En effet, si l'histoire de l'art et la philosophie permettent de penser le changement opéré par l'apparition du musée –

[1250] Cf. Françoise SIMONET-TENANT, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, *op. cit.*, pp. 146-147.
[1251] Cf. Michel BRAUD, *La Forme des jours*, *op. cit.*, pp. 63 (note), 78, 84-85, 101, 112, 154, 168, 170, 180, 189, 197-199, 259, 271.
[1252] Daniel VANDER GUCHT, « L'artiste, entrepreneur du Moi », *in* COLLECTIF, *L'artiste et ses intermédiaires*, Mardaga / SMartBe, 2010, p. 204.

changement tout à la fois historique et ontologique, comme tend à le prouver Malraux par exemple –, la sociologie de l'art aide à penser la manière dont le musée constitue la « valeur artistique » d'une œuvre, une fois que l'art au sens moderne est apparu. Le problème de la sociologie de l'art est celui de la constitution de la valeur artistique : comment l'œuvre d'un artiste acquiert-elle une reconnaissance artistique ? À partir des années 1980, la valeur artistique est marquée par « un va-et-vient constant entre le raisonnement par l'évaluation des spécialistes et le raisonnement par les prix sur les marchés[1253] », comme le soutient la sociologue Raymonde Moulin, initiatrice en matière de sociologie de l'art. Par-delà le « va-et-vient » entre marché et institution, « [i]l appartient au musée de dire ce qui est art et ce qui ne l'est pas », affirme Raymonde Moulin, soulignant que « [l]es acteurs économiques n'ont pas en effet, au même degré que les acteurs culturels, le pouvoir de conférer le label artistique à des formes d'art conçues pour n'être pas "récupérées" par le marché – la dénégation de l'argent ayant caractérisé, jusqu'aux récentes générations d'artistes et d'amateurs, l'idéologie artistique la plus largement partagée[1254] ». Il faut donc prêter attention aux médiations institutionnelles qui ont permis la circulation de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud auprès du public savant et profane.

1.2. Les donations.

À partir de 2009, nous avons entrepris un travail d'inventaire et de classement des photographies d'Alix Cléo Roubaud, permettant de regrouper les séries, de dater et de légender les œuvres. Suite à ce travail d'organisation qui a duré près d'un an, nous avons mis en place, avec Jacques Roubaud, les projets de

[1253] Raymonde MOULIN, « Sociologie de l'art et musée. Entretien avec Elisabeth Caillet », *Publics & Musées*, n° 5, 1994, p. 102. Comme la sociologue l'explique dans son entretien, c'est l'objet de son ouvrage intitulé *L'Artiste, l'institution et le marché* que d'étudier les conversions de valeurs qui s'opèrent entre le marché de l'art et les institutions artistiques. Cf. Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992. L'ouvrage a été réédité en 2009 dans la collection « Champs Arts » de Flammarion.

[1254] Raymonde MOULIN, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986. p. 383.

donation. Initialement, Jacques Roubaud avait pensé donner l'intégralité des œuvres photographiques d'Alix Cléo Roubaud à la Bibliothèque municipale de Lyon qui abritent une artothèque dotée d'une importante collection. Cette décision avait été motivée par trois raisons principales : le lien intime de Jacques Roubaud avec cette région – l'auteur est en effet né à Caluire-et-Cuire, commune située dans la métropole lyonnaise ; l'intérêt de l'universitaire Roger-Yves Roche qui avait mis Jacques Roubaud en lien avec la Bibliothèque suite à une conférence organisée à l'Université de Lyon 2[1255] ; et, enfin, l'urgence que ressentait le poète à transmettre les photographies. Ajoutons à cela que Jacques Roubaud craignait que d'autres musées refusent les œuvres d'Alix Cléo Roubaud.

Ayant pris connaissance de l'ensemble des photographies du Fonds, il nous est apparu qu'effectuer une seule et unique donation n'était pas la meilleure façon de valoriser l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. En effet, le caractère expérimental de sa démarche et la mort soudaine de l'auteur impliquent qu'il soit resté de nombreux essais et tirages à partir d'un même négatif. Aussi, quel usage une seule institution peut-elle avoir des cent deux tirages de la série *Si quelque chose noir*, ou même – sans considérer les séries les plus développées en chambre noire – des dix épreuves de *La Cuillère* ? Certes, tous les tirages sont différents : le cadre, les contrastes varient. Mais donner l'ensemble du Fonds à un seul et même lieu aurait impliqué qu'une partie demeure nécessairement en réserve. Nous avons donc choisi d'effectuer plusieurs donations pour augmenter la visibilité de l'œuvre et les possibilités d'exposition. Ces donations ont été pensées et effectuées en intelligence avec différents représentants des institutions, conservateurs, chargés de collections, qui ont ainsi pu choisir les œuvres en fonction des missions dont le lieu qu'ils représentaient était investi. Pour chaque donation, nous avons également réfléchi, avec le lieu impliqué, à une mise en valeur des œuvres sous forme d'expositions, de publications ou de rencontres. Pour l'ensemble des donations effectuées, les seules restrictions imposées par Jacques Roubaud concernaient la reproduction des œuvres. Il a souhaité qu'aucun retirage ne soit

[1255] Le 25 février 2010, Roger-Yves Roche consacrait la septième séance de son cycle de conférences « Préférence photographie » à Alix Cléo Roubaud. Cet événement intitulé « Pour Alix Cléo Roubaud » avait été organisé à l'occasion de la réédition du *Journal*. Jacques Roubaud était à cette occasion invité à converser avec Roger-Yves Roche. L'invitation à cette rencontre était encore disponible sur le site *Le tiers livre* de François Bon en juin 2016, à l'URL suivante : http://www.tierslivre.net/spip/IMG/pdf/Invitation_Jacques_Roubaud.pdf.

effectué afin de se conformer à la volonté d'Alix Cléo Roubaud de ne pas avoir de photographies produites de manière posthume. Cette décision fondamentale implique que, même en cas de détérioration d'une œuvre, le contretype ne soit pas autorisé. Une photographie d'Alix Cléo Roubaud mal lavée ou mal fixée est ainsi condamnée à rester au noir ou à disparaître. Jacques Roubaud a également refusé que les photographies soient recadrées pour d'éventuelles parutions ; en effet, le travail sur les bords négatifs ou la blancheur du papier étant primordiaux pour l'artiste, distinguer l'image (la partie impressionnée) de l'épreuve (la surface entière du papier) relève du contresens.

Nous devons donc au musée la reconnaissance des photographies d'Alix Cléo Roubaud comme œuvres en même temps que la possibilité nouvelle que ces images sortent de la confidentialité. Car l'institution détient aussi le rôle essentiel d'offrir à la vue les œuvres qu'elle abrite. Il nous semble en conséquence nécessaire, dans notre travail de recherche, de rendre compte de manière chronologique des différentes donations effectuées et de leurs spécificités afin de permettre une compréhension de l'ensemble de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud.

Le 28 avril 2011, la première donation a été acceptée à l'unanimité par la Commission d'acquisition du Musée National d'Art Moderne. Les vingt-trois photographies ont été choisies avec Clément Chéroux, alors conservateur pour la photographie au Centre Pompidou, et, à partir de 2013, nommé directeur du cabinet de la photographie. Engager une première donation avec l'institution de premier plan qu'est le Musée National d'Art Moderne a permis de valoriser, de manière inespérée, l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Les images choisies sont des tirages de grande qualité satisfaisant ainsi les vocations de conservation et surtout d'exposition du Centre Georges Pompidou. Dix des vingt-trois images sont des tirages doublement uniques. Comme toutes les photographies d'Alix Cléo Roubaud, en effet, elles sont le fruit d'un travail spécifique en chambre noire ; mais en outre, il n'en existe pas d'autre variation à partir du négatif utilisé. Trois des photographies comportent une signature ou annotation manuscrite au recto. Enfin, le Centre Georges Pompidou possède des photographies de séries emblématiques de l'artiste : trois tirages de la série *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, trois de la série *Non-contact theory*, deux de la série

Alcool, et sept photographies de la série *Si quelque chose noir*. Les photographies choisies constituent de la sorte des ensembles cohérents propices à la mise en exposition.

L'année suivante, treize photographies d'Alix Cléo Roubaud ont été présentées dans le nouvel accrochage des collections permanentes :

> *Tous les deux ans, le Centre Pompidou renouvelle la présentation de ses collections contemporaines. Un parcours chronologique, des années 1960 à nos jour, est actuellement proposé au niveau 4 du Musée : il fait la part belle aux acquisitions et s'ouvre sur quelques grandes figures de l'art contemporain : Joseph Beuys, Joan Mitchell, Pierre Soulages, Andy Warhol…*
>
> *Le visiteur croise également des artistes reconnus (Christian Boltanski, Marlene Dumas, Enzo Cucchi ou Claude Rutault…) ainsi que de nouveaux venus dans sa collection (Anri Sala, Alix Cléo Roubaud, Jorinde Voigt…).*[1256]

Il est inutile de préciser que, citée à la suite de Pierre Soulages, Joseph Beuys, Christian Boltanski ou du vidéaste Anri Sala, Alix Cléo Roubaud apparaît comme une artiste importante. Ainsi mentionné dans le texte de présentation du nouvel accrochage des collections contemporaines, son nom bénéficie de la force de ceux qui l'entourent. Par glissement, la photographe devient, subrepticement, l'égale d'artistes majeures des XX^{e} et XXI^{e} siècles. Elle est admise dans le monde de l'art contemporain, de la même manière que ses photographies, encadrées et présentées sur les cimaises du musée, se voient dotées, comme par rebond, de la force et de la légitimité de celles qui l'entourent.

[1256] « Collection contemporaines des années 1960 à nos jours », fascicule de salle, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, 17 octobre 2012-7 avril 2014, commissaire Jonas Storsve.

Doc. 19 : Accrochage des photographies d'Alix Cléo Roubaud au Centre Georges Pompidou, 2012-2014.

La donation de la Bibliothèque nationale de France a été entamée à la même période que celle destinée au Centre Georges Pompidou. En février 2011, Bruno Racine, alors président de la Bibliothèque nationale de France, adressait un courrier à Jacques Roubaud louant le travail photographique d'Alix Cléo Roubaud, à la fois « exigeant et remarquable » et soulignant que « la destruction des négatifs par l'auteur elle-même rend ce don de tirages d'autant plus précieux ». Il est en effet certain que la qualification des tirages joue un rôle primordial dans l'appréciation d'une œuvre et Alix Cléo Roubaud, qui n'a produit que des tirages singuliers, laisse un ensemble de tirages vintages qui sont des plus recherchés. Comme le soulignent Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux dans leur article relatif à la « Construction du marché des tirages photographiques », les musées ont contribué à faire des tirages vintages « un étalon de la valeur » :

> *Dans les années 1980, le rôle des institutions évolue, les achats s'intensifient et deviennent en même temps plus qualitatifs. Les musées, centres d'art et autres lieux dédiés à la photographie interviennent directement sur les marchés pour se constituer leurs collections. Ils participent au décollage des prix. Aux achats peu sélectifs des premières années succèdent des acquisitions plus prestigieuses*

délaissant les retirages au profit des vintages que les institutions ont avalisés comme seuls supports authentiques de l'œuvre des artistes.[1257]

Sur la base de telles analyses, il n'existe que des « supports authentiques de l'œuvre » d'Alix Cléo Roubaud, ce qu'a noté Bruno Racine. Un premier ensemble de photographies a donc été déposé au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France en 2011. En juillet 2013, un second ensemble est venu compléter la première donation pour aboutir à un total de cent quarante-huit photographies. Cette donation en deux temps s'explique par la découverte progressive des photographies et leur arrivée de manière différée dans le Fonds. En collaboration avec Anne Biroleau-Lemagny, alors conservatrice, les photographies données tiennent compte de la diversité des missions de la Bibliothèque nationale de France, institution au sein de laquelle se mêlent archives, expositions et recherches. Ainsi plusieurs tirages à partir d'un même négatif ont été déposés dans ces collections afin de permettre à de futurs chercheurs qui consulteraient le Fonds de mesurer l'ampleur du travail de tirage. Se trouvent également des essais, des photographies que l'on pourrait dire « ratées » au regard des critères esthétiques, mais qui constituent des documents fondamentaux pour prendre la mesure de l'élaboration technique des photographies d'Alix Cléo Roubaud.

[1257] Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008. URL : https://etudesphotographiques.revues.org/1005

Fig. 80 : Sans titre, série *Alcool*, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpressions avec virage, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France.*

Ce tirage de la série *Alcool*, a vraisemblablement été mal lavé de telle sorte que la chimie, en continuant toujours d'agir, a fait quasiment disparaître l'image. Si cette photographie n'est pas destinée à être exposée (parce qu'elle s'en trouverait davantage fragilisée et parce qu'en outre elle rend imperceptible le travail effectué par Alix Cléo Roubaud dans cette série), elle permet néanmoins, en la confrontant à d'autres épreuves de la séquence, de témoigner de la dimension expérimentale du travail de recherche en chambre noire mené par la photographe.

La Bibliothèque nationale de France possède également la plupart des grandes séries de l'artiste, des exemplaires uniques et la seule version complète de la série *Si quelque chose noir*. Pour faire place à cette donation, la Bibliothèque nationale lui a consacré un article dès janvier 2012[1258] et a, en 2014, proposé la première exposition monographique de l'artiste : *Alix Cléo Roubaud. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, que nous analyserons dans la prochaine partie de notre recherche.

[1258] Hélène GIANNECCHINI, « Alix Cléo Roubaud, absolument photographe », *Chroniques*, n° 61, janvier-mars 2012, pp. 22-23.

La troisième donation a été faite en août 2012 au Musée des Beaux-arts de Montréal qui a sélectionné vingt-sept photographies. La série *La dernière chambre* et les deux photographies intitulées *La Bourboule chambre 14*[1259] y sont conservées ainsi que cinq tirages de *Si quelque chose noir*. Une séquence intime unique réalisée à Cerisy-la-Salle et à laquelle appartient la photographie *La Muse* précédemment reproduite a également été donnée au Musée.

En septembre 2013, quatre-vingt-quatre photographies ont été données à la Maison Européenne de la Photographie en collaboration avec Pascal Hoël, responsable de la collection de photographies. La décision a été prise de constituer un ensemble essentiellement autobiographique mêlant nus, autoportraits, autoportraits avec Jacques Roubaud, ensemble dans lequel on trouve aussi la série *Séquences d'enfances*, tout cela en accord avec l'orientation de la collection :

> *Deux principes ont guidé la politique d'acquisition à l'origine : la prise en compte de la diversité des approches artistiques, et la constitution d'ensembles, par l'acquisition de l'intégralité de séries réalisées par les plus grands photographes, permettant ainsi de présenter des expositions monographiques cohérentes.*[1260]

Ainsi, des tirages stables et de qualité ont prioritairement été choisis par la Maison Européenne de la Photographie, ainsi que des séries.

En 2013, quatre-vingt-trois photographies ont données à la Bibliothèque municipale de Lyon, sélectionnées avec Françoise Lonardoni, alors chargée des collections contemporaines. Ce don annoncé dans le magazine de la Bibliothèque *Topo*[1261] a également été l'occasion d'une soirée consacrée à l'artiste en juin 2013.

Enfin, en février 2014, un traité d'apport d'archives privées a été signé avec l'Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine (IMEC). C'est la dernière

[1259] Notons à l'occasion de cette mention que si les deux photographies *La Bourboule, chambre 14* sont souvent présentées sous forme de diptyque, rien ne nous permet d'affirmer qu'Alix Cléo Roubaud les avait pensées comme une série, contrairement à d'autres ensembles explicitement désignés comme tels.

[1260] Maison Européenne de la Photographie, La collection, Présentation. URL : http://www.mep-fr.org/la-maison/la-collection/le-fonds-photographique/.

[1261] Françoise LONARDONI, « Don des photographies d'Alix Cléo Roubaud par Jacques Roubaud », *Topo*, n° 112, Lyon, mai-août 2013, p. 41.

donation à ce jour. Elle concerne d'abord des photographies d'archives, à savoir des images qui n'ont pas toutes été tirées par Alix Cléo Roubaud et qui constituent donc davantage – et ce qui qu'en soit leur auteur – des documents que des œuvres. Le travail de tirage y est beaucoup plus simple, privé des effets esthétiques qui caractérisent la photographie d'Alix Cléo Roubaud. Ces images constituent ainsi un « fonds d'auteur » défini comme suit sur le site internet de l'IMEC : « brouillons et manuscrits, notes de travail, correspondance privée et professionnelles [*sic*], carnets et journaux personnels, photographies, documents audiovisuels, presse.[1262] » Transposant cette description au champ spécifique de la photographie, nous avons effectivement donné des brouillons et manuscrits photographiques, à savoir des essais, des premières versions d'images, ainsi que des photographies personnelles.

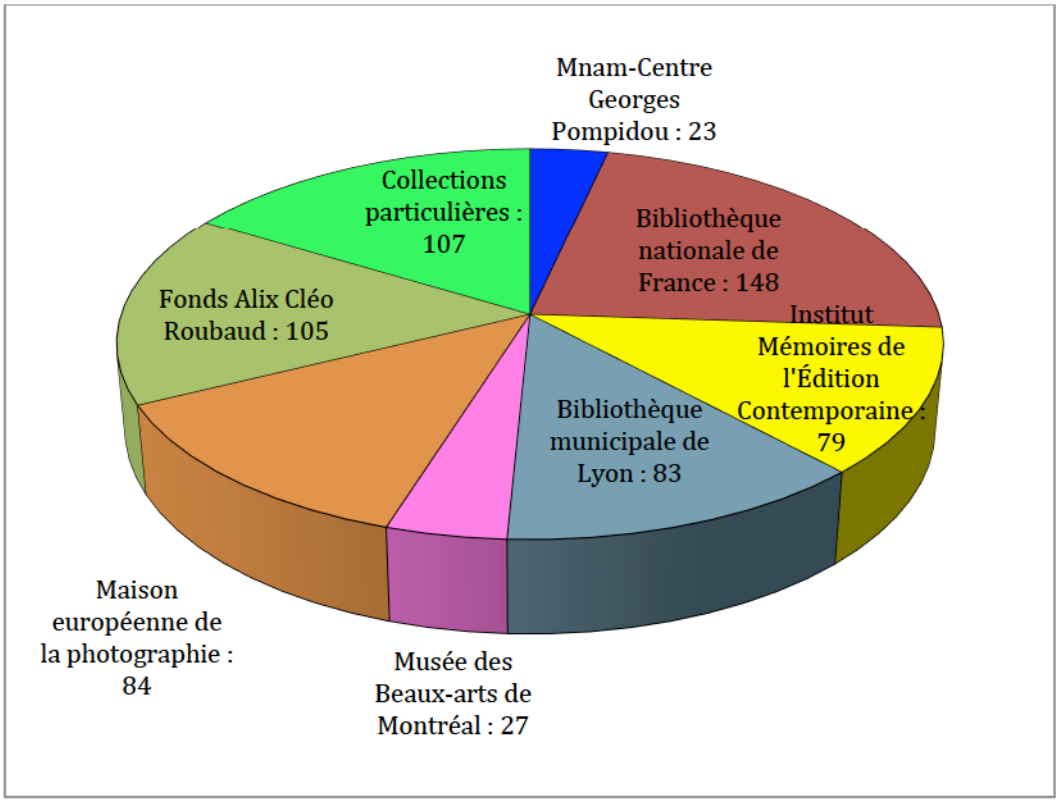
Doc. 20 : Alix Cléo Roubaud et sa mère, Marcelle Blanchette, 1978-1982, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

[1262] Consulter l'URL suivant : https://www.imec-archives.com/les-collections/.

Sur ces images, comme celle reproduite ci-dessus, l'on voit Alix Cléo Roubaud entourée de ses proches, de sa famille. Se trouvent également à l'IMEC des photographies d'Alix Cléo Roubaud à Saint-Félix prises par Pierre Getzler, du mariage à Cambridge avec Jacques Roubaud, puis de la fête donnée rue des Francs-Bourgeois lors de laquelle Georges Perec a vraisemblablement lu son épithalame en l'honneur des mariés. De telles photographies constituent autant de « biographèmes » qui nous renseignent sur la vie d'Alix Cléo Roubaud. En outre, donner ces images à un lieu qui a pour vocation la conservation des archives d'écrivains est aussi une manière de réaffirmer qu'Alix Cléo Roubaud n'était pas seulement photographe.

À ces six ensembles viennent s'ajouter deux autres : les photographies conservées dans des collections particulières, celles d'amis et proches de la photographe, et celles achetées par des collectionneurs. Enfin, le Fonds Alix Cléo Roubaud, constitué en association, a conservé une centaine de photographies afin de pouvoir faciliter les prêts à des lieux n'ayant pas toujours les moyens matériels ou financiers d'emprunter à de grandes institutions. Ainsi en 2016, le Fonds a prêté quatre photographies au Centre d'Art contemporain La Traverse à Alfortville pour l'exposition intitulée *Les fragments de l'amour*[1263], conçue par la commissaire Léa Bismuth. Cette exposition qui présentait les œuvres d'Alix Cléo Roubaud mêlées à celles d'autres artistes permet de faire communiquer le travail de la photographe avec la création contemporaine et démontre ainsi l'actualité de son œuvre.

[1263] *Les Fragments de l'amour*, commissariat de Léa Bismuth, Centre d'art contemporain d'Alfortville La Traverse, 8 décembre 2015 – 12 mars 2016. URL : http://cac-latraverse.e-monsite.com/medias/files/cp-les-fragments-de-l-amour-72dpi.pdf. L'exposition rassemblait les œuvres de Charbel-joseph H. Boutros, Anne-Lise Broyer, Julien Crépieux, Mathilde Denize, Emma Dusong, Mounir Fatmi, Hervé Guibert, Axel Pahlavi, Javier Pérez, Alix Cléo Roubaud, Stéphanie Saadé, Dorothée Smith, Agnès Thurnauer et João Vilhena.



Doc. 21 : Répartition des photographies d'Alix Cléo Roubaud par lieux.

Dans ses missions, le Fonds se charge également des droits de reproductions des œuvres d'Alix Cléo Roubaud pour des articles ou d'autres supports. À cette fin notamment, avant de transmettre les œuvres aux différents musées, nous avons numérisé l'ensemble des photographies. L'autorisation de reproduction est refusée dans deux cas : pour les supports à vocation purement commerciale et pour les publications travestissant de façon manifeste le sens de l'œuvre. Ces cas ont été jusque-là exceptionnels. Très récemment, le Fonds a autorisé la reproduction de deux photographies pour le programme de *La Traviata* de Giuseppe Verdi, mise en scène par Benoît Jacquot et joué à l'opéra Bastille du 20 mai au 29 juin 2016, ainsi que pour un article à paraître dans une revue en ligne de l'Université libre de Bruxelles. Évidemment, les œuvres n'ont pas la même vocation dans ces deux cas ; pour l'un, elles participent à une iconographie qui concourt à des choix de mise en scène et pour l'autre, elles sont analysées dans une perspective scientifique. C'est qu'il apparaît indispensable de travailler à la visibilité de l'œuvre de l'artiste en multipliant les occasions de la montrer. Pour la sociologue de l'art Nathalie Heinich, en effet, l'aura de l'œuvre d'art, quoi qu'en dise Walter

Benjamin, vient de la dissémination et de la démultiplication des reproductions de l'œuvre qui lui confèrent, en retour, son statut d'icône culturelle :

> *[…] [C]'est, au moins en partie, parce que la photographie implique multiplication des images et des spectateurs, rapprochement de l'œuvre avec le public, perte d'authenticité de l'objet, que l'original a pu être perçu, en négatif comme incarnation de l'unique, de la présence absolue […].*[1264]

Cependant, une œuvre d'art s'affirme comme telle quand elle devient une image qui circule, à laquelle on se réfère – pour produire d'autres images, dans le champ de l'art et dans les autres champs sociaux. Selon Nathalie Heinich, les reproductions ne nuisent pas à l'original mais, au contraire, contribuent à en développer l'aura. C'est parce que l'on a vu une image de nombreuses fois, sur différents supports, que la rencontre avec l'objet unique relève de l'événement. En ce sens, il est intéressant de noter que l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud a, pendant de nombreuses années, été uniquement vue sous la forme de reproductions : celles du *Journal*, celles présentes dans des articles ou encore celles tournées par Jean Eustache. Cette diffusion est d'autant plus paradoxale qu'Alix Cléo Roubaud avait axé toute sa démarche sur cette question de l'unicité et de l'original. Il a fallu attendre l'exposition à la Bibliothèque nationale de France pour que le public puisse découvrir, après de nombreuses années, les tirages originaux.

Les donations dont nous avons ici détaillé le contenu et le processus nous confrontent à un paradoxe : si l'entrée au musée constitue une étape décisive dans la légitimation des photographies et donc dans leur élaboration comme œuvres, il apparaît néanmoins que cela implique de départir l'œuvre de sa dimension « en élaboration », pourtant fondamentale. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, les vingt-sept photographies qui ont intégré les collections du Musée des Beaux-arts de Montréal sont toutes de grande qualité et, ainsi extraites du Fonds, ne rendent pas compte des recherches, des essais et même des ratés qui constituent aussi le travail d'Alix Cléo Roubaud. Évidemment, exposer un tirage de mauvaise qualité, surexposé, mal lavé ou au glaçage manqué desservirait l'œuvre ; mais que faire de

[1264] Nathalie HEINICH, « L'aura de Walter Benjamin. Note sur "l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique", *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 49, 1983, p. 107.

ce qui reste ? Et l'intérêt de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ne réside-t-il pas aussi dans l'état dans lequel elle nous est parvenue, saisie, comme nous l'avons déjà dit, dans son élaboration, *se faisant* plus que *faite* ? Cette question a guidé le travail fait pour l'exposition à la Bibliothèque nationale de France : peut-on montrer un processus, rendre compte d'une dynamique au travers de cette forme fixe qu'est l'exposition muséale ?

1.3. Montrer une œuvre en élaboration : l'exposition de la Bibliothèque nationale de France.

En 2013, la Bibliothèque nationale de France a décidé de consacrer une exposition monographique à Alix Cléo Roubaud. Cette dernière, ayant pour titre *Alix Cléo Roubaud. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, s'est tenue du 28 octobre 2014 au 1er février 2015. L'exposition à laquelle nous avons travaillé aux côtés de Dominique Versavel et Anne Biroleau-Lemagny, conservatrices au Département des estampes et de la photographie, a constitué une étape décisive dans la reconnaissance de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. La réunion de près de deux cents photographies, pour la plupart inédites, et de documents originaux, tout comme la publication d'un catalogue, ont acté l'établissement des photographies comme œuvres.

Néanmoins exposer une œuvre comme celle d'Alix Cléo Roubaud a présenté un certain nombre de difficultés essentiellement liées à sa dimension inachevée. Deux questions ont guidé le travail effectué : que montrer et comment le montrer ? Si ces interrogations sont somme toute communes à tout commissariat, elles étaient particulièrement cruciales dans le cas d'Alix Cléo Roubaud. En effet, parmi plusieurs tirages à partir d'un même négatif et compte tenu de la rareté des épreuves signées, quelles photographies choisir et selon quels critères ? Peut-on constituer en séries des images présentant des qualités formelles similaires mais qui n'ont pas été désignées comme telles par l'artiste ? Doit-on

masquer les tâtonnements pour permettre à l'œuvre d'être totalement instituée ? En outre, comment concevoir des chapitres, des moments, alors que toute approche chronologique semble absurde puisque les images d'Alix Cléo Roubaud ont toutes été produites en quatre années ? L'écueil que nous souhaitions éviter était de faire dire à l'œuvre ce qu'elle ne dit pas, de contraindre son sens.

Nous avons donc pris le parti, avec Anne Biroleau-Lemagny et Dominique Versavel, de faire de l'élaboration le fil directeur de l'exposition, affirmé dès le texte d'introduction de l'exposition dont nous citons le dernier paragraphe :

> *Prématurément suspendue, l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud est exposée ici dans son élaboration même, comme en train de se faire. En présentant le foisonnement fertile de ses expérimentations plastiques et de sa prose, éclairé de nombreux documents inédits, l'exposition veut rendre à l'artiste une place dans l'histoire de la photographie : non plus celle de l'astre sombre et de son aura de légende, mais celle d'une théoricienne audacieuse et d'une photographe affrontant lucidement les défis de son art.*

Affirmer que l'œuvre est exposée « dans son élaboration même » a pour conséquence d'opérer des choix jusque dans l'encadrement des photographies. Ainsi nous n'avons pas chercher à cacher sous une marie-louise des photographies dont les alignements étaient bancals ni celles où l'on voyait des traces de doigts de l'artiste.

Fig. 81 : Sans titre, Angleterre, 1980, épreuve obtenue par juxtaposition de négatifs, 24 x 17,5 cm, Bibliothèque nationale de France.

L'image reproduite ci-dessus a été montrée telle quelle dans l'exposition et dans le catalogue. Les empreintes digitales dans le coin supérieur gauche font partie intégrante de l'œuvre ; elles témoignent du travail en chambre noire, de l'empressement avec lequel la photographe a réalisé son image, la sortant de son bain chimique sans utiliser de pinces. Cela révèle l'envers de la photographie, la façon dont elle a été élaborée. Cette épreuve porte la trace du corps de l'artiste mais aussi du moment où elle est advenue, de son élaboration même.

Cette réflexion engagée sur l'élaboration a également été ressaisie dans la conception de l'ensemble de l'exposition. Compte tenu de l'absence d'indication pour présenter l'œuvre, nous avons en effet également décidé de concevoir et de structurer l'exposition avec les mots d'Alix Cléo Roubaud. Ainsi dès le dossier de scénographie, nous avons sélectionné des passages du *Journal* et de lettres pour

donner des indications sur l'esthétique recherchée et l'ambiance du dispositif. En voici un extrait :

> *Une inspiration dans le goût de l'architecture intérieure japonaise, stricte, dépouillée, minimaliste et claire mais d'un grand raffinement de matières : des tendances allant en ce sens sont indiquées dans le cahier iconographique.*
>
> *Quelques indications issues des écrits d'Alix Cléo Roubaud :*
>
> *« On peut donc au moyen d'une mémoire artificielle(la photo)construire un lieu(théâtre,espace),comme Vicence,où on consignerait dans divers couloirs diverses séquences;où il y aurait la place de figures singulières (icônes);des personnages;les couloirs des événements,les statues et leurs ombres. […] Ce théâtre serait personnel.Il y aurait des couloirs interdits. Ce serait peut-être une maison. / Mais il faudrait alors qu'elle soit,au moins imaginairement – potentiellement,extensible(qu'elle soit sans cloisons) – » (*Journal*, p. 68)*
>
> *Nous pouvons également tenir compte, d'une manière plus étendue, de ses pensées à propos des Proto-haïkus :*
>
> *« je suis revenue […] rêvant des protohaïkus sur du très beau papier,monochrome avec cependant des ombres luisantes or sombre,avec une poudre fine,et des photos épinglées dans des cadres de bois comme des insectes,la courbure du papier délicat comme l'aile d'un insecte:choses précieuses;choses naturelles;un sens exact d'asymétrie […] or sobre noir et crème,et les photographies comme laquées dans leurs plis également de chaque côté;éloge de la lumière;ombre:éloge inverse. » (*Journal*, p. 106)*

Fort de ces indications provenant directement des écrits d'Alix Cléo Roubaud, le scénographe Martin Michel a ainsi structuré l'espace avec des kakémonos en papier évoquant les cloisons des maisons traditionnelles japonaises et sur lesquels étaient reproduites des citations d'Alix Cléo Roubaud. Il a également proposé une structuration de l'espace par des jeux d'ombres et de lumière.

Doc. 22 : Vue de l'exposition *Alix Cléo Roubaud. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* à la Bibliothèque nationale de France, 2014.

Cette utilisation des textes de la photographe ne s'est pas limitée au dossier scénographique mais a également permis la conception de l'ensemble de l'exposition comme son titre, *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, en témoigne. Ayant opté pour un découpage thématique de l'œuvre, chacune des douze parties a été pensée et nommée à partir d'écrits de l'artiste : « Toutes les photographies sont moi », « Alcool. Hommage à Morris Louis », « Conjurer ce noir », « dédoublement, redoublement, disparition », « Éloge de la lumière;ombre: éloge inverse », « Protohaïkus », « Dire et montrer », « Un fragment du monde amoureux », « Si quelque chose noir », « Le théâtre de la mémoire », « Non-contact theory », « Pinceau lumineux ». L'exposition a donc été structurée par un texte abondant, puisque outre ces titres, des passages entiers de l'œuvre écrite avaient été reproduits sur les kakémonos ou sur les murs. Cela a permis non seulement de ne pas imposer à l'œuvre un sens qui n'était pas le sien, mais aussi de mettre en avant le caractère photolittéraire de l'œuvre ; Alix Cléo Roubaud apparaissait de la sorte comme photographe et écrivain.

Enfin, quatre vitrines permettaient d'observer des documents de l'artiste : des planches-contacts sur lesquelles se trouve la prise de vue initiale et qui, confrontées aux tirages exposés, révèlent l'ampleur du travail en chambre noire, mais aussi les lettres ayant été utilisées pour des surimpressions, le carnet toilé où s'est élaboré un travail théorique et pratique sur la photographie, etc. Il nous a semblé que l'œuvre apparaissait ainsi au plus près de sa vérité, que son caractère inachevé, fragile, était offert à la vue. Ce qui, d'ordinaire, est appréhendé comme un manque, devenait une proposition.

Cette exposition a aussi donné lieu à la publication d'un catalogue, premier livre de photographies de l'artiste, à savoir une publication faisant d'abord place aux photographies. La production de l'ouvrage a nécessité un certain choix du papier, une attention accrue portée à la photogravure, etc. Contrairement à l'exposition qui est temporaire, le livre est également un moyen pérenne de diffusion et il dote également l'œuvre d'un artiste d'une légitimité supplémentaire. Comme le souligne Colette Leinman au tout début de son article consacré au catalogue d'art contemporain, « [l]e catalogue d'exposition d'art contemporain peut devenir un instrument stratégique, un objet de savoir ou de pouvoir dont les modalités excèdent l'exposition et son cadre muséologique[1265] ». Outre une attention particulière accordée à la production de l'objet, les textes qu'on y trouve sont aussi notablement importants. En effet, « les compétences académiques de l'auteur du texte rédigé sont essentielles. Qui plus est, sa renommée dans le champ artistique auquel il participe lui procure une autorité légitimant sa prise de parole[1266] ». Ainsi l'introduction de Catherine Millet[1267], commissaire d'exposition, écrivain et personnalité importante de l'art contemporain produit une légitimation supplémentaire de l'œuvre. Il est de surcroît intéressant de noter que Catherine Millet porte un regard nouveau sur l'œuvre et contribue ainsi à en renouveler l'approche. Choisissant de ne pas ou de peu mentionner la dimension autobiographique et intime de la démarche d'Alix Cléo Roubaud, ce texte met l'accent sur la proximité de son travail avec le courant conceptuel : « Devant les photographies d'Alix Cléo Roubaud, le critique d'art que je suis ne peut

[1265] Colette LEINMAN, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges*, n° 12, 2011, p. 51.
[1266] *Ibid*, pp. 55-56.
[1267] Catherine MILLET, « La photographie, la preuve », *in* Alix Cléo ROUBAUD*, Photographies*, *op. cit.*, pp. 8-13.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

s'empêcher de penser à l'art conceptuel[1268] », écrit Catherine Millet. Ce faisant elle acte le début d'un double renouveau critique pour l'œuvre : l'acception d'Alix Cléo Roubaud comme photographe et non plus seulement comme diariste et l'ouverture à d'autres interprétations de l'œuvre qui, tout en ne niant pas l'importance de la mise en scène de soi, permettent de révéler la densité théorique de sa démarche.

Pour l'exposition à la Bibliothèque nationale de France, des photographies ont été empruntées à la plupart des institutions pour donner la vue la plus complète possible de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. De ce fait, cet événement constitue le point d'orgue du travail de transmission de l'œuvre entrepris par Jacques Roubaud : il célèbre l'œuvre et prononce la fin de son existence strictement privée. Les photographies sont devenues des œuvres, l'élaboration est terminée. Mais une question demeure : que faire de ce qui reste ?

II. La question de l'archive.

Cours de philosophie, notices de médicaments, mode d'emploi d'un agrandisseur, cartes postales vierges, aquarelles, mais aussi correspondances, dessins d'enfant, photographies de mariage : quel est le statut de ce qui n'est pas conservé dans des musées et qui, pourtant, a été écrit, collecté ou fait par Alix Cléo Roubaud ? Comment distinguer l'archive, la « trace brute de vies[1269] » qui passionne Arlette Farge, de l'œuvre ? La limite semble en effet ténue, subjective. Pourquoi certaines photographies relèvent-elles de l'art, d'autres du document ? Dans cette partie de notre recherche, nous souhaitons poser la question de l'archive comme étant intrinsèquement liée à la production d'Alix Cléo Roubaud.

[1268] *Ibid.*, p. 12.
[1269] Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, « Points », 1997, p. 12.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Dans le cadre des donations, nous avons dû distinguer les œuvres des documents. Pour ce faire, dans le cas des photographies, nous avons procédé en fonction des tirages : les images tirées par Alix Cléo Roubaud constituent des œuvres, tandis que les photographies, y compris celles qui la représentent à Saint-Félix ou avec sa famille, qui ont été développées par d'autres, enseignes professionnelles ou amis, composent des archives. Mais dans la première catégorie, celle des photographies tirées par Alix Cléo Roubaud, il convient encore de distinguer celles « ratées » des autres, avec tout ce que cette distinction implique de subjectivité. Ainsi les images surexposées, mal rincées, mal lavées, à demi disparues sont considérées comme des essais et appartiennent à la catégorie « archives » au sein de la catégorie « œuvres ». Mais ce classement est précaire et ses fondements facilement contestables.

Pour la partie écrite, la limite entre œuvre littéraire et archive est, elle aussi, fragile. L'historienne Arlette Farge distingue l'archive de l'imprimé « un texte, intentionnellement livré au public[1270] », « chargé d'intention ; la plus simple et la plus évidente étant celle d'être lue par les autres[1271] ». En reprenant cette définition, le pluriel « les autres » pose problème puisque le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud était destiné d'abord à Jacques Roubaud[1272] ; et la correspondance à un ami particulier ou à ses parents et à son frère qui, même en étant trois, représentent une altérité limitée. En ce sens, tous les textes d'Alix Cléo Roubaud, exception faite des écrits théoriques destinés à être lus qui accompagnent le film d'Eustache et des articles publiés, représentent des archives. Pourtant le *Journal* a été lu par d'autres grâce au travail éditorial de Jacques Roubaud et a été constitué comme œuvre littéraire ainsi que nous l'avons précédemment montré.

Dans son article intitulé « Les deux corps de l'archive[1273] », Catherine Perret, en pratiquant un vocabulaire freudien, conçoit l'archive comme une

[1270] *Ibid.*

[1271] *Ibid.*

[1272] Rappelons ici que nous nous fondons sur le testament d'Alix Cléo Roubaud pour certifier ce point. Cependant, dans *Le grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud soutient le fait suivant : « Les *photographies d'Alix*, avec son *Journal*, sont ce qu'elle m'a laissé, explicitement, pour être montré », cf. Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 110.

[1273] Catherine PERRET, « Les deux corps de l'archive », *Le Genre humain*, n° 55, « *Les artistes font des histoires* », dir. Catherine PERRET et Jean-Philippe ANTOINE, Paris, Seuil, 2015, pp. 17-39.

« latence », qui n'est pas simplement un moment de la dialectique de l'œuvre, lui permettant d'advenir, mais qui « fait "époque" en plaçant l'expérience sous le signe du futur antérieur[1274] ». Aussi l'archive est-elle « la trace d'un réel qui insiste et échappe de sorte que de cette trace on ne peut faire l'économie, sauf à éconduire ce réel […].[1275] ». Mais d'ordinaire les archives d'un écrivain deviennent œuvre quand elles sont publiées dans le prolongement d'autres écrits, romans ou essais qui ont déjà consacré leur auteur. Que faire dans le cas d'Alix Cléo Roubaud ? Faut-il continuer à produire ces traces de vies comme œuvres en les insérant dans un processus éditorial ?

Enfin, l'archive pose la question de l'oubli. Jean-Luc Nancy la définit comme « une marque qui est laissée et qui est destinée à progressivement s'effacer[1276] ». Mais qui est habilité à prendre en charge un oubli, à l'engendrer ? Que faire de ce qui reste de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ?

Dans cette dernière partie nous souhaitons ainsi mettre en lumière les ultimes questions posées par l'œuvre. Figée dans le temps de son élaboration, le travail d'Alix Cléo Roubaud nous est parvenu avec ce qui, d'ordinaire, est évacué par l'artiste lui-même. Ce travail nous confronte à deux sortes d'archives : ce qui reste, et qui ne correspond pas aux formes institutionnelles de conservation ; mais aussi ce qui manque. En effet, certains documents mentionnés par Alix Cléo et Jacques Roubaud comme notables ont paradoxalement subi l'oubli plus que d'autres, et sont aujourd'hui introuvables, cachés ou perdus et imposent conséquemment, dans le cadre d'un travail de recherche, la prise en compte d'une archive fantôme. Il s'agit ainsi de dire ce que nous savons qu'il y avait et qu'il n'y a plus ; la trace d'archives ou d'œuvres disparues dont il ne reste rien.

[1274] *Ibid.*, p. 21.
[1275] *Ibid.*, p. 22.
[1276] Jean-Luc NANCY, *Où cela s'est-il passé ?*, Caen, Le lieu de l'archive, Supplément à la Lettre de l'IMEC, 2011, p. 21.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

2.1. Ce qui reste.

Archive au singulier, archives au pluriel, penser l'archive implique d'articuler le concept à la réalité matérielle. Méditant l'archive, Jean-Luc Nancy demande :

> *Qu'est-ce qui va être premier pour nous ? Le pluriel ou le singulier ? Qu'est-ce qui a bougé dans le passage de l'un à l'autre ? N'est-ce pas précisément l'introduction d'un concept nouveau [...] ? À savoir non les documents, témoignages, dépôts de l'archaïque mais l'interrogation de l'ancien […].*[1277]

À partir d'une réflexion relative *aux archives* d'Alix Cléo Roubaud, documents, traces, images, nous souhaitons développer ici une pensée de *l'archive*. Faire du constat de ce qui reste, une question : qu'est-ce que cette trace résiduelle de la présence de l'artiste ? Comment la penser, la conserver ? L'*archè* est à la fois ce qui commande et ce qui commence ; néanmoins, comme le demande Jean-Luc Nancy, « le plus reculé a-t-il valeur de principe ? ou de dépôt résiduel ?[1278] » Faut-il voir dans les archives d'Alix Cléo Roubaud un commencement qui représenterait le fondement l'œuvre à venir ou, au contraire, ce qui n'est simplement pas devenu œuvre et en est définitivement séparé ?

Nous avons fait l'expérience de ces questions théoriques en travaillant sur le Fonds Alix Cléo Roubaud. En effet, après avoir effectué les cinq premières donations aux différents musées et décidé de conserver des œuvres dans le Fonds Alix Cléo Roubaud, restaient des photographies au statut problématique. Tout d'abord, demeuraient les photographies qui constituent des essais préparatoires, plus ou moins fructueux, à des séquences de l'artiste. Si les études génétiques en littérature ont contribué à une nouvelle approche de la question du brouillon et de l'essai, il nous faudrait ici considérer certaines images comme des brouillons photographiques. Transposant la notion d'avant-texte au champ des arts visuels, nous pourrions ainsi parler « d'avant-image », permettant une meilleure

[1277] *Ibid.*, p. 13.
[1278] *Ibid.*, p. 11.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

connaissance du processus de création et donc de l'œuvre finale. Dans une telle perspective, les photographies surexposées, mal rincées ou mal fixées témoignent de la dimension expérimentale de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud et prouvent que la photographie n'est pas un résultat immédiat mais une élaboration. Nous disposons en l'occurrence de certaines images de la série *Si quelque chose noir* partiellement effacées par des manipulations de l'artiste, ou par le temps, dévoilant la chimie, toujours à l'œuvre, dans chaque image.

Doc. 23 : Essai pour la série *Si quelque chose noir*, 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

Ces images nous renvoient néanmoins à la difficile question du jugement esthétique : sur quels critères fonder l'appréciation d'une image, qu'est ce qu'une photographie ratée ? D'autant que l'on assiste aujourd'hui à un processus de revalorisation d'images jusqu'alors écartées des Fonds d'archives et des musées. Ainsi en 2015, Luce Lebart publiait l'ouvrage *Mold is beautiful*[1279] consacré à des photographies transformées par des moisissures et présenté en ces termes : « Les moisissures sont les ennemies numéro 1 de l'univers de l'archive. "Facteurs de

[1279] Luce LEBART, *Mold is beautiful*, Paris, Poursuite, 2015.

risques", elles sont des "agents de dégradations" contre lesquelles la lutte est de mise. Dans ce contexte, leur potentiel créatif est injustement négligé. » Misant sur l'idée que les « qualités esthétiques d'une photographie sont décidément indépendantes d'une volonté artistique », cet ouvrage nous confronte à la « beauté » d'images altérées par le temps. Dans une perspective similaire, nous faudrait-il donc intégrer les photographies tachées, abîmées, surexposées à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud en considérant que l'image est autant le fruit du temps et de la chimie que du geste initiale de l'artiste ? Ce type d'images pose la question du ratage, de l'erreur : quelle est la place faite, dans une œuvre, aux tentatives et aux échecs, aux essais et erreurs ? La plupart des artistes se séparent et détruisent ce qui ne leur convient pas mais cette décision ne peut être celle de celui qui conserve et archive.

Une seconde catégorie de photographies du Fonds a également soulevé des questions associées, quant à elles, à la question de l'auteur. En effet, que faire des photographies prises lors du mariage de Jacques et Alix Cléo Roubaud ou de celles, prises par Pierre Getzler, où l'on voit Alix Cléo Roubaud à Saint-Félix ?

Doc. 24 : Pierre Getzler, Sans titre [portrait d'Alix Cléo Roubaud], Saint-Félix, 1980-1981, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

La question n'est pas celle de la valeur, car ces images ont un intérêt biographique évident. La question est celle de leur auteur. Ces images n'ont pas été prises par Alix Cléo Roubaud ; cela ne pose pas nécessairement problème puisqu'elle déclarait dans le film d'Eustache qu'il est parfois intéressant de travailler à partir du négatif des autres : l'auteur d'une photographie est celui qui la travaille en chambre noire. Mais il est difficile de déterminer si certaines images, comme celle reproduite ci-dessus, ont été tirées par Alix Cléo Roubaud et, quand bien même les aurait-elle tirées, si ce geste participe de son projet artistique ou si elle utilise ses connaissances techniques (savoir développer une photographie) dans un cadre privé (les photographies de vacances). Face au statut complexe de ces photographies, la donation à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine a ainsi été salutaire autant que nécessaire. Dans ce lieu à la mission singulière, les images trouvaient leur place légitime.

La découverte de l'appartement d'Alix Cléo Roubaud et de ce qu'il contenait a compliqué notre tâche : son frère, Marc Blanchette, nous a demandé d'extraire de l'appartement ce que nous y avions trouvé de pertinent afin d'intégrer ces œuvres et documents au Fonds. Compte tenu d'abord du peu de temps dont nous disposions pour réaliser cet inventaire (quelques jours seulement), étant donné ensuite l'état quasi intact dans lequel nous avons trouvé l'appartement-chambre noire d'Alix Cléo Roubaud (près de trente ans après sa disparition, débordant invraisemblablement de sa présence) et en connaissance enfin de la probable destruction de ce qui serait resté, nous avons donc pris beaucoup de ces choses d'Alix Cléo Roubaud qui se trouvaient dans l'appartement. Nous pouvons imaginer que la correspondance et les textes théoriques que nous avons trouvés puissent faire l'objet d'une édition avant d'être transmis à des institutions spécialisées dans le dépôt d'archives ; mais un certain nombre de documents nous semblent relever d'une autre catégorie.

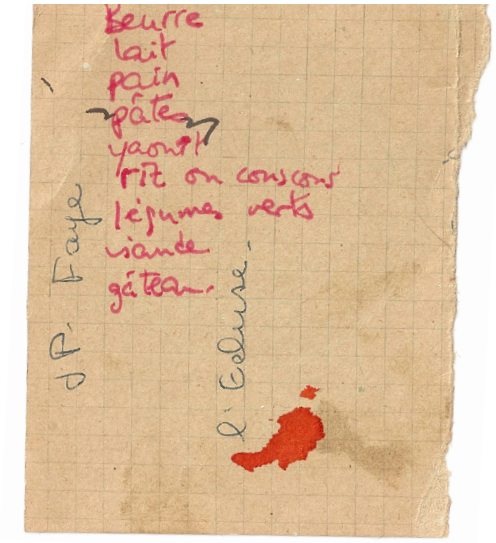
Pour Michel Foucault, l'archive se présente comme « la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est

ce qui, hors de nous, nous délimite[1280] », en imposant un dehors, elle permet de donner forme, de *définir* littéralement. Ainsi, l'archive délimiterait, dans le cas d'Alix Cléo Roubaud, l'œuvre. Pourtant l'archive ne nous semble pas constituer ici un ensemble homogène. En effet, certains objets, que nous ne saurions qualifier ni de textes ni d'images, relèvent de ce que nous proposons d'appeler les « copeaux de l'archive » ; c'est tout ce qui – pour paraphraser Foucault tout en mettant en quelque sorte sa pensée en abîme – hors de l'archive la délimite. Prenant l'image de ces chutes, légères et minces, qui résultent du façonnage d'une pièce de bois par un menuisier, nous pouvons considérer que l'œuvre prend forme en se distinguant de l'archive et que cette seconde catégorie qu'est l'archive semble elle aussi prendre forme en se distinguant de traces autrement plus banales : liste de courses, plan de métro, etc. Il apparaît en effet que l'archive, telle que l'institution l'a constituée, se forme en éliminant ces copeaux. Voici quelques objets au statut équivoque dans le Fonds : une carte en bristol avec les coordonnées d'un médecin, un article sur la chute du dollar canadien, la première phrase d'un article universitaire tapé à la machine et vraisemblablement abandonné en raison de coquilles, des horaires de train pour aller de Montréal à New York, un récépissé de la Banque nationale de Paris, des recettes de cuisine, un bulletin d'abonnement à la revue *Poétique*, la notice du médicament Compralgyl, une liste de courses, un article de 1977 du *Times Literary Supplement* sur Henry James, etc.

Ainsi la liste de courses reproduites ci-dessous n'a pas grand intérêt pour l'étude de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Elle relève de la trace de vie la plus banale et commune qui soit. Et, si certaines bribes de vie, objets courants d'artiste à la notoriété internationale peuvent faire l'objet d'un certain fétichisme (dont nous pouvons questionner la pertinence), le caractère confidentiel de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud ne le permet pas.

[1280] Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 140.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016



Doc. 25 : Liste de courses, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Sur ce morceau de papier, Alix Cléo Roubaud a noté les denrées à acheter et, en tournant la petite feuille dans l'autre sens, le titre d'un roman : *L'Écluse* de Jean-Pierre Faye, publié en 1964. Cet écrivain et essayiste, proche de Jacques Roubaud, a vraisemblablement fréquenté Alix Cléo Roubaud. Mais cela n'est évidemment pas suffisant pour affirmer l'intérêt de ce pan de papier déchiré. Archive ? Document ? Il est difficile de trancher sur son statut et il est fort à parier que cette liste ne présente pas ou très peu d'intérêt pour une institution. Alors, qu'en faire ?

L'archive n'est pas la mémoire, puisqu'elle lutte contre l'oubli en conservant les traces :

> *L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire.*[1281]

Contrairement à la mémoire, vivante, singulière, qui a besoin de l'oubli pour être, l'archive se donne pour but de tout consigner. Pourtant, nous pourrions nous

[1281] Jacques DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne,* Paris, Galilée, « Incises », 1995, p. 26.

demander si l'oubli n'a pas aussi un rôle à jouer dans la question de l'archive. Peut-on et doit-on tout garder ? Mais si l'oubli est une force nécessaire autant qu'involontaire pour la mémoire, il pose, dans le cas de l'archive, la question de la responsabilité : qui peut prendre en charge la destruction de traces, aussi dérisoires soient-elles, mais qui ne sont pas les siennes ? Ce qu'il reste d'Alix Cléo Roubaud est ainsi une conséquence du statut original de cette œuvre qui nous est parvenue prise dans son élaboration. Si la dimension ouverte de ce travail découvert comme en train de se faire concourt à son intérêt, elle pose aussi des questions complexes. Celles-ci sont encore ravivées par le processus des donations et le rôle des institutions qui se donnent pour mission de conserver des œuvres et qui laissent de côté les traces de la vie de l'auteure.

2.2. Ce qui manque.

Parallèlement à ce qui reste, nous souhaitons évoquer ce qui manque. Il peut sembler paradoxal, après avoir établi les vertus de l'oubli, de pointer certaines absences comme des manques dans le Fonds. Pourtant, ce que nous nommons comme « manquant » ne participe pas d'une volonté de mémoire totale, voire totalitaire ; nous souhaitons simplement mettre en lumière le fait qu'il reste des objets et traces mineurs, tandis qu'il manque des documents majeurs. Nous avons pu établir les contours de ces objets manquants en croisant des passages de lettres et du *Journal* publié. Son journal intime, n'étant pas intégral, est évidemment le premier objet qui vient à l'esprit quand on évoque ce qui manque, et nous avons déjà réfléchi aux causes et conséquences de cette absence. Ce qui manque dans le Fonds et que nous souhaitons évoquer ici est tout ce qui est lié au son et qui tenait une place importance dans le processus créateur. Mis à part le film d'Eustache, nous ne disposons d'aucune archive sonore. Pourtant, Alix Cléo Roubaud écoutait et parlait beaucoup de musique ; mais les cassettes qu'elle avait enregistrées sont introuvables. Dans des lettres, Alix Cléo Roubaud révèle également son intérêt pour la musique répétitive – elle assiste à un concert de Philip Glass en 1978 –,

qui rejoint ses recherches sur Ludwig Wittgenstein et Gertrude Stein. Dans l'appartement de la rue Vieille-du-Temple, un disque de Schönberg, inventeur du dodécaphonisme, séparait des livres de philosophie. L'élève de ce compositeur, John Cage, est cité à plusieurs reprises dans les textes d'Alix Cléo Roubaud. L'intervalle et la série, principes fondamentaux de la musique atonale, sont aussi des leitmotive de ses travaux.

Elle était également amie avec le compositeur et chef d'orchestre Carman Moore dont nous avons déjà dit quelques mots. Ils ont entretenu une correspondance de 1970 à 1980. Carman Moore a eu, depuis, une carrière internationale auprès des plus grands : Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Isaiah Jackson, etc. Lors de ses voyages aux États-Unis, Alix Cléo Roubaud retrouvait Carman Moore et découvrait le jazz. En 1976, elle raconte à un proche (inexplicablement appelé « chou-rave ») son dernier séjour à New York et les clubs fréquentés :

> *En tout cas j'ai réussi à entendre Jaki Byard et Bobby Hutcherson, le Rashied Ali Quintet (avec Don Pullen au piano, dans une boîte où j'ai offert un verre à Franck Wright avant de m'apercevoir qu'il était déjà complètement beurré) un Quintet Richard Clay (? connais pas) avec Walter Davis au piano et Richard Davis à la basse.*[1282]

Les artistes cités jouent du free jazz et font partie, dans les années 1970, de l'avant-garde musicale ; les connaissances d'Alix Cléo Roubaud en la matière étaient donc pointues. Dans son appartement se trouvaient également quelques vinyles de jazz, Keith Jarret, Wayne Shorter, Gary Burton, Bill Evans, etc., et de la musique classique (de Beethoven à Purcell en passant par Wagner ou Bartók). Il est ainsi possible de recomposer une cartographie sommaire de ses goûts musicaux.

Mais il est impossible de recréer ce qu'elle avait entrepris, elle, de produire avec le son, ses investigations à partir de sa propre voix pourtant fréquemment mentionnées. Ainsi nous avons déjà évoqué son projet de documentaire

[1282] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à « chou-rave » du 24 août 1976*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

radiophonique sur Gertrude Stein, qui n'était pas la seule création sonore pensée par l'artiste. En effet, Alix Cléo Roubaud évoque dans sa correspondance et dans le *Journal* la création de fictions radiophoniques. Dès 1979, elle écrit à ses parents : « Ah oui, trois pages de ma plume ont été lues de la voix à France-Culture (la radio) lors d'une émission de radio […]. Songe à monter des petites pièces pour la radio d'une demi-heure […].[1283] » Si nous n'avons pas trouvé la trace de cette lecture dans les archives de la radio nous pouvons néanmoins penser que ces créations font partie d'une entreprise littéraire ; ce que confirme le *Journal* : « progressive désertion du journal,due à la fiction radiophonique;et cette histoire de maladie.[1284] » Ainsi la fiction radiophonique devient le pendant de l'écriture du journal intime et constituerait une partie inédite de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. N'oublions pas qu'elle travaillait également sur les écrits de poètes américains qui ont utilisé l'enregistrement et le magnétophone dans leur processus d'écriture. Nous avons mentionné David Antin qui enregistrait des créations libres avant de les coucher sur le papier. Dans *Le grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud évoque les enregistrements d'Alix Cléo Roubaud :

> *Peu de temps avant sa mort, à l'automne de 1982, Alix avait, à son tour, apprivoisé le magnétophone et de sa voix nocturne, de son souffle souvent si difficile dans l'intérieur de la nuit (les vraies heures de la nuit absolue), enregistré des* moments of being, *des moments de vie, sorte de parole symétrique de la prose, comme la prose l'était dans le miroir de ses images. Je ne les ai pas encore réécoutés.*[1285]

En évoquant ces « moments of being », Jacques Roubaud reprend le titre d'un ouvrage posthume de Virginia Woolf, traduit en français sous le titre *Instants de vie* et rapproche le travail d'Alix Cléo Roubaud de celui l'auteure anglaise. Alix Cléo Roubaud évoque vraisemblablement ces explorations quand elle écrit dans une lettre à ses parents : « 27 octobre 1982 : Je travaille au magnétophone (quelque proses très courtes sur le sommeil.)[1286] » Ainsi que semble l'indiquer le

[1283] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 22 juillet 1979*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
[1284] Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, *op. cit.*, p. 206.
[1285] Jacques ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 111.
[1286] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille 26 octobre 1982 – samedi 6 novembre 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

passage précédemment cité du *Grand incendie de Londres*, Jacques Roubaud devait avoir gardé les cassettes et le magnétophone ; néanmoins, il affirme ne plus les avoir aujourd'hui en sa possession.

En plus de ces *moments of being*, Alix Cléo Roubaud travaillait à des intrigues policières pour la radio qui rejoignent sa passion pour le roman policier dont elle avait une consommation impressionnante, comme en témoignent certains passages du *Journal* et de lettres :

> *[M]on ami François Béguin, qui a travaillé pendant des années sur l'urbanisme en rêvant de faire des choses plus drôles, m'a proposé de commencer à travailler ensemble sur un feuilleton policier pour la radio ; car son meilleur ami dirige la seule radio libre bien payée de Paris, et ils cherchent des idées… Donc on fait joujou avec des magnétophones, et on a déjà une heure de brouillon sur cassette et je dois dire qu'on s'amuse beaucoup à le faire (depuis un an j'ai dû lire une centaine de policiers, comme quoi rien n'est inutile). Alors on <u>invente</u> un policier, ce qui est plus drôle que d'en adapter un ; on travaille avec deux voix ; mais avec deux voix et deux magnétophones primitifs on peut faire un monde, si on a l'idée.*[1287]

Ce monde à deux voix a vraisemblablement disparu avec les cassettes et le magnétophone. Et ces créations sonores ont disparu emportant avec elles la voix de leur auteure que Jacques Roubaud évoque à de nombreuses reprises.

Les images, les textes, les documents sont restés, mais le son a disparu. Les objets simples, immédiats, que sont un carnet ou une photographie résistent mieux au temps. La technologie est périssable et la banalité d'une cassette, d'un magnétophone, rend la manipulation évidente, peu scrupuleuse, mais ces documents sont en réalité fragiles. Nous imaginons aisément qu'ils ont été jetés, emportés ou peut-être oubliés au fond d'un tiroir. Non sans paradoxe, nous pouvons soutenir que l'archive est bien vivante et ne s'arrête jamais. Il sera toujours possible d'ajouter une section au Fonds Alix Cléo Roubaud si ces enregistrements, par exemple, réapparaissaient.

[1287] Alix Cléo ROUBAUD, *Lettre à sa famille du 30 juillet 1982*, Fonds Alix Cléo Roubaud.

Conclusion partielle.

Les textes, les photographies d'Alix Cléo Roubaud devaient, pour devenir œuvres, être pris en charge par des institutions. Publiés, conservées dans de prestigieuses collections, ses textes et ses photographies accèdent à une reconnaissance symbolique, mais aussi à des conditions matérielles qui assurent leur pérennité. Le processus des donations constitue ainsi le point d'orgue du travail de mémoire de Jacques Roubaud. Après l'élaboration qui, comme dans un processus organique, a consisté à intégrer l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud à la sienne, il a choisi de la redonner, de la découvrir au public. Car la reconnaissance passe aussi par la réception ; pour exister une œuvre doit être vue et lue.

Après la publication du journal intime aux éditions du Seuil, les photographies d'Alix Cléo Roubaud sont désormais accessibles dans plusieurs collections : celles du Musée National d'Art Moderne, de la Bibliothèque nationale de France, de la Maison Européenne de la Photographie, de la Bibliothèque municipale de Lyon et du Musée des Beaux-arts de Montréal. Quelques tirages ont été acquis par des collectionneurs, d'autres sont conservés par le Fonds Alix Cléo Roubaud qui a pour mission d'œuvrer à la promotion et à la reconnaissance de l'œuvre de l'artiste.

Mais le Fonds Alix Cléo Roubaud, tel que nous l'avons constitué avant d'entamer les donations, est aussi composé d'essais et de documents qui ont justifié un dépôt d'archive à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine. Une démarche comme celle d'Alix Cléo Roubaud, expérimentale, brusquement interrompue par la mort, prise dans le moment de sa construction, suppose nécessairement de nous parvenir avec ses essais et ses recherches ; une œuvre en élaboration dévoile le chemin qui l'a permise. Ainsi, certaines photographies qui semblent ratées constituent de précieux documents pour restaurer le parcours de l'artiste.

Pourtant, après les donations, restent dans le Fonds des documents, pièces et objets au statut complexe ; il nous a aussi fallu penser les traces banales qui nous sont parvenues. Que faire de listes de courses, de griffonnages, de papiers de banques ? Ainsi travailler sur l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud nous engage dans une réflexion sur l'archive qui, toute séparée de l'œuvre qu'elle soit, en éclaire cependant les contours. Se dessinent des questionnements laissés sans réponse : sur quels fondements décider de la valeur d'un objet ? L'oubli doit-il faire partie de l'archive ? Dans ce cas, comment l'oubli s'engendre-t-il ?

Enfin, face à ce qui reste nous avons souhaité penser ce qui manque ; les projets et œuvres qui n'ont d'autre existence que leur mention dans le *Journal* ou dans des lettres. C'est le cas de tout ce qui a trait au son : musique, fictions radiophoniques, enregistrements d'instants de vie au magnétophone sont évoqués par Alix Cléo et Jacques Roubaud mais demeurent introuvables. Pourtant, ils émanent d'une volonté littéraire et constituent ainsi une partie de l'œuvre encore inexplorée.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Conclusion : « Incapable de vivre en imagination autrement que de manière posthume ».

En octobre 1979, Alix Cléo Roubaud écrivait dans son journal intime qu'elle état incapable de s'imaginer autrement que morte[1288]. L'ironie du propos découvre que ce n'est qu'après sa disparition que son œuvre a été reçue par d'autres et donc connue ; qu'elle a accédé, de manière posthume, à la reconnaissance.

La réception de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud s'est faite en trois temps et chacun d'entre eux a contribué à la construction de son œuvre, à son élaboration. Jacques Roubaud est celui qui, le premier, a eu accès au travail d'Alix Cléo Roubaud et qui en a influencé le cours. Les deux premières réceptions que nous avons analysées dans notre recherche sont ainsi celles opérées par le poète. Elles se situent dans la continuité l'une de l'autre sans pour autant pouvoir être assimilées l'une à l'autre. La première date en effet du temps de leur vie commune et cette élaboration s'est faite à deux, communément ; Jacques et Alix Cléo Roubaud confrontaient leurs pratiques et les pensaient ensemble. Ils ont chacun exercé une influence sur le travail de l'autre. Alix Cléo Roubaud a ainsi travaillé sur la poésie médiévale japonaise, l'un des objets de recherche du poète et ce dernier a approfondi sa connaissance de la photographie et de la pensée de Wittgenstein. Ces partages ont abouti à des réalisations communes : des traductions d'abord, mais aussi des projets photolittéraires mêlant les mots de Jacques Roubaud aux photographies d'Alix Cléo Roubaud. Il avaient aussi conçu ensemble un Projet, détruit par la mort de la photographe, mais sur les vestiges duquel la prose de Jacques Roubaud s'est construite.

[1288] Alix Cléo ROUBAUD, « Journal octobre-novembre fragments », *Cahiers de la photographie*, n° 13, « La Photobiographie », Paris, 1984, p. 97.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Après la mort de sa femme, Jacques Roubaud a poursuivi cette dynamique commune de deux façons. Face à l'anéantissement de leur monde commun, de leur état de biipsisme, il a choisi de rendre public le *Journal* et certaines photographies. Il a préparé ces cahiers intimes pour leur publication et, ce faisant, les a élaborés comme livre. Mais il a aussi fait place à Alix Cléo Roubaud dans son œuvre ; cette élaboration intime et littéraire est cruciale. L'image que nous avons d'Alix Cléo Roubaud a été façonnée par le regard de Jacques Roubaud, la subjectivité de l'amoureux et celle, terrible, du veuf. Mais Jacques Roubaud a aussi poursuivi les réflexions d'Alix Cléo Roubaud, il a incorporé sa pensée à la sienne et l'a ainsi gardée vivante tout en la transformant. Les références aux photographies et à la pensée théorique de l'artiste sont omniprésentes dans son œuvre et, souvent implicites, relèvent d'une architecture secrète que nous avons voulu mettre au jour. Lire *Le grand incendie de Londres*, *La Boucle* ou *Éros mélancolique* est une façon de renouer avec Alix Cléo Roubaud.

Enfin, puisque nous avons été au cœur des processus des donations, il nous a semblé nécessaire de faire place à cette ultime et déterminante élaboration : celle des institutions qui, en accueillant des photographies, nous les redonnent comme des œuvres d'art. L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud n'est plus secrète et sa réception est désormais celle du public qui, après avoir lu son *Journal*, peut découvrir ses images. Si ces donations à des institutions de premier plan que sont le Musée National d'Art Moderne, la Maison Européenne de la Photographie, la Bibliothèque nationale de France, le Musée des Beaux-arts de Montréal ou la Bibliothèque municipale de Lyon et l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine sont un aboutissement exceptionnel pour cette œuvre si particulière, elles soulèvent aussi de nouvelles questions.

L'œuvre nous est parvenue dans son élaboration, en train de se faire plus que faite, et cette caractéristique qui nous est apparue comme une chance plus qu'un manque, a été le fondement de notre thèse. Mais, maintenant que les photographies sont en lieu sûr, que reste-t-il ? Précisément ce qui dévoilait le processus de l'œuvre : les essais, les images ratées, les brouillons ; ce que nous appelons l'archive. Si l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine et la Bibliothèque nationale de France, qui est aussi un lieu de recherches, ont pris en

charge certains de ces documents d'autres restent ; ce sont les « copeaux de l'archive » ; la marge de l'œuvre et de la vie de son auteure. Ces choses, banales, n'auraient pas dû rester. Mais Alix Cléo Roubaud n'a pas eu le temps de jeter ses listes de course, ses notices de médicaments, ses dessins téléphoniques, ses photographies chimiquement ratées. Que faire de ce qui reste et relève de l'anecdotique ? Qui prendra la charge cet oubli nécessaire, même pour l'archive ?

Enfin, nous avons essentiellement évoqué les photographies mais la question des textes conservés dans le Fonds est aussi importante. Il faudrait travailler, comme cela a été fait pour les photographies, à publier la correspondance, les textes théoriques avant de se confronter, là encore, à ce qui reste, à ce qui se présente comme un impossible oubli.

CONCLUSION GÉNÉRALE.

L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud n'a été, pendant de nombreuses années, que partiellement connue. Seul son journal intime, publié un an après sa mort en janvier 1984, permettait de découvrir ses textes et ses images. Cet ouvrage qui a préservé l'artiste d'un oubli dans lequel sa mort prématurée l'aurait vraisemblablement plongée, a aussi durablement déterminé la compréhension de son travail, photographique comme littéraire. D'ordinaire, les écrits intimes d'un auteur sont publiés, souvent à titre posthume, après d'autres ouvrages qui ont assuré sa reconnaissance relative. Or il n'existe aucun autre livre d'Alix Cléo Roubaud que ce *Journal* qui a ainsi sensément été considéré comme l'unique œuvre de l'auteure. Œuvre, qui plus est, au statut marginal puisque sa publication doit beaucoup à l'époux de l'artiste, Jacques Roubaud, qui a non seulement mis en forme les carnets personnels de sa femme mais aussi joué de sa notoriété dans le milieu littéraire pour en permettre la publication.

Notre travail de thèse a consisté, dans un premier temps, à retrouver l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, gageant que le *Journal* n'en était qu'une partie. Ces recherches ont été fructueuses puisque ce sont plus de six cents photographies, des centaines de lettres, des textes, des notes et des carnets que nous avons trouvés et qui ont permis notre travail. Alix Cléo Roubaud, décédée brutalement d'une embolie pulmonaire à l'âge de trente-et-un ans, avait laissé une œuvre en désordre où se trouvaient pêle-mêle tirages destinés à l'exposition, essais photographiques plus ou moins fructueux, lettres, brouillons, documents, etc. Nous avons dans un premier temps classé et inventorié ce fonds afin d'en prendre connaissance. Il nous est apparu que séparer les « œuvres » des autres productions serait non seulement en certains points impossible mais aussi préjudiciable. Impossible d'abord puisque ce tri ne semblait pouvoir s'appuyer sur aucun critère valide : si une épreuve ratée peut être distinguée d'un tirage réussi – mais déjà la notion de « ratage » est sujette à caution – comment considérer les deux cents épreuves toutes différentes mais obtenues à partir d'un même négatif ? La question était la

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

même pour les textes : que faire par exemple des lettres non envoyées qui présentent des différences évidentes avec celles arrivées à destination, différences qui, parfois, procèdent moins du travail d'écriture que de la volonté de ménager son destinataire ? Préjudiciable ensuite, puisqu'une telle sélection aurait considérablement appauvri notre corpus, et aurait privé ce faisant notre travail de certaines possibilités interprétatives.

L'œuvre, en raison du jeune âge d'Alix Cléo Roubaud et de sa brusque disparition, présente de prime abord un caractère évident d'inachèvement autant que de brièveté, la quasi totalité des œuvres ayant été produites entre 1979 et 1983. Mais la notion d'inachèvement, souvent dépréciative, suppose d'avoir une définition claire de ce qui est achevé. Nous nous sommes demandé sur quelle norme de l'achevé se définissait l'inachevé : un principe temporel, signifiant alors que l'on puisse penser les œuvres comme des touts construits, ou bien qualitatif, supposant que l'on ait une idée arrêtée de ce que doit être une œuvre ? Nous avons choisi de ne pas faire de l'inachèvement un manque et de considérer les possibles qu'il permet. Parce que l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud est inachevée et saisie dans le moment où elle était en train d'advenir, elle dévoile ses dynamiques internes, les principes mêmes de sa construction. Elle permet ainsi d'accéder au cheminement qui est celui de toute œuvre, à l'élaboration.

Travailler sur l'*élaboration* nous a permis d'interroger les processus qui ont permis à l'œuvre d'advenir. Le terme d'élaboration, qui renvoie aussi bien au travail, concret, de la matière qu'à celui, abstrait, de l'esprit, nous a ainsi rendu possible l'étude de toutes les composantes de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Nous avons analysé le faire des textes comme des images, leur élaboration concrète, ainsi que les principes conceptuels qui les fondent. Et parce que la photographie et l'écriture étaient pour Alix Cléo Roubaud indissociables d'un point de vue aussi bien existentiel que théorique nous avons sans cesse croisé l'analyse des photographies et celle des textes. La photolittérature qui a permis la reconnaissance d'œuvres à la croisée de l'image et du texte a aussi fourni des outils théoriques précieux pour notre recherche pour penser, en termes d'articulation et non plus d'opposition, la photographie et la littérature.

*

Alix Cléo Roubaud est d'abord connue par son journal intime et ses autoportraits. La dimension autobiographique de sa démarche, la plus étudiée, a donc été le point de départ de notre travail. Nous avons choisi d'accorder le cheminement de notre thèse à celui de l'apparition de l'œuvre afin d'en manifester l'envergure. En commençant par la question des autobiographies et non de l'autobiographie et en fondant notre étude sur des lettres, des textes et des images inédits, nous avons montré dès cette première partie la diversité des écritures de soi non seulement diaristiques, mais aussi épistolaires et photographiques. Et, en commençant par « Les autobiographies d'Alix Cléo Roubaud », nous avons indiqué dans la structure même de notre recherche que la dimension autobiographique, aussi fondamentale soit-elle, n'était pas le tout de l'œuvre, mais un premier moment.

Notre première partie s'est d'abord attachée à l'étude du *Journal*. Deux hypothèses déterminantes présidaient à la rédaction de cette partie. D'abord, en replaçant le *Journal* dans son contexte et en le situant dans une œuvre plus vaste nous voulions nuancer l'hégémonie interprétative qu'il a exercée sur l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Et si la confrontation du *Journal* avec d'autres photographies et textes l'inscrit dans une œuvre qui l'excède, cela nous a également permis de confirmer son importance. En étudiant son texte et les photographies qui y sont reproduites, nous avons démontré qu'il était bien plus que le témoignage de la vie de son auteure. Le *Journal* n'est pas tout mais il forme un creuset dans lequel la photographie et la pensée de l'image se sont aussi construites et qui nous dirige vers d'autres développements de l'œuvre. Mettant au jour des documents qui le précèdent, nous avons également montré qu'il s'agissait d'un texte élaboré, rompant volontiers avec la linéarité supposée de l'écriture de soi journalière et glissant ainsi du registre de l'écriture diaristique à celle, plus rétrospective, de l'autobiographie.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Mais, le journal intime d'Alix Cléo Roubaud pour être publié a subi certaines modifications. En analysant le travail éditorial conduit par Jacques Roubaud et Denis Roche, nous avons souligné les partis-pris et parfois même les imprécisions du *Journal*. Lire un journal intime publié n'est certainement pas la même chose que de découvrir les cahiers de l'artiste et l'édition oriente nécessairement notre lecture. Jacques Roubaud, en décidant de certaines coupes, a aussi façonné l'image que nous avons de l'artiste et, malgré sa volonté de faire place à la photographe qu'était Alix Cléo Roubaud, il semble que cette publication ait paradoxalement eu pour effet de reléguer les photographies au second plan, celui de l'illustration.

La correspondance d'Alix Cléo Roubaud, que nous avons ensuite étudiée, donne ainsi une toute autre image d'elle. Une autre narration de soi se découvre dans sa correspondance, elle aussi guidée par une recherche de la forme la plus juste, par un véritable souci d'écriture. Tout en confirmant ses recherches stylistiques, les lettres dévoilent une Alix Cléo Roubaud pleine d'humour et d'irrévérence, son intransigeance aussi, notamment avec sa famille et son intérêt enfin, manifesté dès l'adolescence, pour la photographie. En apprenant qu'elle a travaillé dès seize ans dans une chambre noire et en découvrant les précisions techniques qu'elle apporte sur sa pratique de l'image, nous avons dû relativiser l'amateurisme qui caractérisait jusqu'alors sa pratique. La lettre est également liée à la photographie ; Alix Cléo Roubaud envoyait des photographies, écrivait des cartes sur des tirages de lecture et photographiait des lettres pour en faire des surimpressions. Si ces rapports qu'entretiennent l'écriture et la photographie sont, dans le *Journal* comme dans la correspondance, si déterminants, c'est que la photographie prend elle aussi en charge le récit de soi.

Textes et images, solidaires, ont ainsi permis de poser la question de la photobiographie et de révéler un autre journal, un journal photographique qui accompagne l'écriture. En nous fondant sur le *Manifeste photobiographique* de Gilles Mora paru l'année de la mort de l'artiste, nous avons pu montrer que son œuvre, guidée par une exigence égale dans l'écriture et dans l'image, pouvait appartenir à ce genre. Dans son introduction au *Journal*, Jacques Roubaud évoque un « multiple autoportrait » fait d'images et d'écritures et nous nous sommes alors

demandé ce qu'Alix Cléo Roubaud disait d'elle dans ses productions. Nous avons ainsi montré que l'artiste s'était aussi bien représentée en femme amoureuse et désirante, qu'en morte et, qu'en photographiant un paysage bouleversé par son souffle avec *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, elle avait donné l'une des images les plus fortes et les plus intimes d'elle. « Toutes les photographies sont moi », avait écrit Alix Cléo Roubaud : nous avons certifié que l'autoportrait avait, dans son œuvre, une acception moins stricte que celle de la simple figuration de soi.

Si Alix Cléo Roubaud a travaillé à se dire de manière si diverse, nous avons également cherché à savoir à qui ce « multiple autoportrait » était adressé. Il est apparu que si Jacques Roubaud était le primo-lecteur et spectateur de ses productions, l'artiste destinait aussi ses œuvres à Dieu. Rappelant l'importance, trop souvent éclipsée, de la religion dans la construction de l'auteure, nous avons pu penser la photographie et l'écriture comme des formes de la confession.

Notre thèse a donc débuté avec la question de l'autobiographie, qui comprend l'étude du *Journal*, de la correspondance et de photographies dans une perspective dialectique. En effet, notre volonté n'a jamais consister à nier la dimension autobiographique du travail d'Alix Cléo Roubaud mais, de l'étayer pour pouvoir, ensuite, la dépasser.

*

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons concentré nos analyses sur la production photographique d'Alix Cléo Roubaud, entendue ici comme la production de photographies et tout à la fois de textes consacrés à une pensée théorique de l'image. Ce deuxième moment nous a permis de montrer l'importance cruciale de la photographie comme celle de la philosophie dans l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Ce moment de notre étude consacré à Alix Cléo Roubaud comme « théoricienne dans la chambre noire » se fonde sur un ensemble de textes et de documents pour la plupart inédits. Nous avons étudié

conjointement un carnet de travail, des textes théoriques ainsi que leurs notes préparatoires, des articles, des fragments de son journal intime antérieurs à ceux publiés, le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* et des photographies pour pouvoir expliciter le rapport aussi riche que complexe de l'artiste à la photographie.

Alix Cléo Roubaud avait développé et mis en pratique une conception unique de la photographie. Pour elle, le négatif n'était qu'un point de départ : ce n'était somme toute que « la palette du peintre ». Elle avait ainsi décidé de le détruire systématiquement – tant et si bien qu'à notre connaissance, il n'en reste aucun. Ses photographies, qui résultent d'un important travail dans la chambre noire, sont toutes des *unica*. Si cet aspect exceptionnel, au sens propre du terme, de l'œuvre est exposé dès l'introduction du *Journal*, nous avons voulu en expliquer l'origine, découvrir l'élaboration conceptuelle qui a menée Alix Cléo Roubaud à ce parti-pris pour le moins radical.

La peinture était la première influence de l'artiste. Ses nombreux voyages au États-Unis lui avaient permis de développer une connaissance précise de la peinture américaine et plus précisément de l'expressionnisme abstrait. Alix Cléo Roubaud fréquentait également les galeries parisiennes ainsi que des événements incontournables de l'art contemporain tels que la FIAC. C'est en confrontant la photographie à la peinture qu'elle a esquissé l'ébauche de sa conceptualisation de l'image. Elle travaillé à un traité relatif aux rapports entre photographie et peinture et, bien qu'il ne reste aucune trace de cette entreprise, nous en avons rassemblé des éléments, ou les ferments, disséminés dans l'œuvre parvenue. Cette démarche de définition négative, apophatique, qui consiste à dire ce que la photographie *n'est pas* au regard de la peinture, a constitué la première étape du travail théorique d'Alix Cléo Roubaud.

Préférant la question de l'intention à celle de la technique, Alix Cléo Roubaud a posé la question du *photographique* plus que de la photographie. Elle considérait ainsi que si la photographie était définie comme la « reproduction du vu », Vermeer était photographe et que si elle était « la trace d'un instant », Pollock était photographe. Elle-même a produit des photographies comme des

tableaux : déjouant la reproductibilité inhérente à l'image photographique et se dotant avec son pinceau lumineux de l'outil des peintres. Elle a ainsi mis en échec, en *faisant* des photographies, les classifications de l'art par médium.

Les nombreux ouvrages conservés dans sa bibliothèque témoignaient de son intérêt pour une pensée critique de l'art. L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud s'est développée à la fin des années 1970, en même temps que le développement des théories de l'indicialité. Nous avons retrouvé des articles de Rosalind Krauss, des ouvrages de Barthes, d'autres étant évoqués dans sa correspondance, et nous avons alors supposé qu'Alix Cléo Roubaud était au fait de ses théories.

La question de l'indicialité nous paraît être en effet posée dans ses écrits, mais surtout dans ses photographies. L'artiste a travaillé sur la question de la trace, cherchant à produire dans la chambre noire des images photographiques déterminées par l'absence de toute forme d'empreinte. La *Non-contact theory* que nous avons longuement analysée est l'un des développements les plus intéressants de l'artiste sur ces questions. Cet ensemble photographique qui se présente explicitement comme une théorie, notons-le de nouveau, nous propose de penser l'image depuis ses limites. La photographie est de la sorte définie par l'extérieur, par les quatre bords qui l'enferment et qu'Alix Cléo Roubaud laisse souvent visibles sur ses images. Dans la *Non-contact theory*, Alix Cléo Roubaud met les bords de la pellicule au centre de l'image. Cette bande noire devient ainsi « la limite d'une image » ; limite matérielle : l'image ne peut aller au-delà de la partie du film exposée à la lumière ; mais aussi limite ontologique : la photographie est prisonnière de ses quatre bords, condamnée à cadrer, à couper dans le réel.

S'attachant ensuite à repenser les rapports de l'image au souvenir, Alix Cléo Roubaud a exposé que la photographie n'était pas un souvenir, ni un « contre-souvenir » comme le soutient Roland Barthes dans la *La Chambre claire*, mais un souvenir du souvenir. Alix Cléo Roubaud n'occupe pas la position traditionnelle du critique, ne parle pas en tant que spectatrice des images mais en tant que créatrice. Elle n'est pas le *spectator* mais l'*operator* pour reprendre les termes de Roland Barthes. Elle affirme ainsi que le négatif enferme un souvenir et, en réduisant, en objectivant ainsi ce qui d'ordinaire se développe dans la durée, le

détruit ou l'immobilise. Le négatif une fois tiré permet de produire une image qui garde quelque chose du souvenir. Cette image tirée prend la place de notre souvenir réel sans être pour autant un « contre-souvenir ». Le négatif est ainsi pour Alix Cléo Roubaud un moyen de produire une mise en abyme de notre passé. Ces développements théoriques de l'artiste entrent de manière originale dans les débats autour de l'image des années 1970 et 1980 et nous a ainsi permis de penser Alix Cléo Roubaud comme une théoricienne-opératrice pouvant apporter une contribution singulière aux réflexions photographiques.

Pour clore cette partie, nous avons étudié la question de la photographie et du langage. Notre première volonté était de faire place à l'importance de la philosophie dans l'œuvre (et la vie) d'Alix Cléo Roubaud. Si Wittgenstein est fréquemment évoqué comme une référence de son travail, nous avons montré qu'Alix Cléo Roubaud avait non seulement une connaissance extrêmement précise de sa philosophie mais qu'elle avait également travaillé à la transposer dans le champ photographique. Le *Tractatus logico-philosophicus* n'est pas une vague référence qui aurait offert aux textes clôturant le *Journal* leur forme numérotée, mais ce à partir de quoi elle a conçu sa pensée de l'image. L'image n'est pas synonyme de photographie pour Alix Cléo Roubaud. Et nous avons ainsi tenté de clarifier, dans la mesure où la dimension parcellaire de l'œuvre nous le permettait, la distinction cruciale entre image et piction. La piction est cette fixité « oisive » qui, contrairement à l'image véritable, n'offre pas une expérience du monde.

Nous avons aussi choisi d'analyser le film de Jean Eustache dans ce moment de notre recherche puisqu'il nous semblait nécessaire de penser son dispositif et non seulement le témoignage qu'il paraît, de prime abord, offrir. Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache étaient très liés et le film qu'ils ont pensé ensemble porte la trace de l'influence wittgensteinienne de l'artiste. Un article paru dans la revue *Banana Split* nous a permis de démontrer que ce court métrage procède des réflexions de l'artiste sur les rapports entre dire et montrer, une distinction conceptuelle d'origine wittgensteinienne. Nous avons même tenté de prouver que ce film peut être reçu comme un film wittgensteinien. Grâce à la correspondance, nous avons pu également démontrer que ce film réalisé avec peu de moyens, et

qui semble en premier lieu avoir été tourné en une fois, résulte en réalité d'une élaboration complexe. Une première version avait été enregistrée et les dialogues ainsi que les positions assumées par Alix Cléo Roubaud et Boris Eustache relèvent davantage du rôle que de la saisie documentaire.

Pour terminer notre exploration des rapports entre photographie et langage, nous avons étudié les influences littéraires de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Fait étonnant : la photographe revendiquait des influences essentiellement philosophiques et littéraires, très peu photographiques. Elle a effectivement repris certains des principes de composition de Gertrude Stein, notamment celui de la répétition, ainsi que les catégories de la poésie médiévale japonaise pour les appliquer à sa photographie. À la réitération des noms, répond le redoublement d'un négatif sur une même surface sensible, et les dix styles de la poésie nippone lui ont fourni des principes d'une nouvelle taxinomie des photographies. Ainsi la série *Si quelque chose noire* qui est la plus connue s'intitulait initialement *rakki tai*. Il s'agit du dixième et dernier style de la poésie médiévale japonaise destiné à « dompter les démons ».

Cet ensemble réalisé en 1980 est l'aboutissement des recherches d'Alix Cléo Roubaud, aussi bien théoriques que plastiques et clôt ainsi logiquement notre seconde partie. Si la mort et la disparition y sont omniprésentes, nous avons aussi montré qu'il était le fruit d'une élaboration théorique subtile. Cette élaboration n'est visible qu'en présentant la série complète. Or ni le *Journal*, ni la plupart des publications ne le permettent. Cet ensemble n'est pas seulement photographique, il est aussi photolittéraire : chaque image est accompagnée d'un texte de l'auteure. *Si quelque chose noir* condense les principales caractéristiques de l'œuvre : l'autoportrait, la tentation de la mort, la répétition, l'influence japonaise, les rapports du dire et du montrer. Enfin, les dix-sept photographies qui composent *Si quelque chose noir* sont uniques, comme des tableaux.

*

L'objet de la dernière partie de notre thèse était de montrer que l'élaboration, qui est d'abord un principe interne de l'œuvre, s'est aussi construite dans sa rencontre avec une altérité. Le travail d'Alix Cléo Roubaud est en effet déterminé par sa réception. Car une œuvre n'est pas seulement une réalité matérielle, un ensemble de productions exécutées par un auteur : elle n'a d'existence que parce qu'elle est reçue, à savoir vue, lue et pensée. Une œuvre s'édifie et s'impose dans une interaction avec un certain public. Penser l'élaboration de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud impliquait donc nécessairement de poser la question de la réception de l'œuvre : par qui et comment le travail d'Alix Cléo Roubaud a-t-il été reçu et interprété ?

Le premier lecteur et spectateur de l'artiste est évidement Jacques Roubaud. Et si la question de la réception est d'ordinaire cantonnée à la période qui suit la mort de l'artiste, après 1983 donc, nous avons voulu faire débuter notre étude de son vivant. Jacques Roubaud n'a évidemment pas découvert l'œuvre de sa femme à sa mort en devenant l'éditeur du *Journal*, il en a suivi les développements avant ce triste jour de janvier 1983. Nous voulions alors montrer que si la mort se présente évidemment comme une rupture, Jacques Roubaud, en faisant place à Alix Cléo Roubaud, que ce soit dans le monde éditorial en publiant son *Journal*, ou en l'intégrant à ses écrits, n'a pas initié mais poursuivi un mouvement qui était commun aux deux époux. L'état de *biipsisme* de Jacques et Alix Cléo Roubaud se caractérisait par une intensité de partage qui a conduit à des réalisations communes. Des traductions d'abord, mais aussi des entreprises photolittéraires où s'associent des poèmes de Jacques Roubaud et des photographies d'Alix Cléo Roubaud. Ces quelques projets, dont certains ont été exposés, constituaient en réalité les prémices d'un projet plus vaste qui aurait mêlé leurs deux pratiques. Ce faisant, cette partie nous a permis de remettre en cause l'idée selon laquelle Alix Cléo Roubaud aurait été la muse du poète, créant dans son sillage, car l'inverse se vérifie aussi. Il nous a donc semblé fondamental de démontrer, en étudiant des textes et en réunissant des parutions dans des revues, que l'influence, indéniable entre les deux époux, doit être pensée dans la réciprocité.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

La mort a mis en échec les desseins des deux époux. Pourtant, dès 1986, en publiant le recueil *Quelque chose noir* non seulement dédié à Alix Cléo Roubaud, mais qui reprend aussi le titre de l'une de ses séries photographiques principales, Jacques Roubaud témoigne d'une volonté de continuation. Cette dernière est confirmée par d'autres écrits du poète. Et si Alix Cléo Roubaud est souvent mentionnée par les critiques comme la femme disparue, c'est aussi à la photographe et à la théoricienne que le poète fait place dans son écriture. En mettant au jour les correspondances très nombreuses, quoique parfois cachées, entre les deux œuvres, nous avons ainsi abordé l'œuvre de Jacques Roubaud non pas comme un hommage à son épouse défunte mais comme une reprise de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud : une élaboration seconde qui se saisit des éléments principaux de son œuvre et les transforme nécessairement en les écrivant. Il nous semble que l'étude des correspondances entre ces deux œuvres que nous proposons permet non seulement de comprendre le travail d'Alix Cléo Roubaud mais peut aussi préciser une certaine lecture de l'œuvre de Jacques Roubaud. Il fallait en effet avoir une connaissance très précise de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, ce qui était jusqu'alors impossible puisque l'œuvre n'était que partiellement connue, pour déceler certaines des correspondances avec des ouvrages du poète.

Enfin, c'est à l'élaboration institutionnelle que nous avons consacré la dernière partie de notre thèse. Considérant que le musée permet de produire de l'art, comme la maison d'édition de la littérature, ces analyses n'ont pas eu pour objet les caractéristiques artistiques intrinsèques des productions d'Alix Cléo Roubaud, mais les procédures qui constituent l'œuvre en tant que réalité instituée, reconnue par les institutions : discours, évaluations, pratiques institutionnelles et critiques qui lui ont permis sa reconnaissance artistique, son élaboration institutionnelle. Nous avons également interrogé le traitement fait par l'institution d'une œuvre en élaboration. Il semble en effet que le musée ne s'accommode pas, ou ne s'accommode que peu de l'inachevé : la plupart des photographies choisies sont des œuvres techniquement réussies. Nous avons également étudié l'exposition *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* organisée à la Bibliothèque nationale de France, qui avait mis au cœur de sa démarche

curatoriale l'élaboration et a ainsi proposé un dispositif adapté pour en rendre compte.

Pour clore notre recherche nous avons posé la question de l'archive : ce qui reste, mais aussi ce qui manque. Si l'archive est ce qui, aux frontières de l'œuvre permet de la définir, il nous a semblé que l'archive elle-même n'était pas homogène. Les scories du Fonds Alix Cléo Roubaud, listes de courses, notices de médicaments, épreuves ratées, sont d'un tout autre ordre que certains documents comme les photographies de famille ou les notes de travail par exemple. Ces objets que nous avons qualifiés de « copeaux de l'archive » soulèvent de nombreuses questions, et notamment celle de l'oubli. Ces objets ne présentent en effet qu'un intérêt limité, ils auraient dû disparaître mais la brusque mort de l'artiste a comme pétrifié ses œuvres et documents. Comment alors les inscrire dans un processus de conservation et, peut-être aussi, comment les oublier ? Enfin, nous avons voulu signaler « ce qui manque » ; à savoir des œuvres dont nous n'avons pas la connaissance précise mais dont la présence en creux se devine dans certains textes et archives. Le rapport d'Alix Cléo Roubaud au son et plus particulièrement ses créations sonores ont ainsi disparu. Peut-être que ses cassettes et son magnétophone seront un jour retrouvés. Cette œuvre ne commence qu'à peine à être redécouverte.

Il reste encore beaucoup à faire pour l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud. Si les photographies sont désormais conservées dans des collections reconnues, si un catalogue permet d'en découvrir un bon nombre, ses écrits sont encore largement méconnus. Il faudrait que sa correspondance, ses textes théoriques puissent être publiés afin que la réception critique de l'œuvre, riche de ces nouveaux écrits, se développe et se précise. L'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, appréhendée dans sa totalité et dans sa dimension fondamentalement photolittéraire, ouvre de nombreuses perspectives et nous espérons avoir contribué au début de cette nouvelle élaboration critique.

Tables des illustrations.

Nous avons souhaité distinguer les œuvres photographiques des documents insérés dans ce travail de thèse ; c'est pourquoi nous avons établi une table des photographies d'Alix Cléo Roubaud, distincte d'une table des documents et illustrations.

La table des photographies recense l'ensemble des œuvres réalisées par Alix Cléo Roubaud et qui ont été reproduites dans les pages de cette recherche.

La table des documents regroupe les documents de travail (diapositives, planches-contacts, etc.), les documents collectés par l'artiste (cartes postales, reproductions d'œuvres, etc.) les lettres, notes, mots et reproductions de carnet ainsi que les photographies de l'artiste prises par d'autres et des photographies prises par nos soins.

I. Table des photographies d'Alix Cléo Roubaud.

Fig. 1 : Les Yeux de la mère, vers 1980, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 24 x 30,2 cm, Bibliothèque nationale de France. 87

Fig. 2 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 17/17, 1980, épreuve argentique, 17,5 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France. 91

Fig. 3 : La Bourboule, chambre 14, 1981, tirages argentiques sur papier, 30,2 x 23 cm, Musée des Beaux-arts de Montréal. 106

Fig. 4 : Le 6.I.80, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 17,8 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France. 107

Fig. 5 : La cuillère, carte postale sur tirage de lecture argentique, 9 x 18 cm, 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud. 120

Fig. 6 : Venise, 27 avril 1979 - Paris le 14 juillet 1979, épreuve argentique, 30,2 x 23,7 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou. 121

Fig. 7 : Sans titre, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30,3 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud. 132

Fig. 8 : Sans titre, série Correction de perspective dans ma chambre, Paris, 1980, tirage argentique obtenu par surimpression, 17,7 x 24 cm, collection particulière. 137

Fig. 9 : Sept peupliers anglais, le 2 juin 1980, University Arms Hotel, #217, Cambridge, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30,5 cm, Bibliothèque municipale de Lyon. 142

Fig. 10 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 1980-1981, épreuve argentique, 18 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France. 147

Fig. 11 : Sans titre, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, Bibliothèque municipale de Lyon. 152

Fig. 12 : Amiens le 28.XI.1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, collection particulière. 155

Fig. 13 : Le 30 novembre 1980, Hôtel des Arcades, ch.309, Rouen, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France. 156

Fig. 14 : Christmas Shopping in Manchester, 1982, épreuve argentique, 12,6 x 17,7 cm, collection particulière. 158

Fig. 15 : Fès, avril 1980, épreuve argentique, 23,7 x 30,3 cm, Bibliothèque nationale de France. 159

Fig. 16 : VIII.80, St-Félix, épreuve argentique, 17,7 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France. 165

Fig. 17 : VIII.80, St-Félix, épreuve argentique, 17,7 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France. 166

Fig. 18 : Sans titre, série Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration, 1980-1981, épreuve argentique, 18 x 23,8 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou. 175

Fig. 19 : Sans titre [portrait de Jean Eustache], 1980, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 23,7 x 30,4 cm, collection particulière. 180

Fig. 20 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 15/17, épreuve argentique obtenue par surimpression, 1980-1981, 18 x 23,5 cm, Bibliothèque nationale de France. ____ *182*
*Fig. 21 : Sans titre, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud.** ____ *187*
Fig. 22 : Éminent Victorien dans un lit hollywoodien, 1980-1981, épreuve argentique obtenue par surimpression, 17,5 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France. ____ *188*
Fig. 23 & 24 : Le 14.V.80, Hôtel de France, ch.15, Avignon, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, Maison Européenne de la Photographie. ____ *189*
Fig. 25 : Vertigo le 14.VII.79 – le 14.XII.79, épreuve argentique coloriée, Bibliothèque municipale de Lyon. ____ *196*
Fig. 26 : 17/09/78, New York, New York, épreuve argentique coloriée, 12,7 x 17,8 cm, Bibliothèque nationale de France. ____ *217*
Fig. 27 : Sans titre, série Alcool, 1981, épreuve argentique obtenue par surimpression et ajout d'encres de couleurs, 24 x 35 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou. ____ *226*
Fig. 28 : Sans titre, série Alcool, 1980-1981, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Maison Européenne de la Photographie. ____ *229*
Fig. 29 : Sans titre, Monfort-l'Amaury, vers 1979, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 18,5 x 25 cm, Bibliothèque municipale de Lyon. ____ *232*
Fig. 30 : Sans titre, vers 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression et ajouts au feutre noir, Bibliothèque nationale de France. ____ *243*
Fig. 31 : Sans titre, 1980-1981, épreuve argentique, 24 x 30,5 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou. ____ *255*
Fig. 32 : Sans titre, Monfort-l'Amaury, 1979, pinceau lumineux sur épreuve argentique, 18,5 x 25 cm, collection particulière. ____ *259*
Fig. 33 : Éminent victorien dans un lit hollywoodien, 1980-1981, épreuve argentique, 17,8 x 24 cm, Maison Européenne de la Photographie. ____ *275*
Fig. 34 : 2.1.80, Éminent victorien dans un lit hollywoodien, janvier 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 12 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud. ____ *276*
Fig. 35 : Le 6.1.80, épreuve argentique obtenue par surimpression, rehauts de mine graphite, 24 x 30 cm, Maison Européenne de la Photographie. ____ *281*
Fig. 36 : Sans titre, [Portrait de Jean Eustache], 1980-1981, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 30,4 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou. ____ *300*
Fig. 37 : Sans titre, série Non-contact theory, 1981, épreuve argentique, 24 x 30,3 cm, Bibliothèque nationale de France. ____ *303*
Fig. 38 : Sans titre, série Non-contact theory, 1981, épreuve argentique, 23,9 x 30,4 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou. ____ *305*
Fig. 39 : Sans titre, série Non-contact theory, 1981, épreuve argentique, 24 x 30,3 cm, Bibliothèque nationale de France. ____ *307*
Fig. 40 : London, February 28th 1978, lunch in a pub, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque national de France. ____ *318*

Fig. 41 : Sans titre, série Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah), épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs, 24 x 30,4 cm, 1980-1982, collection particulière. _____ *333*
Fig. 42 : Sans titre, série Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah), épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs avec virage, 24 x 30, 2 cm, 1980-1982, Bibliothèque nationale de France. _____ *334*
Fig. 43 : Sans titre [Portrait d'Artur Edward Blanchette], épreuve argentique, vers 1980, 17,7 x 24 cm, collection particulière. _____ *337*
Fig. 44 : Sans titre, série Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah), épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs avec virage, 1980-1982, 30,3 x 23,9 cm, Bibliothèque nationale de France. _____ *341*
*Fig. 45 : Sans titre, série Protohaïkus, 1980-1981, 24 x 30,5 cm, épreuve argentique, Bibliothèque nationale de France.*_____ *388*
*Fig. 46 : Sans titre [portrait de Jean Eustache], épreuve argentique, 1979-1980, 30 x 23,8 cm, Institut Mémoires pour l'Édition Contemporaine.**_____ *395*
Fig. 47 : À Jean, le 10.7.79, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, collection particulière. _____ *396*
*Fig. 48 : Sans titre [Portrait de Boris et Jean Eustache], 1979-1980, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, Bibliothèque nationale de France.**_____ *406*
*Fig. 49 : Deux sœurs qui ne sont pas sœurs, vers 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 18,2 x 24 cm, collection particulière.*_____ *422*
*Fig. 50 : Sans titre, série Correction de perspective dans ma chambre, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 17,7 x 24 cm, collection particulière.*_____ *423*
Fig. 51 : La Cuillère, épreuve argentique, août 1980, Saint-Félix, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France. _____ *429*
Fig. 52 : La Cuillère, épreuve argentique, août 1980, Saint-Félix, 18 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France. _____ *430*
*Fig. 53 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 5/17, épreuve argentique, 16 x 23,5 cm, 1980, Bibliothèque nationale de France.*_____ *436*
*Fig. 54 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 3/17, épreuve argentique, 16 x 23,5 cm, 1980, Bibliothèque nationale de France.*_____ *438*
*Fig. 55 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 1980-1981, épreuve argentique, 18 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.*_____ *440*
Fig. 56 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 13/17, épreuve argentique obtenue par surimpressions, 23,5 x 30,5 cm, 1980-1981, Bibliothèque nationale de France. _____ *441*
*Fig. 57 : Sans titre, série Si quelque chose noir, 17/17, épreuve argentique, 17, 5 x 24 cm, 1980-1981, Bibliothèque nationale de France.*_____ *445*
Fig. 58 : La Muse, vers 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Musée des Beaux-arts de Montréal. __ *461*
*Fig. 59 : 31 rue de la Harpe, 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France.**_____ *465*
Fig. 60 : Sans titre, Angleterre, mai-juin 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France. _____ *467*

Fig. 61 : Hyde Park, 1979-1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud. _____ 470*
Fig. 62 : Le 31.V.80, University Arms Hotel, Cambridge, ch. 117, épreuve argentique, 24 x 30,6 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou._____ 471
Fig. 63 : Les Carnets, le 5 août 1980, La Tuilerie de St-Félix, 1980, épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, Bibliothèque municipale de Lyon._____ 475
Fig. 64, 65 & 66 : Le 8.VI.80, ch. 223, University Arms Hotel, Cambridge, épreuves argentiques, 17,6 x 23,8 cm, collection particulière._____ 477
Fig. 67, 68 & 69 : Le 10.VI.80, ch. 223, University Arms Hotel, Cambridge, épreuves argentiques, 17,7 x 24 cm, collection particulière._____ 479
Fig. 70 : Sans titre, épreuve argentique, vers 1981, 12 x 24 cm, collection particulière._____ 482
Fig. 71 : Pornographie bourgeoise, le 24. V. 80, University Arms Hotel, ch. 217, Cambridge, tirage argentique, 24 x 30 cm, Maison Européenne de la Photographie._____ 495
Fig. 72 : Le bébé de Dian, 1982, épreuve argentique, 21,3 x 27,8 cm, Bibliothèque municipale de Lyon. _____ 524
Fig. 73 : 51 rue des Francs-Bourgeois, Paris, 1982, épreuve argentique, 17,7 x 24 cm, collection particulière. _____ 526
Fig. 74 & 75 : Sans titre, série Non-contact theory, 1980, épreuves argentiques, 24 x 30,3 cm, collection particulière._____ 528
Fig. 76 & 77 : Fès, épreuves argentiques, 1980, 23,7 x 30,3 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud. _____ 531
Fig. 78 : La Sieste, le 3 août 1980, le 27 août 1980, St Félix, épreuve argentique obtenue par virage, 17,2 x 24 cm, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine._____ 534
Fig. 79 : Sans titre, série Séquences d'enfances, de contretype (Saqqarah), épreuve argentique obtenue par surimpression d'internégatifs, 24 x 30 cm, 1980-1982, Bibliothèque nationale de France._____ 552
*Fig. 80 : Sans titre, série Alcool, 1980, épreuve argentique obtenue par surimpressions avec virage, 24 x 30 cm, Bibliothèque nationale de France.*_____ 584*
Fig. 81 : Sans titre, Angleterre, 1980, épreuve obtenue par juxtaposition de négatifs, 24 x 17,5 cm, Bibliothèque nationale de France._____ 592

II. Table des documents & illustrations.

Doc. 1 : Diapositives de la série Si quelque chose noir, 1980-1981, Fonds Alix Cléo Roubaud. 89
Doc. 2 : Sans titre, épreuve argentique, 1982 [Alix Cléo Roubaud devant Si quelque chose noir à la Maison des arts de Créteil], 24 x 30 cm, Institut Mémoires de l'édition contemporaine. 90
Doc. 3 : Sans titre, [Alix Cléo Roubaud sur une plage en Grèce], mai 1967, épreuve argentique, Fonds Alix Cléo Roubaud. 117
Doc. 4 : Planche-contact, vers 1980, 24 x 30 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud. 144*
Doc. 5 : Détail d'une planche-contact, texte de Jacques Roubaud, décembre 1979. ..... 145*
Doc. 6 : Détail d'une planche-contact, 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud. 177
Doc. 7 : Diapositives de la série Alcool. Quatre états d'image, 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud. 225
Doc. 8 : Carte postale de l'œuvre de Morris Louis, Saraband, acrylique sur toile, Guggenheim Museum, New-York, Fonds Alix Cléo Roubaud. 227
Doc. 9 : Edgar Degas, Mallarmé et Renoir, 1895, Musée départemental Stéphane Mallarmé. 242
Doc. 10 : Planche-contact, vers 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud. 271
Doc. 11 : Reproduction du carnet toilé, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud. 274*
Doc. 12 : Reproduction du carnet toilé, 1979-1980, Fonds Alix Cléo Roubaud. 275*
Doc. 13 : Détail d'une planche contact, été 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud. 330
Doc. 14 : Sans titre, agrandissement d'une planche contact, 1980. 381
Doc. 15 : Lettre de Jean Eustache à Alix Cléo Roubaud, vers 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud. 401
Doc. 16 : Tournage du film Les Photos d'Alix, 1980 avec de gauche à droite : Jean Eustache, Alix Cléo Roubaud & Boris Eustache. 403
Doc. 17 : Vue de la Chambre de Jacques Roubaud, Saint-Félix, 2013. 533
Doc. 18 : Plaquette distribuée pour les deux ans de la mort d'Alix Cléo Roubaud, 28 janvier 1985. 541
Doc. 19 : Accrochage des photographies d'Alix Cléo Roubaud au Centre Georges Pompidou, 2012-2014. 582
Doc. 20 : Alix Cléo Roubaud et sa mère, Marcelle Blanchette, 1978-1982, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine. 586
Doc. 21 : Répartition des photographies d'Alix Cléo Roubaud par lieux. 588
Doc. 22 : Vue de l'exposition Alix Cléo Roubaud. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration à la Bibliothèque nationale de France, 2014. 594
Doc. 23 : Essai pour la série Si quelque chose noir, 1980, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine. 600
Doc. 24 : Pierre Getzler, Sans titre [portrait d'Alix Cléo Roubaud], Saint-Félix, 1980-1981, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine. 601
Doc. 25 : Liste de courses, Fonds Alix Cléo Roubaud. 604

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

Bibliographie.

La bibliographie reprend l'ensemble des références citées dans notre travail ainsi que des lectures et sources qui ont permis notre réflexion. Elle s'organise selon sept sections. Le « corpus Alix Cléo Roubaud » d'abord, qui regroupe les textes et photographies *de* l'artiste (publiés ou inédits) ainsi que les textes critiques *sur* son œuvre (ouvrages, articles scientifiques et articles de presse). Vient ensuite le « corpus Jacques Roubaud » qui réunit les ouvrages et articles *de* et *sur* l'auteur qui ont également permis notre travail. La troisième section est consacrée à la photolittérature et présente les ouvrages et articles théoriques et critiques sur lesquels notre travail s'est fondé. La quatrième section est consacrée à la littérature et aux théories littéraires. La cinquième réunit les ouvrages rattachés au champ de l'art et nous avons distingué l'histoire et la théorie des arts, de la sociologie de l'art et de la photographie, qui constituent des développements distincts de notre recherche. La sixième section rassemble l'ensemble des ouvrages de philosophie ainsi que des études critiques de philosophie qui ont servi de fondement à certains de nos développements. Enfin, la septième et dernière section est consacrée aux ouvrages généraux et usuels que nous avons eu l'occasion de consulter.

Certains ouvrages ayant appartenu Alix Cléo Roubaud ont été mis à notre disposition pour ce travail : nous les indiquons par un astérisque.

I. CORPUS ALIX CLÉO ROUBAUD.

Le premier ensemble qui a permis notre recherche est constitué par les écrits, documents et photographies d'Alix Cléo Roubaud. Les documents et les photographies que nous avons reproduits dans notre thèse, et sur lesquels nous avons fondé nos analyses, ont déjà été recensés dans les deux tables des illustrations : celle consacrée aux œuvres photographiques et celle réunissant les illustrations et documents, et ne seront donc pas repris dans notre bibliographie.

Ce corpus se divise en deux sections : les écrits *d'*Alix Cléo Roubaud et les écrits *sur* Alix Cléo Roubaud. Dans la première section, nous distinguons trois ensembles : premièrement, les œuvres publiées, à savoir les livres, articles, photographies et traductions. Notons que, dans un souci de cohérence avec notre démarche, nous avons souhaité que les traductions, réalisées à plusieurs, et notamment avec Jacques Roubaud, figurent dans ce « corpus Alix Cléo Roubaud » ; il en va de même pour les publications signées Jacques et Alix Cléo Roubaud. Le deuxième ensemble de cette première section recense la correspondance aussi bien active que passive (qui a été partiellement publiée) de l'auteure. Enfin les écrits et documents absolument inédits et, les expositions, monographiques ou collectives, qui ont accueilli des œuvres d'Alix Cléo Roubaud font l'objet des troisième et quatrième sections.

Cette première section consacrée aux œuvres *d'*Alix Cléo Roubaud est classée par *ordre chronologique* afin de permettre une certaine visibilité de l'évolution de l'œuvre.

Dans la partie relative aux écrits *sur* Alix Cléo Roubaud, nous avons distingué les ouvrages, des articles scientifiques, qui relèvent d'un travail universitaire et des articles de presse qui n'ont pas pour fondement une analyse détaillée de l'œuvre mais sa présentation au public, mais qui ont aussi permis à l'œuvre d'être découverte.

A. D'Alix Cléo Roubaud.

1. Textes et photographies publiées.

1.1. Livres.

- *Journal (1979-1983)*, Seuil, « Fiction & Cie », Paris, 1984.
- *Journal (1979-1983)*, introduction de Jacques Roubaud, Seuil, « Fiction & Cie », Paris, 2009.
- *Alix's Journal*, traduction de Jan Steyn, Dalkey Archive Press, Londres, 2010.
- *Si quelque chose noir*, préface d'Hélène Giannecchini et texte de Jacques Roubaud, Marseille, Centre international poésie Marseille, 2011.

1.2. Articles et extraits d'œuvres.

- « Une lecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : la représentation comme engendrement de l'objet », *Cahiers de poétique comparée*, volume 4, fascicule 1, Paris, Publications Langues'O, 1981, pp. 79-89.*
- « La photographie; Wittgenstein; et les pommes pourries », *Banana Split*, n° 11, août-décembre 1983, pp. 31-33.
- « Journal octobre-novembre 1979 (fragments) », *Les Cahiers de la photographie*, n° 13, « La photobiographie », premier trimestre 1984, pp. 94-97.
- « Danielle Coloyan, Mode d'emploi », 9 août 1979, *Écrire d'amour. Anthologie de textes érotiques féminins (1799-1984)*, sous la direction de Claudine Brécourt-Villars, Paris, 1985, Ramsay, pp. 353-355.
- « Tagebuch 1979-1983 », *Fotogeschichte*, trad. Hubertus von Amelunxen, introduction de Regine Hein, 1990, pp. 35-56.
- « Toutes les photographies sont des photographies d'enfance », décembre 1980, *in* « Appendice » au *Journal*, 2009, pp. 223-231.
- « Sur *Les Photos d'Alix*. Notes pour une présentation du film de Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, à des étudiants de l'université Paris VII », janvier 1981, *in* « Appendice » au *Journal*, 2009, pp. 231-234.
- « Correspondance. Notes. Carnet. », *Les Écrits*, n° 132, Canada, 2011, pp. 21-34.

- « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », paru dans Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI[ème] siècle », pp. 186-187.

1.3. Photographies.

- EUSTACHE, Jean, « Peine perdue, fragments d'un scénario abandonné », *Les Cahiers du cinéma*, n° 330, décembre 1981, p. 18.
- « Les gens de l'éphémère. People of Transience », *Rencontres internationales de la photographie d'Arles*, catalogue d'exposition, 1983, p. 43.
- « 7 photographies, 1979-1982 », *Fragmentaires*, n° 2, Paris, février 1984, pp. 26-35.
- ROUBAUD, Jacques, *Some Thing Black*, trad. Rosemarie Waldrop, Dalkey Archive Press, 1990. (Photographie de couverture et dix-sept photographies à la fin de l'ouvrage.)
- ROUBAUD, Jacques, *The Plurality of Worlds of Lewis*, trad. Rosemarie Waldrop, Dalkey Archive Press, 1995. (Photographie de couverture.)

1.4. Traductions.

- BOERICKE, Art et SHAPIRO, Barry, *Maisons faites à la maison*, traduction Alix Blanchette, Chêne, Hachette, 1979.
- STEIN, Gertrude, « Lifting Belly », *Action poétique*, n° 82/83, traduction Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud, 1980, pp. 89-97.
- « Trois + deux poètes américains nouveaux », *Action poétique*, n° 82/83, traduction Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud, Henri Deluy, 1980, pp. 101-108.
- HOPKINS, Gerard Manley, « La poésie et le vers », *Action Poétique*, n° 84, traduction Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud, 1981, pp. 3-12.
- PASTIOR, Oskar, « Bac à sable » et « Frescobaldi », traduction Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud, *Action poétique*, n° 89-90, 1982, pp. 75-76.
- « Vingt poèmes de Paul Blackburn, Clark Coolidge, Ron Padgett, Ted Berrigan », traduction Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud, *Change*, n° 41, 1982, pp. 126-149.
- BISHOP, Elizabeth, « Poèmes », *PO&SIE*, n° 24, traduction Alix Cléo Roubaud, Hélène et Claude Mouchard, 1983, pp. 3-14.
- BISHOP, Elizabeth, *Géographie III*, traduction Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude Mouchard, Paris, Circé, 1991.

- *in* ROUBAUD, Jacques, *Traduire, journal*, Paris, Nous, 2000, pp. 212, 221 et 231.

1.5. Collaborations avec Jacques Roubaud.

- *Skôria*, n° 1, Éditions du Spectre familier, 1982, avers. (Deux photographies.)
- « Débris d'un projet commun maintenant sans objet », *Change international*, n° 2, 1984, pp. 54-55. (Deux photographies.)*
- *Textographie(s)*, Centre culturel du Plessis-Robinson, 1982, non paginé. (Une photographie.)

2. Correspondance d'Alix Cléo Roubaud.

2.1. Correspondance active.

- Lettre à Sylvie du 23 juillet 1966, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 18 octobre 1966, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 10 novembre 1966, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 8 août 1967, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 19 novembre 1967, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 27 décembre 1967, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 6 janvier 1968, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 11 juillet 1968, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie, octobre 1968, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie de janvier 1970, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 8 février 1970, Fonds Alix Cléo Roubaud
- Lettre à Sylvie du 26 février 1971, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Sylvie du 27 septembre 1973, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à sa famille non datée, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille, août 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 17 août 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 18 août 1978, non envoyée, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 24 août 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 11 septembre 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à sa famille du 11 octobre 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 20 octobre 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 23 novembre 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 12 mars 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à son analyste du 30 mars 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 31 mars 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 11 avril 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 22 juillet 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 7 septembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 4 novembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 31 décembre 1979, non envoyée, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille, non datée (vers 1980), Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 14 janvier 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 10 mars 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 12 mars 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 10 novembre 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille de novembre 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 19 décembre 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 10 avril 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 17 novembre 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 1er juin 1982, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille du 30 juillet 1982, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille écrite du 26 octobre au 6 novembre 1982, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille, non datée, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à sa famille non datée, vers 1980-1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à Anne McCauley du 25 avril 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud
- Lettre à Anne McCauley du 15 mai 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 21 juillet 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 1er mai 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 22 octobre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre non envoyée à Anne McCauley du 22 octobre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 3 novembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 22 novembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 12 décembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley, vers décembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 25 avril 1980, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à Anne McCauley du 29 juin 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley du 12 décembre 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley non datée, novembre 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Anne McCauley, non datée, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à Allen et Margaret Rollie du 18 novembre 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Allen et Margaret Rollie du 21 juillet 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à Allen et Margaret Rollie du 25 juin 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud

- Lettre à Bill du 10 août 1976, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à Annie et Jean-Marc du 3 juillet 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à Jim du 8 novembre 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre non adressée du 10 octobre 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Lettre à W.H. Heffers & Sons Ltd du 20 novembre 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Lettre à W.H. Heffers & Sons Ltd du 27 janvier 1979, Fonds Alix Cléo Roubaud.

2.2. Correspondance passive.

BLANCHETTE, Marcelle, Lettre du 29 août 1977, Fonds Alix Cléo Roubaud.
BLANCHETTE, Marcelle, Lettre du 29 août 1977, Fonds Alix Cléo Roubaud.
BLANCHETTE, Marcelle, Lettre à sa fille du 19 avril 1978, Fonds Alix Cléo Roubaud.
GIRAUDON, Liliane, Lettre non datée, Fonds Alix Cléo Roubaud
GIRAUDON, Liliane, Lettre du 18 décembre 1981, Fonds Alix Cléo Roubaud.
MCCAULEY, Anne, Aérogramme du 29 juillet 1982, Fonds Alix Cléo Roubaud.
TURNHEIM, Dian, Lettre à Alix Cléo Roubaud du 20 décembre 1977, Fonds Alix Cléo Roubaud.

3. Écrits et document inédits d'Alix Cléo Roubaud.

- *De l'univers du discours, quelques remarques sur l'engagement ontologique*, 1976, 5 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Sans titre [Sur la nature de la pensée], février 1976, 3 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- *Gertrude Stein par Gertrude Stein*, vers 1978, 4 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Sans titre, [Scénario pour Jean Eustache], 1979-1980, 25 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- *Photographie*, décembre 1980, tapuscrit inédit, 4 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Notes préparatoires pour « Sur "Les Photos d'Alix" », janvier 1981, 11 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- « Sur "Les Photos d'Alix" », fragments inédits, texte dactylographié établi par Jacques Roubaud, 9 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Texte de *Si quelque chose noir*, texte dactylographié original, 1 p., format A3, Fonds Alix Cléo Roubaud.

- Curriculum vitæ, vers 1979, 3 p., Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Notes de lectures sur carton bristol, environ 200 cartons, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- Carnet toilé, Fonds Alix Cléo Roubaud.

4. Expositions.

4.1. Expositions monographiques.

- *Alix Cléo Roubaud. Si quelque chose noir*, commissariat Brigitte Lépine, Aurillac, Musée d'Art et d'Archéologie, 21 octobre-18 décembre 2009.
- *Toutes les photographies sont moi*, 25 octobre-15 novembre 2009, Paris, Galerie area.
- *Alix Cléo Roubaud : Quelque chose noir & autres photographies*, Centre International de poésie Marseille, 2 avril-15 mai 2010.
- *Alix Cléo Roubaud, photographies. Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, commissariat Anne Biroleau-Lemagny, Hélène Giannecchini, Dominique Versavel, 28 octobre 2014-1er février 2015, Paris, Bibliothèque nationale de France, site Tolbiac, galerie 1.

4.2. Expositions collectives.

- *Une Autre photographie*, commissariat Christian Gattinoni, Jean-Pierre Boyer, Alin Avila et l'association « Pour l'Art », Créteil, Maison des arts, 10 janvier-30 mars 1982.
- *Textographie(s)*, commissariat Christian Gattinoni et Michel Husson, Plessis-Robinson, Centre culturel communal, 18 janvier-6 février 1982.
- *Les Gens de l'éphémère, People of Transience*, commissariat Alain Desvergnes, Arles, Rencontres internationales de la Photographie, Galerie Arena, 3 juillet-30 septembre 1983.
- *Accrochage des collections contemporaines des années 1960 à nos jours*, commissariat Jonas Storsve, Paris, MNAM–Centre Georges Pompidou, 17 octobre 2012-7 avril 2014.
- *En bordure d'une humanité ordinaire*, collection de Madeleine Millot-Durrenberger, galerie In Extremis, Strasbourg, 13 mars – 29 mars 2015.
- *Les années 1980, l'insoutenable légèreté*, commissariat Karolina Ziebinska-Lewandowska, Paris, MNAM-Centre Georges Pompidou, galerie de photographies, 24 février-23 mai 2016.
- *Les Fragments de l'amour*, commissariat Léa Bismuth, Alfortville, Centre d'art contemporain La Traverse, 8 décembre 2015-12 mars 2016.

B. Sur Alix Cléo Roubaud.

1. Ouvrages.

- *Alix Cléo Roubaud. Photographies*, catalogue d'exposition, sous la direction de Anne Biroleau-Lemagny, Hélène Giannecchini et Dominique Versavel, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014.
- GIANNECCHINI, Hélène, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud,* Paris, Seuil, « Librairie du XXI^{ème} siècle », 2014.

2. Textes et Articles.

- BOURETZ, Claudine, « Séquence », *Fragmentaires*, n° 2, Paris, février 1984, pp. 36-37.

- Dossier « Alix Cléo Roubaud », sous la direction de Hélène Giannecchini, avec Véronique Montémont, Jean-François Puff, Jacques Roubaud, Dian Turnheim, Béatrice Chatron et Julie Binot, *Area*, n°19/20, Descartes & Cie, 2009, pp. 97-112.
- GIANNECCHINI, Hélène, « Alix Cléo Roubaud : dualité de la lumière », *Les Cahiers du Refuge*, n° 188, Centre International de poésie Marseille, avril 2010, pp. 5-8.
- GIANNECCHINI, Hélène, « Un futur antérieur sans cesse déchiré », *Les Écrits*, n° 132, Canada, août 2011, pp. 37-42.
- GIANNECCHINI, Hélène, « Alix Cléo Roubaud, absolument photographe », *Chroniques de la BnF*, n° 61, janvier-mars 2012, pp. 22-23.
- GIANNECCHINI, Hélène, « Alix Cléo Roubaud : vérité-correspondance, vérité-cohérence ? » *in Transactions Photolittéraires*, sous la direction de Jean-Pierre Montier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2015, pp. 281-298.
- GUETEMME, Geneviève, « L'"Art de l'autre" : Alix Cléo et Jacques Roubaud », *scenes-contemporaines.be*, 2011.
- GUETEMME, Geneviève, « Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud : étude d'un paratexte photographique, poétique, amoureux. », *Essays in French Litterature and Culture*, Australie, University of Western Autralia, novembre 2012, pp. 59-78.
- MONTÉMONT, Véronique, « "Je t'aime jusque là" (Jacques Roubaud éditeur du Journal d'Alix-Cléo Roubaud) », paru dans *L'Écrivain éditeurs.2. XIXI^e^ et XX^e^ siècles*, sous la direction de François Bessire, Droz, 2002, pp. 207-219.
- MONTÉMONT, Véronique, « Photographier, écrire, respirer : Alix-Cléo Roubaud, Journal 1979-1983 », *La Faute à Rousseau*, n° 35, février 2004, pp. 49-50.
- MONTÉMONT, Véronique, « L'œuvre en souffrance : le *Journal 1979-1983* d'Alix-Cléo Roubaud », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 39/40, 2006, pp. 189-222.
- MONTÉMONT, Véronique « Comment (ne pas) représenter le corps malade : Hervé Guibert, Alix-Cléo Roubaud, Annie Ernaux », *Photographie et mises en images de soi*, dir. Christine Delory-Momberger, Editions Himeros, 2006.
- PEREC, Georges, « Texte lu aux noces d'Alix-Cléo Blanchette et de Jacques Roubaud », *Beaux présents belles absentes*, Paris, Seuil, « Points », 1994, pp. 61-65.

3. Articles de presse.

- TESSON, Charles, « Les photos d'Alixe [*sic*] de Jean Eustache. La boîte à malices », *Le Journal des Cahiers du cinéma*, n°318, décembre 1980, p. VII.

- FOURNEL, Paul, « “Il me fallait une maladie mortelle” », *Le Magazine littéraire*, Paris, février 1984, p. 58.
- ROEGIERS, Patrick, « “Tu vas me perdre, mon amour” », *Le Matin des livres*, 14 février 1984, p. 25.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Issus de la chambre noire », *La Quinzaine Littéraire*, n° 413, 16 mars 1984.
- TIBERGHIEN, Gilles, « Instantanés d'Alix Cléo Roubaud », *Libération*, 9 avril 1984, p. 31.
- DA CUNHA, Amaury, « À la recherche d'Alix Cléo Roubaud », *Le Monde*, 27 novembre 2009.
- HENRIC, Jacques, « Comment guérir de l'envie de mourir », *Artpress*, n° 365, mars 2010, p. 73.
- MIRLESSE, Sabine, « Sabine Mirless on Alix Cléo Roubaud at BnF », février 2015, Aperture Fondation. URL : http://aperture.org/blog/sabine-mirlesse-alix-cleo-roubaud/
- PLICHON, Charlotte, « Alix Cléo et Jacques Roubaud : “un dialogue vivant” », *Culture et communication – Magazine du Ministère de la Culture et de la Communication*, n° 199, mars 2012, pp. 16-17.
- ROSSIGNOL, Jean-Philippe, « Notes de lecture, Alix Cléo Roubaud », *Revue des deux mondes*, avril 2010, p. 183.
- LONARDONI, Françoise, « Don des photographies d'Alix Cléo Roubaud par Jacques Roubaud », *Topo*, n° 112, Lyon, mai-août 2013.

4. Film.

- EUSTACHE, Jean, *Les Photos d'Alix*, 1980, Médiane Films, 18 minutes.

II. CORPUS JACQUES ROUBAUD.

Le deuxième corpus rassemble les œuvres de Jacques Roubaud ainsi que des études qui leur ont été consacrées. Dans le premier ensemble, réunissant les textes de l'auteur, nous avons distingué un corpus principal constitué des livres publiés, articles, textes pour des catalogues ou des ouvrages collectifs et des écrits inédits, qui ont été primordiaux pour notre thèse, d'un corpus secondaire rassemblant des ouvrages qui, tout en étant nécessaires à nos démonstrations, n'ont pas joué un rôle aussi décisif que le premier ensemble. Dans une seconde partie, nous avons recensé les études et textes critiques qui nous ont permis de préciser notre connaissance de l'œuvre de Jacques Roubaud.

Giannecchini Hélène. Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre - 2016

A. De Jacques Roubaud.

1. Corpus principal.

1.1. Ouvrages.

- *La Belle Hortense*, Paris, Ramsay, « Mots », 1985, suivi de *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, « Mots », 1987 et de *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.
- *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, « NRF », 1986.
- *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1989.
- *La Boucle*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1993.
- *La Dissolution*, Paris, Nous, 2008.
- avec GARRÉTA, Anne F., *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009.
- *Traduire, Journal*, Paris, Nous, 2000.
- *'le grand incendie de londres'*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009.

1.2. Articles de revues, d'ouvrages collectifs et de catalogues ; paratextes.

- « Description du Projet », *Mezura*, n° 9, 1979.*
- « Si quelque chose noir (douze poèmes) », *Altaforte*, n° 7, automne 1982, pp. 29-37.
- « Les Quatre Saisons de Mr Goodman », *FMR*, n° 53, 1994, pp. 116-126.
- « Photographie ; and the past performance of the sun. 6 + 4 ½ poèmes pour A1. C1. B1. », *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960-1982*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 299- 310.
- « Déduction d'étoiles doubles », Die Rauber Des Strandguts/Les Pilleurs d'épaves, Berlin, Single Verlag, 1998. URL : http://www.annedeguelle.com/pdf/roubaud.pdf.
- « Introduction » à Alix Cléo ROUBAUD, *Journal*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009, pp. 7-15.
- « Postface » à Hélène GIANNECCHINI, *Une Image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, 2013, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^{ème} siècle », pp. 185-195.

1.3. Inédits.

- *Alix Cleo [*sic*] Roubaud (1952-1983). Photographies 1979-1983*, Fonds Alix Cléo Roubaud.
- *La couleur des yeux de la femme de Goodman or On being grue*, 28 janvier 1985, plaquette distribuée pour les deux ans de la mort d'Alix Cléo Roubaud, Fonds Alix Cléo Roubaud.*

2. Corpus secondaire.

- *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, « NRF », 1981.
- *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.
- *Échanges de la lumière*, Paris, Métailié, 1990.
- *La Pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, « NRF », 1991.
- *M. Goodman rêve de chats*, Paris, Gallimard, « Folio cadet or », 1994.
- *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres Vies plus ou moins brèves*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997.
- *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, Charenton, Flohic, Paris, « Musées secrets », 1997, réédition Paris, Argol, « Entre-deux », 2009.
- *Some thing black*, trad. Rosmarie Waldrop, États-Unis, Dalkey Archive Press, 1999.
- *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002.
- *Sous le soleil. Vanité des vanités*, Paris, Bayard, 2004.
- *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne*, Paris, Fayard, 2006.
- *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, Nancy, Absalon, « La Reverdie », 2008.
- *Parc Sauvage*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2008.
- Avec CHAILLOU, Michel, DEGUY, Michel, DELAY, Florence, MICHEL, Natacha, ROCHE, Denis, *L'Hexameron*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1990, particulièrement « Sixième journée », pp. 105-120.
- Avec SGALAMBRO, Manlio, *« Sphères de la mémoire », Deux Dialogues philosophiques*, Saulxures, Circée, 1993, pp. 8-56.
- *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^{ème} siècle », 2016.

B. Sur Jacques Roubaud.

1. Ouvrages.

- MONTÉMONT, Véronique, *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- REIG, Christophe, *Mimer, miner, rimer. Le cycle romanesque de Jacques Roubaud*, Amsterdam, New-York, Rodopi, « Faux titre », 2006.
- *Roubaud : Jacques Roubaud / rencontres avec Jean-François Puff*, Argol, « Les Singuliers », 2008.

2. Revues, articles de revues, conférences.

- *La Licorne,* n° 40, « Roubaud », sous la direction de Dominique Moncond'huy et Pascaline Mourier-Casile, Poitiers, UFR Langues Littératures, 1997.
- *Textuel*, n° 55, « Pour éclairer *Quelque chose noir* », sous la direction de Francis Marmande et Sylvie Patron, Paris, UFR « Lettres, arts, cinéma », 2008.
- KOBLE, Nathalie et SEGUY, Mireille, « D'après mémoire. Les proses fantômes de Jacques Roubaud », *Fabula-LhT*, n° 13, « La bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014. URL : http://www.fabula.org/lht/13/kobleseguy.html.
- MONTÉMONT, Véronique, « "Je t'aime jusque là". (Jacques Roubaud éditeur du *Journal* d'Alix) », paru dans *L'Ecrivain éditeur*, sous la direction de François BESSIRE, Genève, Droz, 2002.
- MONTÉMONT, Véronique, « JR007 : La valeur communicationnelle du secret chez Jacques Roubaud », colloque « Le mystère dans les Lettres », Université de la Sorbonne Paris-IV, 28-30 septembre 2006. URL : http://www.veronique-montemont.com/Veronique_Montemont/publitheme2_files/JR007.pdf. Publié sous le titre « JR007 ou le secret chez Jacques Roubaud », dans *Écrire l'énigme*, actes du colloque, sous la direction de Christelle Reggiani et Bernard Magné, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, pp. 177-186.
- PRADEAU, Christophe, « Mr Goodman, personnage reparaissant », paru dans *Conflits de mémoire*, sous la direction de Véronique Bonnet, Paris, Khartala, 2004.
- PUFF, Jean-François, « L'écriture photographique de *Quelque chose noir* », *Revue formes poétiques contemporaines*, n° 2, 2004, pp. 313-324. Mis en ligne dans *Les Cahiers Roubaud* en 2016. URL : http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=284

3. Presse.

- BOST, Bernadette, « Jacques Roubaud, poète des nombres », *Le Monde*, 29 juillet 1986.
- SAVIGNEAU, Josyane, « Jacques Roubaud, un chat dans un jeu de piste », *Le Monde*, 31 mai 1985.
- SAVIGNEAU, Josyane, « La mort la poésie », *Le Monde*, 1er août 1986.
- « *Éros mélancolique* de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta », Le Magazine littéraire, décembre 2010. URL : http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/eros-melancolique-jacques-roubaud-anne-f-garreta-07-12-2010-32091.

III. CORPUS DE PHOTOLITTÉRATURE.

A. Ouvrages monographiques et collectifs.

- ARROUYE, Jean (dir.), *La Photographie au pied de la lettre, actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 14, 15, 16 janvier 1999*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, « Hors champs », 2005.
- DELORD Jean, *Roland Barthes et la photographie*, Paris, Créatis, « L'Encre et la lumière », 1980.
- EDWARDS, Paul, *Soleil noir, Photographie et Littérature, des origines au Surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- ERNAUX Annie et MARIE Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.
- HOECK, Léo H. et MEERHOFF, Kees *Rhétorique et image*, Rodopi, Amsterdam/New-York, 1995.
- MORA, Gilles et NORI, Claude, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Etoile, 1983.
- LOUVEL Liliane, *Le Tiers pictural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010.
- MÉAUX Danièle et VRAY Jean-Bernard (dir.), *Traces photographiques, traces photobiographiques*, », Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, « Lire au présent », 2004.
- MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *À L'œil, textes et images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- MONTIER Jean-Pierre, LOUVEL Liliane, MÉAUX Danièle, ORTEL Philippe (dir.), *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008.
- MONTIER Jean-Pierre (dir), *Transactions Photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2015.
- NATCHERGAEL, Magali, *Les Mythologies individuelles, récits de soi et photographie au XX^{e} siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux-titre », 2012.
- ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- THÉLOT, Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

B. Articles.

- MÉAUX, Danièle, « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras », *in Duras, femme du siècle. Papers from the first international conference of the Société Marguerité Duras held in the Institut français, London, 5-6 February 1999*, sous la direction de Stella Harvey et Kate Ince, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux-titre », 2001, pp. 145-160.
- MONTÉMONT, Véronique, « Le pacte autobiographique et la photographie », *Le français aujourd'hui*, 2008/2, n° 161, pp. 43-50.
- MONTIER, Jean-Pierre, « La photographie "… dans le Temps". De Proust à Barthes et réciproquement », *in Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, sous la direction de Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Æsthetica » 2003, pp. 69-114.

IV. CORPUS DE LITTÉRATURE.

A. Théorie et critique littéraires.

1. Ouvrages.

- COLLECTIF, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis*, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1965.*
- COLLECTIF, *Colloque sur la traduction poétique*, Centre Afrique-Asie-Europe de la Sorbonne nouvelle, Paris, Gallimard, « NRF », 1978.*
- COLLECTIF, *Le Journal intime et ses formes littéraires*, actes du colloque de septembre 1975, dir. Victor DEL LITTO, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1978.
- COLLECTIF, *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, actes du colloque de Brest 23-24-25 octobre 1997, dir. Jean-Pierre Dufief, Paris, Honoré Champion, 2000.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1965.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993.
- BRAUD, Michel, *La Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1992.
- Michel BRAUD, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, « Poétique », 2006.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le Texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.
- GENETTE, Gérard*, Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil, « Points Essais », 1992.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1995.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, traduction Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, « Poétique », 1986.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1995.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduction et préface de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, « Points », 1963.*

- KAUFMANN, Vincent, *L'Équivoque épistolaire*, Minuit, « Critiques », Paris, 1990.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, « Poétique », 1998.
- LEJEUNE, Philippe, *Autogenèses : les Brouillons de soi 2*, Paris, Seuil, « Poétique », 2013.
- LEJEUNE, Philippe et Catherine BOGAERT, *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.
- MURAT, Michel, *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- PACHET, Pierre, *Les Baromètres de l'âme : naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990 et sa réédition par Hachette, « Pluriel », 2001.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, « L'écriture de la vie », 2004.
- SERRES, Michel, *La Traduction*, Paris, Minuit, « Critique », 1974.*
- STEWART, Allegra, *Gertrude Stein and the Present*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967.
- VIEILLARD-BARON, Michel, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*, Paris, Collège de France, Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, 2001.

2. Articles.

- ALFANDARY, Isabelle, « La pensée à l'œuvre chez David Antin. », *Études anglaises,* 2008, vol. 61, pp. 215-228. URL : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-2-page-215.htm.
- BIASI (de), Pierre-Marc, « L'avant-texte », *Item*, mis en ligne le 18 janvier 2007. URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=*13588*.
- BRAUD, Michel, « Lecture et écriture du journal intime au XIX^{e} siècle », *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, « Le Journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture », dir. Matthieu Sergier et Sonja Vanderlinden, n° 9, novembre 2012, pp. 27-36.
- COMPAGNON Antoine, « Théorie de la littérature : la notion de genre », *Fabula*, 2001, URL : http://www.fabula.org/compagnon/genre.php.
- DUPONT, Erik, « L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire : l'exemple de Marguerite Duras et Christoph Hein », *Études littéraires,* volume 28, n° 3, 1996, pp. 55-66.

- FORRESTER Viviane, « Gertrude Stein acharnée à faire parler la langue », *Le Monde des livres*, 19 mai 1978.
- GENETTE, Gérard, « Le journal, l'anti-journal », *Poétique*, n° 47, septembre 1981, pp. 315-322.
- HINZELIN, Colette, « La pratique du journal photographique comme questionnement des codes artistiques », *Marges*, 2005. URL : http://marges.revues.org/728.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, « Le tombeau des Muses et le deuil de la poésie », *Modernités*, n° 21, « Deuil et littérature », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, pp. 93-106.
- LEJEUNE, Philippe, « Avant-propos » à Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, « L'écriture de la vie », 2004, pp. 7-9.
- LEJEUNE, Philippe, « Ouverture », *La Faute à Rousseau*, n° 35, « Le journal personnel », février 2004.
- LEJEUNE, Philippe, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, février 2007, pp. 3-14.
- LEJEUNE, Philippe, « Génétique et autobiographie », *Lalies*, n° 28, Paris, Éditions Rue d'Ulm - Presses de l'École Normale Supérieure, 2008, pp. 169-187. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?G%26eacute%3Bn%26eacute%3Btique_et_autobiographie.
- LEJEUNE, Philippe, « Le journal : genèse d'une pratique », *Genesis*, n° 32, 2011, pp. 29-42.
- MONCOND'HUY, Dominique, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *La Licorne*, n° 29, « Le Tombeau poétique en France », UFR Langues, Littératures, Poitier, 1994, pp. 3-16.
- MERZEAU, Louise, « Du signe à la trace », *Empreintes de Roland Barthes*, sous la direction de Daniel Bougnoux, Éditions Cécile Defaut, 2009, pp. 125-144.
- PAGÈS Alain, « Correspondance et avant-texte », *Item*, mis en ligne le 23 janvier 2007. URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=27128
- PEILLON Catherine, « L'amour de loin », *La Pensée de Midi*, n° 11, décembre 2003. URL : www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2003-3-page-165.htm.
- RETALLACK Joan, « Arithmétique du langage et du plaisir : Stein Stein Stein Stein Stein », dans *Contemporanéités de Gertrude Stein*, dir. Jean-François Chassey et Éric Giraud, France, Éditions des archives contemporaines, 2011, pp. 91-99.
- SILVE Edith, « Du Journal de Paul Léautaud », *in Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, actes du colloque de Brest 23-24-25 octobre 1997, sous la direction de Jean-Pierre Dufief.

B. Œuvres littéraires.

- ANTIN, David, *Meditations*, États-Unis, Black Sparrow Press, 1971.
- ANTIN, David, *Méditations*, trad. Paul Louis Rossi et Jacques Roubaud, Paris, *Action poétique*, n° 60, 1974.
- DANTE, *Vita Nova*, trad. Louis-Paul Guigues, Paris, Gallimard, « Poésie », 1974.
- GIRAUDON, Liliane, *Je marche ou je m'endors*, Paris, P.O.L Hachette, 1982.
- LÉAUTAUD, Paul, *Journal Littéraire*, Paris, Mercure de France, 1968.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1992.
- PEPYS, Samuel, *Journal*, tomes I et II, Paris, Robert Laffont, « Bouquin », 1994.
- RENARD, Jules, *Journal, 1887-1910*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- STEIN, Gertrude, « Deux sœurs qui ne sont pas sœurs », *in Operas and Plays,* Paris, Plain Edition, 1932.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- WOOLF, Virginia, *Moments of Being*, Royaume-Unis, Harvest Books, 1985.

V. CORPUS ARTS.

A. Histoire et théorie des arts.

1. Ouvrages.

- ANGELINI, Cécile, *Écho de l'art conceptuel dans l'esthétique analytique*, Paris, l'Harmattan, « L'art en bref », 2013.
- John CAGE, *Silence*, États-Unis, MIT Press, 1969.
- DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise, *Époque contemporaine XIX^e^-XX^e^ siècles*, Flammarion, « Histoire de l'art », 2011.
- GUEGAN, Stéphane, *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art*, Paris, Beaux Arts, 2009.
- MALRAUX, André, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 2004.
- NACHTERGAEL, Magali « L'Émergences des mythologies individuelles, du brut au contemporain », *in Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, sous la direction de Anne Boissière, Christophe Boulanger et Savine Faupin, 2012, Lille, France, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, Esthétique et sciences de l'art. URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/document
- ROSE, Barbara, *L'Art américain depuis 1900*, Bruxelles, La Connaissance, « Témoins et témoignages Histoire », 1969.*
- STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964.
- TANIZAKI, Junichirô*, Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Lagrasse, Verdier, 2011.
- YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2010.

2. Articles.

- AZOURY, Philippe « Jean Eustache, une balle à la place du cœur », Les *Inrockuptibles*, 5 décembre 2006.
- CLAY, Jean, « Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate », in *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978, non paginé.

- DORKWIN, Craig, *No Medium*, États-Unis, The MIT Press, 2013.
- GREENBERG, Clement, « Modernist Painting», *in Art Yearbook*, New York, 1961.
- GREENBERG, Clement, « Louis and Noland », *Art International*, n° 4, mai 1960, pp. 26-29.
- GREENBERG, Clement, « Peinture à l'américaine », Paris, *Macula*, n° 2, trad. Ann Hindry, 1977, pp. 57-66.*
- GREENBERG, Clement, « Perspectives de la peinture et de la sculpture américaines », Paris, *Macula* n° 2, 1977, pp. 43-45*, d'abord paru dans *Horizon*, Londres, n° 93-94, octobre 1947.
- GREENBERG, Clement, « The Camera's Glass Eye : Review of an Exhibition of Edward Weston», *in The Collected Essays and Criticism*, volume 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, pp. 60-64.
- KOSUTH, Joseph, « L'art après la philosophie », dans *Art en théorie 1900 – 1990*, sous la direction de Charles Harrison et Paul Wood, traduction sous la direction d'Anne Bertrand et Anne Michel, France, Hazan, 2012, pp. 916-927.
- PERRET, Catherine, « Les deux corps de l'archive », *Le Genre humain*, n° 55, « Les artistes font des histoires », sous la direction de Catherine Perret et Jean-Philippe Antoine, Paris, Seuil, 2015, pp. 17-39.
- POCHON, Martin, « Le Linceul du Christ : preuve ou épreuve ? », *Études,* 4/2001, tome 394, pp. 497-509. URL : www.cairn.info/revue-etudes-2001-4-page-497.htm.
- RIGAUD, Antonia, « Les Europeras de John Cage : de l'opéra au cirque. », *Études anglaises*, 1/2015, volume 68, pp. 103-113. URL : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2015-1-page-103.htm.
- ROUGÉ, Bertrand, « Rhétorique des arts, XXI "inachever" », Argumentaire du vingt-et-unième colloque du CICADA, Université de Pau, 2013, fabula.org http://www.fabula.org/actualites/rheoriques-des-arts-inachever_54590.php.

3. Catalogues d'expositions.

- *Morris Louis*, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 19 mai-28 juillet 1996, Musée de Grenoble, 28 septembre-16 décembre 1996, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- *Jackson Pollock*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1982.

B. Photographie.

1. Techniques de la photographie.

- ADAMS, Ansel, *The Print*, New York Graphic Society, 1950.
- BURCHFIELD, Jerry, *Darkroom art. How to create exciting, innovative images in your own darkroom*, New York, American Photographic Book Publishing, 1981.
- CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, Paris Musées, 2008.
- HOUSE, Suda, *Artistic Photographic processes*, New York, American Photographic Book Publishing, 1981.

2. Histoire et théories de la photographie.

2.1. Ouvrages.

- BAJAC, Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, « Découverte », 2010.
- BAQUÉ, Dominique, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.
- BAQUÉ, Dominique, *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1992.

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahier du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1999.
- André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, « 7e art », 1976.
- CHEVRIER, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, l'Arachnéen, 2010.
- COLEMAN, Allan Douglass, *Light Readings. A Photography critic's writings 1968-1978*, Royaume-Uni, Oxford University Press, 1979.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, 1983, réédition aux éditions Nathan, « Nathan-Université », 1990.
- KEMPF, Wolfgang, *Theorie der Fotografie II 1912-1945*, Munich, Schirmer/Mosel, 1979.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LAUZON, Jean, *La Photographie malgré l'image*, Canada, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002.
- LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Armand Colin, « Essais et Recherches », 1992.
- LEMAGNY Jean-Claude, *Silence de la photographie*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2013.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois, 2008.
- SOULAGES, François, *Esthétiques de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.
- VAN LIER, Henri, *Philosophie de la photographie*, Paris, Les Cahiers de la photographies, 1983, réédition en 2004 aux éditions Les Impressions nouvelles, Paris, 2004.

2.2. Revues et articles.

- *Les Cahiers de la photographie*, n° 1, Paris, France, Association de Critique Contemporaine en Photographie (ACCP), 1981.
- *Les Cahiers de la photographie*, n° 13, « La photobiographie », France, Association de Critique Contemporaine en Photographie (ACCP), 1984.
- BATCHEN, Geoffrey, « Snapshots » *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008, pp. . URL : http://etudesphotographiques.revues.org/999.

- BISMUTH, Léa, « Pour un communauté de photographie et d'existence », *Being Beauteous*, Paris, Filigranes, 2015, pp. 102-107.
- BARTHES, Roland, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, Paris, 1961, pp. 127-138.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, Paris, 1964, pp. 40-51.
- BOULOUCH, Nathalie, « La création expérimentale », *in L'Art de la photographie des origines à nos jours*, dir. André Gunthert et Michel Poivert, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, pp. 458-505.
- CAUJOLLE, Christian, « Autoportraits et journaux intimes », *in Petite encyclopédie de la photographie*, sous la direction de Brigitte Gouvignon, Paris, La Martinière, 2004, pp. 168-169.
- DE CHASSEY, Eric, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*, n° 13, Juillet 2003, pp. 136-157.
- GUNTHERT, André, « La consécration du selfie », *Études Photographiques*, n° 32, printemps 2015, URL : https://etudesphotographiques.revues.org/3529
- KEIM, Jean-Alphonse, « La photographie et sa légende », *Communications*, n° 2, 1963, pp. 100-115.
- KRAUSS, Rosalind, « Notes sur l'index », *in L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean-Pierre Criqui, Macula, Paris, « Vues », 1993, pp. 63-91.
- Jean LAUZON, « Notes sur l'indice à l'index : contribution au "photographique" de Rosalind Krauss », *Horizons philosophiques*, vol. 9, n°1, 1998, pp. 73-85.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo, « Peinture Photographie Film » (1925), *in La Photographie en Allemagne, Anthologie de textes (1919-1939*), sous la direction d'Olivier Lugon, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- MOUREAU, Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/1005.
- SCHNELLER, Katia, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographique*s, n° 21, décembre 2007, pp. 123-143.
- SOUTIF, Daniel, « De l'indice à l'index ou de la photographie au musée », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 35, « Exposition de la photographie », Paris, Printemps 1991, pp. 70-99.

2.3. Catalogues d'expositions et livres de photographies.

- DANIEL, Malcolm, PARRY, Eugenia, REFF, Theodore (dir.), *Edgar Degas photographe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.
- HEILBRUN, Françoise et NEAGU, Philippe, *Charles Nègre 1820-1880*, Le petit journal des grandes expositions, n° 101, Réunion des Musées Nationaux, 1980.
- *LEBART, Luce,* Mold is beautiful*, Paris, Poursuite, 2015.*
- NAMUTH, Hans, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982.
- NURISDANY, Michel, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, catalogue d'exposition, Paris, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980, non paginé.
- SZWARKOVSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, New York, Museum of Modern Art, 1978, traduction P. Bachelard, *Mirrors and Windows : la photographie américaine depuis 1960*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980.

C. Sociologie de l'art.

- BOURDIEU, Pierre, *Un Art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, « Le sens commun », 1981.
- HEINICH, Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin. Note sur "l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 49, 1983, pp. 107-109.
- HOLIDAY, Anthony, « Connaissance et réseaux », *Revue internationale des sciences sociales*, 4/2005, n° 186, pp. 799-809.
- MOULIN, Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; réédité en « Champs Arts » en 2009.
- MOULIN, Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, volume 27, n° 3, 1986, pp. 369-395.
- MOULIN, Raymonde, « Sociologie de l'art et musée. Entretien avec Elisabeth Caillet », *Publics & Musées*, n° 5, 1994, pp. 100-105.
- STRATI, Antonio, *Esthétique et organisation*, Canada, Presses de l'Université Laval, 2004.
- VANDER GUCHT, Daniel, « L'artiste, entrepreneur du Moi », *L'artiste et ses intermédiaires*, Mardaga / SMartBe, 2010, pp. 197-212.

D. Œuvres visuelles.

- REJLANDER, Oscar, Gustave, *Enfant Photography Gives the Painter an Additional Brush*, 1856, Tirage albuminé, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- SCORSESE, Martin, *New York New York*, États-Unis, 1977, 155 minutes.
- STRAND, Paul, Wall Street, New York, *Camera Work*, n° 48, 1916. URL : http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PEZIXC0/8/New-York-2C6NU0OUB8KB.html.
- STIEGLITZ, Alfred, série *Equivalent*, 1925-1931, tirages argentiques, États-Unis, Phillips Collection, Washington.

VI. CORPUS DE PHILOSOPHIE.

A. Corpus primaire.

- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », tirage à part de la revue *Études photographiques*, n° 1, traduction André Gunthert, Paris, 1996.

- BENJAMIN, Walter, *La Tâche du traducteur*, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000.

- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », *in Sur la photographie*, Paris, Photosynthèses, « Argentique », 2012.

- GOODMAN Nelson, *Faits, Fictions et prédictions*, traduction Martin Abran, Paris, Minuit, « Propositions », 2013.

- NANCY Jean-Luc, *Où cela s'est-il passé ?*, Caen, Le lieu de l'archive, Supplément à la lettre de l'IMEC, 2011.

- PLATON, *La République*, traduction Georges Leroux, Paris, Flammarion, « GF », 2004.

- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1959.

- SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, « Payothèque », 1973.

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations*, traduction anglaise Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, Oxford, Basic Blackwell, 1953.

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduction Pierre Klossowski, introduction de Bertrand Russell, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1961.*

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Carnets 1914-1916*, traduction Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, « Tel », 1971.

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction Gilles Gaston Granger, introduction de Bertrand Russell, Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques Mêlées*, Flammarion, « GF », Paris, 2002.

B. Corpus secondaire.

- AUGUSTIN, *De Dialectica*, édition J. Pinborg, introduction, traduction anglaise et commentaire par B. D. Jackson, Dortrecht-Boston, Reidel, 1975.
- AUGUSTIN, *De Magistro*, édition G. Weigel, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum latinorum, LXXVII, VI, IV, Vienne, Hoelder, 1961.
- AUGUSTIN, *De Doctrina christiana*, édition J. Martin, Corpus christianorum, series latina, XXXII, IV, I, Turnhout, Brepols, 1962.
- AGAMBEN, Georgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2007.
- DELEUZE, Gilles, *Abécédaire,* entretien avec Claire Parnet, 7h33, 1996, édition DVD, 2004, Éditions Montparnasse.
- DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaire de France, « Quadrige grands textes », 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, « Incises », 1995.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.
- FREGE Gotlob, *Écrits logiques et philosophiques*, traduction Claude Imbert, Seuil, 1971.
- KANT, Emmanuel, *Théorie et pratique* et *Sur un prétendu droit de mentir par l'humanité*, trad. Louis Guillermit, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2000.
- THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Cerf, Paris, 3 tomes, 1985.

C. Corpus critique.

1. Ouvrages.

- BINKELEY, Timothy, *Witengstein's Language*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973.
- CHAUVIRÉ Christiane, « L'art et le mythe de l'ineffable chez Wittgenstein », *Philosophique,* n° 2, 1999, pp. 75-80.
- CHAUVIRÉ Christiane (dir.), *Lire le Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Vrin, « Études & Commentaires », 2009.
- DIAMOND, Cora, *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics*, Londres, Harvester Press, 1976.
- KLEBES Martin, *Wittgenstein's Novels*, New York & London, Routledge, « Studies in Philosophy », 2012.
- MARCONI Diego, *La Philosophie du langage au XXème siècle*, traduction Michel Valensi, Paris, Éditions de l'éclat, « Tiré à part », 1997.
- MARION Mathieu, *Ludwig Wittgenstein. Introduction au « Tractatus logico-philosophicus »*, Paris, PUF, « Philosophies », 2004.
- PERLOFF, Marjorie, *Wittgenstein's Ladder : Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Etats-Unis, Universityy of Chacago Press, 1999.

2. Articles.

- BARATIN, Marc et DESBORDES, Françoise, « Sémiologie et métalinguistique chez Saint Augustin », *Langages*, n° 65, 1982, pp. 75-89
- BOISSIÈRE Anne, « La reproductibilité technique chez Walter Benjamin », *DEMéter*, La copie, Textes, Articles, Thématiques, Images et usages, mis à jour le : 24/12/2014. URL : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=158.
- COMETTI, Jean-Pierre, « TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, livre de Ludwig Wittgenstein », *Encyclopædia Universalis* en ligne. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/tractatus-logico-philosophicus/.
- DONAGAN Alan, « Wittgenstein on sensation », in *Wittgenstein : The Philosophical Investigations*, sous la direction de George Pitcher, New York, Palgrave/Macmillan, « Modern studies in philosophy », 1966, pp. 324-351.

- KOUDOU Landry Roland, « L'objet dans le Tractatus : L. Wittgenstein avec ou contre B. Russell », parties I et II, *Implications philosophiques*, 16 novembre 2011, URL : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/l'objet-dans-le-tractatus-l-wittgenstein-avec-ou-contre-et-b-russell-i/ et http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/l'objet-dans-le-tractatus-l-wittgenstein-avec-ou-contre-et-b-russell-ii/ .
- GEACH Peter, « Saying and Showing in Frege and Wittgenstein » *in Essays in Honour of G. H. von Wright*, sous la direction de Jaakko Hintikka, *Acta Philosophica Fennica*, volume 28, n° 1-3, 1976, pp. 54-70.
- LEBLANC Suzanne, « La philosophie d'après l'art : plastique wittgensteinienne », *in Penser, dessiner, construire*, sous la direction de Céline POISSON, France, Éclat Philosophie Imaginaire, 2007, pp. 179-188.
- PEDEN Knox, « Entretien avec Jacques BOUVERESSE », réalisé pour le site « Concept and forms : The Cahiers pour l'analyse and Contemporary French Thought » en janvier 2009. URL : http://cahiers.kingston.ac.uk/interviews/bouveresse.html
- PLAUD, Sabine, « Vie du langage, vie des images. Une marque de la continuité dans la philosophie de Ludwig Wittgenstein », *Philosophique*, n° 13, 2010, pp. 53-71.
- PUDAL, Romain, « La difficile réception de la philosophie analytique en France », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2/2004, n° 11, pp. 69-100.
- ROSAT, Jean-Jacques, « L'indétermination des concepts psychologiques », in *Wittgenstein, les mots de l'esprit : philosophie de la psychologie*, sous la direction de Christiane Chauviré, Sandra Laugier et Jean-Jacques Rosat, Paris, Vrin, « Problèmes et Controverses », 2001, pp. 13-38.

VI. USUELS ET OUVRAGES GÉNÉRAUX.

- ALLARD, Jean et FEUILLÂTRE, Émile, *Grammaire grecque*, Paris, Hachette, « Éducation », 2011.

- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bernard, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

- LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard Hachette, 1967.

- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

- *Encyclopédie Universalis*, en ligne.

- *La Sainte Bible*, version synodale, huitième version, Lausanne, 1956.

- *La Bible - Nouvelle traduction*, Paris, Bayard, 2001.

- *Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFi), Nancy, CNRS, ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), UMR CNRS-Université Nancy 2.

RÉSUMÉ.

Alix Cléo Roubaud (1952-1983) était une photographe et écrivain d'origine canadienne. D'abord connue comme l'épouse du poète et mathématicien Jacques Roubaud, ou l'amie du réalisateur Jean Eustache, Alix Cléo Roubaud a longtemps été découverte par d'autres œuvres que la sienne. Jusqu'en 2009, seul son *Journal* publié aux éditions du Seuil en 1984, permettait de découvrir ses textes et ses images. Cet ouvrage qui a permis à l'œuvre de ne pas sombrer dans l'oubli a également, en l'assimilant entièrement au registre de l'intime, durablement influé sur sa réception.

Cette thèse, fondée sur un corpus essentiellement inédit de plus de six cents photographies, de centaines de lettres et de textes théoriques de l'artiste, propose une nouvelle lecture de l'œuvre. Faisant fond sur la dimension inachevée de sa production, ce travail de recherche s'attache à l'étude de l'élaboration des textes comme des photographies, mettant au cœur de son propos les notions d'intention et de production qui découvrent le *faire* de l'œuvre plutôt que l'œuvre *fait*.

Dans une perspective photolittéraire, cette thèse propose une analyse des différentes écritures de soi développées par l'artiste, de la dimension photographique de son œuvre, à savoir la production de photographies et la construction d'une théorie originale de l'image et, enfin, des différents moments de la réception de l'œuvre qui ont contribué à sa compréhension, comme à sa qualification.

Mots clés : Photographie – Histoire de l'art –Théorie de l'art – Esthétique – Littérature – Littérature comparée – Poésie – XX° siècle – Photolittérature.

ABSTRACT.

Alix Cléo Roubaud (1953-1983) was a Canadian photographer and writer known as the wife of the poet and mathematician Jacques Roubaud or as the friend of the movie director Jean Eustache. Alix Cléo Roubaud has been for a long time known by other works than her own. Until 2009, her diary, which was published in 1984 by the French publishing house le Seuil, was the only way of discovering her photographs and texts. This book has allowed her work not to be forgotten and has also influenced for a long time the way it has been welcome, that is to say as a private record.

This doctoral thesis, based on an unpublished body of more than six hundred photographs, hundreds of letters and theorical essays, proposes to see Alix Cléo Roubaud's work in a new way. Relying on an unfinished production, it studies the making of the texts as of the photographs and focuses on two main elements, the purpose and the manner of the artist which reveal more the process than the product.

In an approach both photographic and literay this thesis proposes to analyse the several forms the artist uses to write about herself, the photographic dimension of her work , not only the photographs she made but also the building of an original picture theory, and finally how the different ways it has been received have contributed to make it understood as well as defined.

Key words : Photography – History of Art –Art Theory – Aesthetics – Literature – Comparative Literature – Poetry – XX° Century – Photoliterature.

Imp. Service Reprographie - Rennes 2