

Raskolnikov : New York - Le Havre

Sabine Meier, photographe, partie à New York et revenue. Ce voyage, personne ni rien ne l'y obligeait. Toutefois, pour que quelque chose se passe, il faut un événement, un acte dont s'ensuivront les conséquences sans lesquelles il n'est point d'histoire ni d'œuvre. Qui sont un irréversible, qu'on en soit le sujet ou l'auteur.

Alors, avant de partir, invention fulgurante d'un sujet : faire le portrait de Rodion Romanovitch Raskolnikov, le héros de *Crime et Châtiment*, le roman de Dostoïevski. *Portrait of a man*.

Vingt ans qu'elle l'avait lu, *Crime et Châtiment*. Octobre 2011, départ pour New York. Sans l'avoir relu, sans se souvenir que Raskolnikov aurait pu le faire, qu'il aurait pu fuir, se fuir dans le Nouveau Monde. Svidrigaïlov, l'un de tous ces autres du roman qui tournent autour du héros, le scrutent, gesticulent, qui n'arrêtent pas de causer comme on s'adresse à son miroir et vont le chercher jusqu'au fond du lit, Svidrigaïlov avait pourtant ouvert cette perspective à Raskolnikov : « Si vous êtes persuadé qu'on n'a pas le droit d'écouter aux portes mais qu'on peut cogner les petites vieilles avec n'importe quoi si ça nous fait plaisir, alors, partez vite, je ne sais pas en Amérique ! Fuyez jeune homme ! Peut-être qu'il reste encore du temps. Je vous parle sincèrement. Vous n'avez pas d'argent ? Je vous en donnerai pour la route » (Ce serait donc ça le Nouveau Monde : ne pas avoir le droit d'écouter aux portes et cogner les vieilles usurières à mort, à la hache, si ça nous fait plaisir ?).

Raskolnikov, émigrer ? Dans le roman, Porphiri Pétrovitch, le commissaire, savait toutefois qu'il ne le ferait pas — Porphiri en sait tant qu'il pourrait avoir inventé Raskolnikov : il y a toujours quelque chose de soi dans l'ombre de ceux que l'on invente. Il le lui a dit comme s'il parlait d'un absent : « Et qu'est-ce que ça peut me faire, qu'il se promène dans la cité, libre comme l'air ! Tant mieux, tant mieux, qu'il se promène, en attendant, tant mieux ; moi, n'est-ce pas, je n'ai pas besoin de ça pour savoir que je tiens ma petite victime, qu'elle n'a aucun moyen de m'échapper ! Où vous voulez qu'il m'échappe, hé hé ! Qu'il file à l'étranger, ou quoi [...] Mais, ça, c'est des bêtises, c'est l'extérieur ! Qu'est-ce que ça veut dire : s'échapper ! De la pure forme ; l'essentiel, ce n'est pas ça ; ce n'est pas seulement parce qu'il a nulle part où s'échapper qu'il ne m'échappera pas : c'est *psychologiquement* qu'il ne m'échappera pas, hé hé ! ». Porphiri Pétrovitch, le sait qu'il ne fuira pas : « Etre un fugitif, c'est quelque chose de sale, de difficile et, vous, ce qu'il vous faut d'abord dans la vie, c'est une position stable, de l'air

qui soit à vous ; hein, et l'air de la fuite, est-ce que c'est le vôtre ? »

Si l'essentiel, ce n'est pas ça, alors pourquoi pas New York ? Et la photographe d'inventer son sujet : « *Pendant que New York, aux antipodes de l'Europe, est en pleine expansion, Raskolnikov erre dans les rues de Saint-Pétersbourg, possédé par l'angoisse. La résolution du roman fait quitter à son héros un monde irrationnel, obturé et saturé par le passé : sur un mode certes difficile et douloureux, puisqu'il va au baignoir, Raskolnikov peut alors prendre conscience de lui-même, de son passé, de son présent et se projeter dans l'avenir. Mais que serait-il advenu de lui, si, au lieu d'aller au baignoir, il s'était enfui et, comme des milliers d'émigrants russes, il avait débarqué à Ellis Island, franchissant la porte d'un XXe siècle déjà amorcé.* »

Que serait-il advenu de lui ? À voir les photographies, rien de fondamentalement différent. New York, c'est l'extérieur. Ce n'est pas l'essentiel ! Alors pourquoi pas le grand dehors, vertigineux ? Les trois dimensions de l'espace fichées l'une dans l'autre, aussi clos cependant qu'un dedans et les sept directions du mouvement : droite, gauche, devant, derrière, en haut, en bas et sur soi-même. Où voulez-vous qu'il lui échappe, son Raskolnikov ? Il finirait bien par s'acculer dans un angle de sa psyché labyrinthique, sans plus rien derrière et nulle part où aller que se retourner sur lui-même et se faire tatouer en caractères cyrilliques ce viatique, *Crime et Châtiment*, sur le torse. Se marquer au corps. Arriver à cette idée, de « recevoir la souffrance ». Dans la peau du modèle, le texte indélébile à interpréter.

New York, Le Havre, des décors —des abstractions de lieux— bâtis dans l'atelier. Saint Pétersbourg, la Sibérie. Qu'importe ! L'histoire reste inchangée, le héros criminel n'est pas passé à l'Ouest ; il n'y a pas de lieu pour l'oubli. Le roman russe n'a pas été adapté ni modernisé : même cadence, mort et résurrection.

La vieille usurière, la Vieillard-Temps, assassinée à coup de hache. Tuer sans motif qui accule à un tel acte, sans noble cause : « J'ai voulu, Sonia, tuer sans casuistique, tuer pour moi, pour moi tout seul ! En ça, je ne voulais pas me mentir, même à moi-même ! Ce n'est pas pour aider ma mère que j'ai tué —du vent ! Je n'ai pas tué pour avoir les moyens, le pouvoir, pour devenir un bienfaiteur de l'humanité. Du vent ! J'ai simplement tué ; j'ai tué pour moi, pour moi tout seul. »

Après le crime, maladie, délire, fièvre, évanouissement jusqu'au point de n'être presque plus vivant. Sempiternelle giration entre la chambre cellulaire et les rues de la

ville, ville gigogne, toute en escaliers qui embrouillent l'étendue de dessus et de dessous de la conscience. Noire. Piranésienne.

Le roman —architecture maniaque, obsédée de s'édifier, tout dire, tout écrire et ainsi de suite jusqu'à l'issue par où l'on en sort. Les mots sont des pierres, le héros tourne et vire, s'enténébre jusqu'à ce qu'advienne l'invention salutaire d'un sens, d'un autre que lui. La résurrection de Lazare : tirer son cadavre du fond du tombeau du visible, il fallait le faire.

« Du roman, je ne me souvenais que de Raskolnikov dont l'espace mental ne cesse de changer de forme, de quelqu'un qui marche, qui marche toujours, qui s'abrutit de sommeil autant qu'il rumine jusqu'à l'épuisement. Tombe et se relève... Comment rendre compte de ça ? Est-ce que ça tiendrait ? ... En 2009, j'étais allée à New York. L'impression la plus vive avait été la modulation de l'espace : condensation, dilatation, expansion à des échelles non familières pour un œil européen, le rapport disjonctif entre les perspectives infinies et des détails architecturaux très travaillés. Et puis, il y a eu la visite à Ellis Island : des gens qui viennent d'Europe et se lancent dans le vide. Ce lieu a été l'instant d'une métamorphose dans ma vie. Un retournement. »

Une semaine après son arrivée à New York, Sabine Meier écrivait : *« Liberty Plaza. Début d'après-midi. Drôle de façon de manifester [...] Pas vraiment le bordel mais un peu de monde. Au milieu de tout ça, un jeune homme qui vend des dessins et qui discute beaucoup. Et je me dis que oui, il peut faire l'affaire, j'évalue, je contourne et j'envisage. Photos avec zoom, je regarde, je m'assoie : lui parler ou pas ? Sa barbe, ses cheveux, son allure, c'est presque trop Raskolnikov. Je fais le tour de loin, je ronger l'ongle de mon pouce. Comme il commence à remarquer mon manège, je détourne la tête et mes yeux balayant le champ involontairement se fichent sur Rodia R. en personne. Pas l'ombre d'un doute. Il n'est pas comme je l'imaginai. Moins malade, plus petit et beaucoup plus beau. Mais il est devant moi. Très timidement, je vends ma soupe et le jeune homme, prenant ma main, me dit " oui, bien sûr ". Si c'est Raskolnikov, il est fort possible qu'il ait changé d'avis demain matin. »*

Sûr qu'elle n'en était pas encore à la page 113 de l'édition de poche en deux volumes de *Crime et Châtiment* emportée dans ses bagages, pas encore à cette page pour douter de sa présence au rendez-vous qu'elle fixa au jeune homme. Liberty Plaza, New York. Place aux Foins, Saint Pétersbourg ? Rien à voir ? Pas certain ! Porphiri Pétrovitch dit vrai : *« Mais ça, c'est des bêtises, c'est l'extérieur ! »*. Parvenue à la page 113 avant ce

jour, elle aurait lu : « Mais pourquoi donc, se demandait-il par la suite, une rencontre si importante, si décisive pour lui, et en même temps, si étonnamment fortuite que celle qui se produisit place aux Foins (où, réellement, il n'avait rien à faire) lui arriva-t-elle justement à cette heure-là, à cette minute-là de sa vie, et justement quand il se trouvait dans cet état d'esprit, et dans ces circonstances précises, des circonstances dans lesquelles elle devait, cette rencontre, produire l'effet le plus décisif, le plus définitif sur son destin ? »

Si bien que ce fut par les mots du roman qu'elle aussi se demanda « pourquoi », quelques jours après sa rencontre avec le jeune homme, son Raskolnikov, son modèle, Benjamin George Filinson. Il lui a dit oui. Premier miracle. Ensuite, une jeune femme aperçue dans le métro pour Little Odessa. Oui, elle aussi : pour être Sonia, frêle Marie-Madeleine aimante, à en partir au bain avec Raskolnikov, à l'en aimer coupable. Un autre inconnu qui serait Razoumikine, l'ami de Raskolnikov : oui. Des lieux qu'on lui ouvre, qu'elle trouve, qui deviennent chambre de pensions pouilleuses, arrière-cours, terrains vagues, rues de Saint Pétersbourg après le crime, cafés solitaires des faubourgs. Tout ça métamorphosé, dilaté à l'échelle de l'Outre-Atlantique. Dissemblable, mais à tel point qu'on y reconnaît l'essentiel. Avènements intempestifs du tout ensemble : lieu, corps et geste qui coagulent.

Un miracle après l'autre. Très vite survenus après que Sabine Meier a mitraillé la photogénie séduisante de New York, troué la peau de l'image pour que le réel se déclare. « *Les choses se combinent bien, écrivait-elle. Trop bien. Merveilleusement – au sens propre. J'attends avec crainte que Dieu change d'humeur [...] J'ai eu des merveilles, une série de miracles enchaînés. Tout a concordé à un moment donné. Tout était à sa place [...] Comme dans le roman, c'est pourtant ce qui collait trop bien qui a eu lieu. Alors, je ne pouvais que faire de mon modèle un corps sacré.* »

À New York, gratte-ciels, hangars, ponts et couloirs de métropolitain, halls de transit : du construit où qu'on se tourne, palimpseste de perspectives dévorantes qui noircissent toutes les directions de l'espace. Mais quand même, çà et là, des ruptures dans le grillage, des chantiers du jour au lendemain désertés, des jouets éventrés abandonnés sur le tapis par un enfant titan versatile ou mélancolique. Alors, ça fait parfois, au beau milieu de la mégapole, des aveuglements de clarté forant la noirceur, du lointain naturel à perte de vue ; l'air y souffle et la lumière, n'appartenant qu'au ciel,

inonde, généreuse, l'absence de toute chose conçue et mesurée. Des restes de Nouveau Monde où refaire, libre, le premier pas. Où l'on voit Little Odessa et le silence parfait du tout premier accord : le ciel-la mer-la terre.

Le temps que ça prend de ressusciter, de rentrer dans la communauté humaine, d'attendre enfin les lignes ultimes de l'épilogue du roman : « Il ne savait pas encore que la vie nouvelle ne vous est pas donnée d'elle-même, qu'il lui faudrait encore la payer cher, au prix d'une longue épreuve encore à traverser... Mais là commence une nouvelle histoire, l'histoire du renouvellement progressif d'un homme, l'histoire de sa progressive régénérescence, de son passage progressif d'un monde à l'autre, celle de son entrée dans une réalité nouvelle et jusqu'alors insoupçonnée. Cela pourrait faire le thème d'un nouveau récit mais notre récit présent touche à sa fin. »

Précisément, la photographie à Little Odessa, tôt venue dans le travail, pourrait être l'annonce de cette nouvelle histoire tout autant que –parce que c'est égal– la fin de cette aberration qui voudrait que la vie d'un homme tienne entre les pages d'un roman. Les indices, les signes, les faits et les effets, le dit et le non-dit, le conscient et l'inconscient, les causes et les conséquences, une place pour chaque chose et un prix à payer. Entre les piliers immuables du portique de bord de mer, Raskolnikov, retiré dans le quant-à-soi d'un noir contre-jour, se tient là, traversé en pleine poitrine par la ligne d'horizon, debout sur la perspective d'un plancher, sur les lignes lancées vers le point de fuite, indiscernable pupille, d'où tout vient et revient, la mémoire et l'invention, la densité du monde et le souffle de l'air. Raskolnikov, désormais homme grave, dénudé de sa jeunesse impatiente, terriblement plus lourd dans son obscur manteau de voyage, avec « tout son passé d'avant, et tout ce panorama, et puis lui-même, et tout, et tout... », mais homme sorti de son propre tombeau. Figure christique négative, qui, d'être passée par la mort infligée à un autre, n'importe lequel, comme à lui-même, consent à devenir ce que rien n'explique ni ne justifie : un homme « de vraie chair et de vrai sang », digne d'être celui qui saute et tombe, se relève et s'élance à nouveau même s'il n'a pas d'ailes, même s'il le sait, enfin.

À New York, donc, la résurrection. C'est ainsi que, revenue au Havre pour continuer le travail commencé à New York, ramenant dans son atelier le modèle qu'elle y rencontra, Sabine Meier a inventé les stations d'un cycle de la Passion : la Passion de notre terrible semblable, Rodion Romanovitch Raskolnikov.

La souffrance après le Salut. Prendre le roman à revers, retourner dans les décors et les accessoires de l'atelier après la rue américaine. Sabine Meier a construit au Havre le contraire du plein air : des lieux réduits à leur valeur absolue, menaçants comme des théorèmes mathématiques, des décors sommaires avouant sans vergogne leur fausseté. Elle a tracé les limites du cadre, établi la mesure de la pièce à l'aune des personnages qu'elle voulait y faire agir. Mais est-ce le lieu qui précède et détermine ? Faut-il l'immobilité architecturale, hauteur, largeur, profondeur pour voir les corps et croire qu'ils se meuvent ? Rien n'est moins sûr. Ici, il y a une chaise, un lit, c'est vrai. Et il suffit d'une chaise pour qu'un lieu s'édifie. La lumière par laquelle on distingue des hommes et des femmes n'a traversé ni vraies portes ni vraies fenêtres par où l'on peut mesurer qu'une frontière sépare le dedans de la fiction du dehors. Mais, parce qu'ils sont là, les corps prennent de la place : chacun son visage, le rythme de son souffle dans les entrailles, et sorties des manches, les mains ramifiées de tous les doigts. Une lumière que ne diffuse aucun jour naturel : ni le ciel ni luminaires alentour. Mais on voit les visages, troncs et membres, comme les peintres ténébristes les font apparaître dans la pénombre, variation de crânes que la chair habille de creux et de bosses, d'orbites remplies d'yeux vivants, de bouches entrouvertes, d'épaules, de poitrines, de bras, de jambes d'hommes et de femmes qui dansent autour de Raskolnikov.

Alors la scène ou les personnages ? La chambre du héros, son lit de pénitence, ils contraignent comme la chiourme son corps et son âme à leur géométrie implacable, à leur immobilité mutique. Pourtant, le local finit par être dynamité, le filet de la perspective déchiqueté, la frontière entre la scène et le personnage anéantie. Tout devient à la ressemblance intime de Raskolnikov, fût-elle horrible. Certes, il y a le décor imitant une chambre se tenant bien droite sans bavardage, le décor construit par la photographe avec des clous et des planches, mais il y a aussi, le moment venu, ces photographies où se voit, à l'œil nu, sans trucage et sans retouche, ce dont la chambre était la figure monstrueuse. Pour saisir comme chose vue, objectivement vue, cette métaphore que seul l'esprit conçoit, la photographe a quitté la frontalité, est rentrée dans le décor, méprisant les consignes sécuritaires de distance convenable à l'image de fiction, s'est approchée dangereusement près du modèle, l'a photographié comme Dieu voit l'homme de la Faute et de la Rédemption, de loin en haut et tout près à en distinguer un cheveu de l'autre, tandis qu'avec l'aide du Diable et de ses miroirs, elle a brouillé les hétérogènes et les contraires, huile visqueuse mêlée à de l'eau, rompu les digues et les

barrages. Elle a photographié, telle une chose visible sous le jour naturel —la prouesse étonnante est qu'il en fût ainsi—, le charivari du cauchemar, l'espace désossé à n'en plus savoir distinguer le plafond du plancher, de roides surfaces qui se resserrent ou contre toute logique pendouillent et s'amollissent, des choses montrant les signes patents de l'épuisement, de l'affliction et de la mort à l'oeuvre, quand, objets inanimés, n'auraient normalement rien à faire savoir d'un quelconque tourment de l'âme.

Davantage que la chronologie du roman, le cours de ses chapitres, Sabine Meier en a donc fouillé le limon. Ce qui, paradoxalement, des mots écrits et lus, noir sur blanc — rien que le nom, l'étiquette de la chose— s'en déposent comme monde vu dans la mémoire du lecteur. Ce qui court dessous pour sourdre en dehors du livre. Ni plus ni moins que le reflet inversé des eaux dans lesquelles s'immergea l'écrivain pour faire le livre. Dans ce roman, ça cause, ça cause tout le temps, tout seul, avec d'autres mais toujours tout seul quand même, ça questionne, ça tergiverse, ça interroge, ça ment, ça ne veut pas se taire. Excepté le crime inaugural qui met tout en branle, le roman entasse d'interminables discussions avec ou sur Raskolnikov, les ruminations de Raskolnikov, les cauchemars de Raskolnikov, les interrogatoires de Raskolnikov, des mots, toujours, toujours, des mots les uns après les autres, qui s'agrègent à lui comme limaille à un aimant, font un amalgame assourdissant. Presque autant que les mots, des personnages, eux qui sont tous à dire, à faire dire, à vouloir son bien, à lui pardonner la faute et à le comprendre, des semblables anamorphosés, des ectoplasmes tortionnaires, autour de lui, qui est seul, jusqu'à ce que s'épuise la force de préférer.

Il s'agit donc de ne plus dire mais de voir le roman « de vraie chair et de vrai sang », corps vivant. Comment il se survit, comment, de lui-même, il en sort. À la fin de toute lecture. « Lazare sors et viens. Et le mort ressortit. » Si bien que ce qu'il demeure de la lecture, sauf quelques phrases soulignées, recopiées, facilement retrouvées grâce à un coin de page plié du plat de l'ongle, c'est une expérience visuelle, ce qu'aurait pu voir et non point lire l'œil — l'organique mais aussi l'autre, l'onirique, celui qui voit dans la chambre obscure du dedans.

Aller voir dans la *camera obscura*, se glisser dans le dessous de l'image, où il n'y a rien que du noir, où il n'y a rien que du rien. Elle m'a racontée cette anecdote : elle était enfant, dans la Grande Galerie du Louvre, son père l'avait conduite devant la Joconde comme on mène un catéchumène aux fonts baptismaux. Elle la regardait incrédule. Elle

aurait voulu glisser sur le parquet ciré avec son frère et ses sœurs mais, dévorée par l'impatience, elle était restée immobile, toute petite et bien sage, à côté de son papa si grand et si sérieux. Elle savait qu'il l'aimait et avait compris qu'il voulait qu'elle aimât la Joconde. Une femme s'est alors penchée sur son épaule, lui a murmuré à l'oreille que, sous le portrait de Mona Lisa, Léonard de Vinci avait peint son autoportrait. Elle n'a jamais voulu savoir si c'était vrai ou faux. Il lui a suffi de le croire et de ne pas l'oublier pour désirer un jour fabriquer des images. Que sous l'image, il y en a une autre, secrète. Que l'image apparente ne tient que par cette image souterraine ; grâce à elle qu'elle résiste à l'usure du regard, à l'épuisement du désir et à la fixité de la mort. Que la qualité d'une image, c'est la qualité de son ombre.

Alors, n'a plus qu'à guetter la remontée inexorable du négatif, enfoui profond sous le bonheur pour tous. La mort, ici et maintenant, elle a déjà eu lieu. La mort donnée, au commencement de toute édification — dans le premier sillon de Rome, le sang du frère assassiné... Fabriquer, produire, vendre, acheter, désirer, ajouter, classer, retrancher, vouloir et ne plus vouloir, aimer et ne plus aimer, discourir, faire des thèses et des antithèses : dans la Saint Pétersbourg de Raskolnikov, et aujourd'hui même, on ne veut ni le voir ni le croire mais ça finit comme champ de ruines, chaos immonde de décharge publique. Parce que tout a commencé ainsi. « La plus grande partie de ces bienfaiteurs et de ces fondateurs de l'humanité a toute versée des torrents de sang incroyables » ; « Le sang qui coule, qui a toujours coulé sur terre comme une cascade, le sang qu'on verse comme du champagne et pour lequel on vous couronne au Capitole, puis on vous décerne le titre de bienfaiteur de l'humanité. » Peut-être la raison pour laquelle ça lui vient, à Raskolnikov, l'envie mauvaise de tuer, cruellement, de dévaster et de s'en réjouir. Que la fureur se répande telle une épidémie, que le spectre ardent de la mort marche sur les cadavres, que la nuée de cendres les ensevelisse, que sous ses pas s'entende craquer les débris calcinés de leurs mots. Que la mort, de son bras puissant, envoie tout au fond du néant, le temps pour tout, chaque jour et sa peine, tout bien et tout honneur, demain qui est un autre jour, le canevas bien brodé des phrases apprises et répétées.

Raskolnikov, ne désirant rien moins que réduire au silence la rumeur de ce cloaque répugnant, ne désirant rien moins que jamais ne s'exonérer de la Faute, de ne jamais en oublier la souillure. Son crime immotivé, avoir commis l'irréparable, gravir un escalier une hache planquée sous le manteau. L'escalier est ainsi fait qu'une fois pris

dans la torsion de son hélice vertigineuse, impossible de s'en retourner, il vous broie par le milieu du corps, vous ingère, vous retourne l'envers et l'endroit, le bas et le haut, l'ici et l'au-delà. Raskolnikov le sait. Pourquoi le gravir ? Pour se hisser au lieu même de l'effroi, tenir au-dessus du vide, aller voir qui l'on est et qui l'on n'est plus, écorché comme Marsias, chair à vif, dépouillé jusqu'à l'os de sa commune mesure, et porter le masque de sa propre mort.

Clair-obscur : le philosophe de Rembrandt quittant, sur un coup de tête, la table et la chaise et les livres et la fenêtre à l'abri de laquelle se contemple le monde, pour s'embarquer, en chair et en os, dans l'escalier qui va on ne sait où. Pas pour rien que sont peints sur le petit panneau de chêne du maître hollandais ce coin d'étude —un mur, une table, une chaise, plantées sur leurs quatre pieds— et l'escalier dans l'envol périlleux de sa giration nocturne, l'un et l'autre bien à distance : le philosophe de Rembrandt est revenu de ce terrible voyage. Peut-être s'en souvient-il ? Peut-être en oublie-t-il le désir et ses blessures ? Il connaît la sagesse du vieil âge. Il sait que le penser, en l'homme, est à jamais un corps hétérogène.

Mais Raskolnikov est jeune, si plein encore d'un désespoir impétueux, assez pour vouloir devenir la cadence, l'axe, de la pensée qui tourne. Pour vouloir nager loin du rivage sans la terre sous les pieds, vouloir entrer en lui-même, y découvrir, au péril de la vie, l'étrangeté d'une terre inconnue, le contraire de la familiarité. De cette ténèbre, en gratter la suie, en recueillir comme chercheur d'or fou tant de poison toxique qu'aucune brosse à chiendent, aucun détergent, aucune purge, aucun bain ne pourra plus jamais lui en blanchir le dedans et le dehors. Devenir métaphore incarnée de son âme, de ce qui en lui pense et parle, de tout cela qui peut éventuellement s'écrire dans un livre. Alors, à quoi bon séparer l'effet de la cause, allant du roman aux photographies, des photographies au roman ? Après tout, Sabine Meier est revenue avec le portrait de Rodion Romanovitch Raskolnikov. Qui pourrait bien être aussi le portrait du roman.

Le miroir

Le roman et les photographies. Les photographies et ce texte. Les personnages écrits et les modèles photographiés. Benjamin George Filinson et Rodion Romanovitch Raskolnikov. Le photographié et sa photographie. L'imaginé et le visible. Fièvre et guérison. Rêve (bon, mauvais) et veille. Crime et châtement. Le tourment et la trêve. Qui vont par deux. Dans la conjonction qui les coordonne, le « et » qui les plie l'un sur l'autre

sans que l'un soit de l'autre le même inversé, le « et » qui ne signifie rien d'autre que ce qu'il fait, ici se dresse le miroir, pile à l'endroit où s'affrontent le point de vue et le point de fuite. Un mal nécessaire, une transparence diabolique, une tache invisible qui sépare le dedans et le dehors. Le risque à prendre avec lui —pourquoi faire l'idiot comme s'il n'y était pas, comme si on feignait de ne pas le savoir là ?—, le défi est d'aller y mettre ses doigts sales, oser le souiller pour ne pas se leurrer, ne pas toujours se décharger du poids de la faute.

Toi et moi. Toi, Sabine Meier. Moi, qui te tutoie au milieu de ce texte. Tu l'as voulu. C'est *psychologiquement* que je ne t'aurai pas échappé ! Rendre son tribut à la littérature : si toi, partie d'un roman — et quel roman !—, alors, à moi d'y retourner ? C'est ça ?! Tu auras voulu que j'entre dans le labyrinthe où les mots sont des pierres ? Là où je t'ai suivie de loin, sans rien risquer, tu auras voulu ensuite que je te précède ? Que j'avance, droit devant moi, dans la perspective radicale d'un couloir de granit, te sachant derrière moi qui m'obstrue tout retour, me poussant du regard ? Et moi de feindre d'y être seule, impassible, les orbites déjà noircies par ce que je sais face à moi : l'au-delà terrifiant de l'image, l'autre côté de sa surface, l'envers de sa ressemblance. Oui ! C'est ici, d'où le spectateur la regarde, d'où tu la cadres, que l'image a caché son vertige, l'informe, ses eaux noires, la fin et le commencement du monde, la peur et la fascination. Tu auras voulu que je traverse son apparence et, pénétrant cette nuit, je n'aurai pour unique secours, logée dans le crâne, que l'idée de cette lumière que je devrais y trouver ? Si la nuit jamais ne cessait ?

J'en étais là. Et depuis que, pour ce texte présent, je t'avais dit oui moi aussi comme le fit le jeune homme de Liberty Piazza, n'étais-je pas déjà à tourner et à virer dans le labyrinthe ? À composer avec des mots le portrait d'un personnage qui aurait pu être le frère du tien : espérant d'un roman dont il était le narrateur le même châtiment, la même résurrection que Raskolnikov de son crime. À me laisser prendre dans le reflet de ton travail. À vouloir arracher, dans un roman, les voiles de la fiction, à choisir, sans mesurer l'énormité du paradoxe, la voie biaisée de l'imagination pour en découdre. Aveuglée par un orgueil comparable à celui de Raskolnikov, je croyais que je réussirais là où d'autres avaient échoué. J'ai voulu mettre l'écriture au défi du réel, aller au-delà, évadée, à l'aventure par les chemins du grand dehors transfiguré. Mais, par ma faute, ne me suis-je pas, à la toute fin, recluse en elle, séparée de lui ?

Toi, photographe, et moi qui écris, ça ne remonte pas à une année ou deux.

Quelque vingt ans que tes images et mes textes se cherchent, se croisent, se mêlent. Sans ordre ni hiérarchie entre *pictura et poesis*, entre visible et dicible, entre réel et fiction. Vingt ans qu'ils affrontent, en même temps que leur irréductible différence, le trouble de leur ressemblance, le brouillage des frontières, le passage périlleux des seuils. Vingt ans que tes images m'ouvrent des lieux où chercher mes mots et toi, en eux, d'y apercevoir certaines de tes images. Dans nos domaines de prédilection respectifs, nous nous sommes livrées à une manipulation de nos personnages qui a confiné parfois à la cruauté. Le peu de culpabilité, voire le plaisir éprouvé à mal nous comporter avec nos personnages doit tenir au fait que nous sommes en premier et en dernier lieu les seules victimes réelles de nos agissements fictionnels. Nous avons commis l'action, en soi la plus déterminante bien qu'objectivement la moins spectaculaire, d'avoir intimement consenti à cette passion d'imaginer une histoire. L'avons-nous décidé ? Et quand ? Aucune de nous deux ne saurait le dire ? Nous aurions pu renoncer avant que le mal s'installe. Nous n'avons pas voulu.

Mais là, il s'agissait d'autre chose. Tu voulais que j'aie vu de quoi est fait le miroir qui, invinciblement, nous unit, nous sépare, nous unit, nous sépare. Tu me donnais rendez-vous à la frontière, en ce nulle part où nous ne nous échapperions pas. Donc, à mon tour de faire des milliers de pas et de revenir devant le miroir. Je t'aurai livré le portrait de mon héros. Je l'aurai tiré de sous tes photographies, de sous le roman que j'écrivais, je lui aurai fait passer la muraille des mots. Formant le vœu de le voir de mes yeux, de devenir un fantôme à ses côtés, à toute heure de ses jours et de ses nuits, le regardant sans distance, comme au cinéma, les yeux plus grands que le ventre, de trop près comme tu photographiais ton modèle, jusqu'à perte de vue. Mais ce portrait de qui aurait-il été le même ? Et qui aurait tenu le miroir ? Nous deux, peut-être, chacune y reconnaissant son Raskolnikov ?

Debout, sur sa scène, le mien disait : «Non ! Je n'ai peur de rien, de rien qui pourrait se passer. C'est tout le contraire : j'ai peur que rien ne se passe. Je voudrais de tout être la cause, je voudrais que mon aveu vous libère. Je voudrais vous cacher et puis vous montrer, non pas vous montrer, que vous découvriez, à mon insu, je ferais comme si je n'avais rien vu de votre manège, dans l'interstice d'une phrase qui bâille, ou d'un faux mouvement [...] Oui ! Je voudrais que vous me trouviez une fêlure, ma grande et belle cicatrice, que vous désiriez ma guérison. Mais moi, je ne suis qu'un témoin, une chambre noire. Un regard dans l'ombre, mes yeux de chien, dilatés, il y a même des jours

où j'ai l'impression de m'accrocher au bord pour ne pas tomber dans ces deux trous avides. [...] Oui ! L'espace d'un instant, le temps d'y penser et de me le dire, je me figure le déchaînement, la juste colère héroïque, je clame en moulinant des bras qu'il n'est point de prison qu'on ne doive détruire, sur les gravats ne m'apparaît que la beauté de mon geste fougueux. J'ai cette émotion, à vous serrer le coeur, le souffle s'accélère, il faut vivre, vivre en grand, en mouvement, vite, là, tout de suite, j'ai cette émotion qui vous prend immobile devant une peinture où un corps s'élançe, l'impulsion bouleversante sur le vif, pour toujours suspendue dans son surgissement, je me vois en acte. [...] Et puis voilà que sur les décombres fumants de mon saccage, je devine une autre pensée, je me sens merdeux de l'avoir eu trop tard pour contenir ma révolte éruptive. J'observe que les jambes me rentrent dans les reins comme des pieux, des heures que je piétine : je sortirai, je resterai le même, je ne ferai rien. Pour aller où ?! Qu'est-ce que j'en ai foutre de l'étendue ?! De la liberté ?! Dedans, dehors, pour quoi faire ?! En vérité, je ne voudrais pas voir plus loin que l'instant sublime où je serais l'image de l'acte, son allégorie, la photographie de l'embrasement, un cliché de guerre, mon corps vivant soufflé par la bombe, mitraillé en plein élan et le silence infini. [...] La faute à mes manières un peu abruptes, je déteste les introductions qui s'écrivent, tout le monde le sait mais fait l'hypocrite comme si le contraire, qui s'écrivent quand tout a été dit, moi non, je ne joue pas ce jeu-là, [...] Nouement et dénouement, décors et personnages, catharsis, sublimation et le reste à l'avenant. Je vous le dis, en vérité, je fais ça pour que quelque chose se passe, un vrai truc, en trois dimensions, ici même. Je fais ça comme d'autres prient, déposent des entrailles sur un autel païen, enflamment les poubelles, tuent (tuer, je ne le ferai pas, les entrailles à la rigueur si un autre s'occupe du sacrifice de la bête). Je n'ai pas d'idée précise de ce quelque chose. Ou je ne veux pas me le représenter. Ou je sais qu'il ne faut pas, ne pas profaner, c'est interdit, motus et œil cousu sinon tout va foirer, plus de surprise, plus de cadeau, plus de miracle. »

Avec ce roman que j'écrivais, preuve de cet indéfectible miroir fiché entre nous, j'inventais ce jeune homme qui doit survivre à lui-même, à sa vanité, à sa haine parce que le suicide, la mort, lui déserté par l'espérance, lui qui ne veut pas de salut tant il déteste son âme noircie, comment est-ce Dieu pensable ? J'inventais ce jeune homme mais aussi, parce qu'il fallait quelqu'un pour le voir comme s'il fût de chair et d'os, j'inventais le personnage d'une photographe ! Dans une ville étrangère, elle cherchait un modèle, un parfait inconnu, un visage, un corps qui serait ceux du personnage d'une

série photographique. Premières semaines, rien. Un jour, elle s'arrête net, elle reconnaît son modèle parmi la foule. L'inconnu accepte sans condition. Désormais, c'est lui, personne d'autre ! Obéissance absolue de ce dernier, réactivité, malléabilité, disponibilité, rien ne lui coûte. Il s'offre sans résistance ni pudeur à la volonté de la photographe, elle désire une image et une image se forme. Sous ses yeux, les jours se succèdent et le corps du modèle apparaît dans l'appareil photographique toujours tel qu'elle le voulait et parfois tel qu'elle ignorait le vouloir. Elle redouble d'exigence, imagine des poses encore plus inconfortables, des mises en scènes plus infamantes — martyr traîné comme bête sacrifiée, défait de son contour jusqu'à l'informe, chair et sang répandus, souillant le sol, peu importe que la décomposition du corps qui se démembrerait soit l'œuvre des reflets atroces d'un miroir souple et de giclures de couleur, c'est ce que l'œil voit de cette horreur fascinante—, lui s'y prête sans broncher, invulnérable, toujours avec la même docilité : il accepte et collabore.

Très vite, dans notre correspondance, plus que de Raskolnikov ou de mon personnage, c'est du modèle par lequel nous lui donnerions figure dont il a été question. Et là, même si l'inversion du reflet prouvait la permanence de notre relation spéculaire, le miroir jouait en ma défaveur : tu disposais d'un visage et d'un corps vivant pour former l'image du personnage romanesque ; je formais l'image d'un tel personnage pour atteindre un visage et un corps vivant. D'où ce message que je t'ai adressé quand tu étais encore à New York : *« Le rapport au modèle. Nos positions quant à ça ne peuvent être similaires même si elles sont proches. Tu me l'écrivais hier, tu fais avec le monde, tu y cherches quelque chose qui préexiste en toi. Tu l'attends avec obstination, tu le traques jusqu'à ce que le réel te le rende, qu'il te le restitue tel que tu l'as voulu ou pressenti. Ce qui fait le sublime de tes photographies, c'est aussi leur part de réel. Cette démesure, cette beauté, elle est quelque part dans le monde ; on peut être interdit devant elle et se demander pourquoi on ne peut pas la posséder, ne désirer que cette connaissance ; mais elle est visible et tu l'as vue. Moi, je travaille avec des mots. Même si une image existe, elle ne sera visible que par un œil intérieur, le mien, celui du lecteur, quoique, pour lui, jamais telle que j'en garde le souvenir. Rien qui se touche, ni ne s'approche. Ton modèle, la tête baissée en Christ aux outrages. Lui, cadré entre les piliers colossaux d'un hangar portuaire, qui court sur une mer froissée de plastique noir. Tu l'as vu vraiment. Photographié. »*

Ton modèle se laissant contempler, acceptant la solitude d'être un dieu d'icône : apparemment, ça ne bouleverse rien de l'ordre social et moral, juste une image. Mais ce

désir visible de sidération par la beauté, cet arrêt du temps et de la reproduction, n'est-il pas une rupture scandaleuse de l'ordre naturel et du pacte social ? Tous tes *Noli me tangere*, à moins que, non pas « Ne veuille pas me toucher », mais plutôt « Ne veuille pas que je te touche », « Découvre que je désire te toucher aussi longtemps que je me l'interdirai de le faire », « Laisse toi voir que je jouisse infiniment de la vision de ta beauté », etc.

Eprouver le grand trouble qui met sens dessus dessous l'ordre tranquille des choses et des jours, la séparation du ciel et de la terre, du créateur et des créatures ; l'esprit renversé comme le fut Paul de Tarse sur le chemin de Damas. Mais la lumière qui se dégagait ne t'a pas brûlé les yeux et aucun baptême ne te fut nécessaire pour recouvrer la vue. L'incandescence a été l'instant de ta clairvoyance et l'abolition de la durée. Ton modèle te fait face sans esquive. Parfois, tout le champ du visible ne tient que dans son visage, il n'y a rien autour, plus d'espace, plus de son, plus de temps. Tu me l'as écrit : « *Je connais les noyades dans le visage de l'autre qui vous renvoie votre propre visage parce qu'il s'inclut pour quelques particules infimes de temps dans le sien. Deux visages l'un dans l'autre. C'est souvent comme ça que je regarde mon modèle de derrière mon appareil. Et il le sait, ce petit salaud, il me noie exprès des fois. Le plus terrible, c'est de regarder les photos après, je n'ai alors plus que la noyade.* » Tu l'as dit, t'exprimant en public à propos d'un autre travail : « *La métaphore de la relation amoureuse pour évaluer les enjeux de l'élaboration d'un portrait me semble aujourd'hui plus valide que jamais. Être amoureux, c'est pour un temps donné, faire coïncider l'idéal avec le réel, c'est-à-dire donner corps, forme et voix à un être idéalement aimable et désirable. Pourtant, mon modèle n'est jamais comme je veux. [...] mais je sais que quelque chose de ce corps porte ce que je cherche, bien que je ne sache le formuler a priori. Encore s'agit-il de le faire émerger et de le reconnaître.* »

Te lisant, t'écoutant, j'admirais ta maîtrise de ce bouleversement esthétique, ta capacité constante à t'y soumettre et à t'en dégager une fois la photographie obtenue. À rester amarré toujours au point de vue, à savoir ne point sombrer définitivement dans le point de fuite et ne point caresser cet espoir fou de demeurer devant l'image jusqu'à ne plus avoir à vivre comme on vit chaque jour. Peut-être cela tient-il au fait que, l'image, tu la fais, que ton appareil photo, tel que tu en uses, n'est pas une machine autarcique. Le contraire de la chambre de Raskolnikov, le contraire de son esprit. Toi qui fais des images, le contraire de moi qui les regarde et les décris. Tandis que toi, tu

photographiais ton modèle, moi qui, dans ce roman que j'écrivais, apostrophais ainsi le lecteur —ou n'étais-je encore une fois qu'à parler à moi-même...— : « Que vous soyez connaisseurs ou simples touristes au musée, il y aura au moins deux ou trois tableaux qui vous obligeront à vous arrêter. Imaginez alors que que l'un de ces trois tableaux soit la *Vénus d'Urbino* ou quelque autre nue allongée qui vous regarde dans les yeux, l'insolente. Songez que Saint Sébastien, nu radieux et vulnérable que transperce une unique flèche, se délie soudain de l'arbre du martyr, qu'il saisisse d'autorité vos poignets, et les serre puissamment entre ses poings. Vous avez mal, vous ne pouvez pas vous dégager. Là où sont allés vos yeux, il force vos mains à se poser, à toucher. Sur sa blessure, sur l'arrondi émouvant de son épaule, sur ses lèvres entrouvertes, sur le modelé sublime et simple de sa poitrine, sur le drapé qui ceint ses hanches étroites. Supposez que le jeune Éros dépose ses ailes, que l'ironie gracieuse s'efface de son visage devenu grave et presque celui d'un homme, qu'il enjambe le sol jonché de symboles caducs, vienne au devant de vous, vous demande l'amour à la mesure du désir. Songez que ce corps qui s'expose, se donne de façon insolente et impudique, s'est laissé prendre par le regard du peintre, se fichant de ce que le peintre prenait et ce dont il jouissait dans l'instant de sa fascination. Représentez-vous que le reflet de Narcisse jaillisse soudain ruisselant de l'onde ténébreuse, qu'il vous embrasse ardemment de sa bouche pleine d'une eau noire et froide. Concevez l'effroi de cette extase, cette noyade sublime dont vous ne reviendrez plus, plus jamais vivant. Pas assez en tout cas pour que vous soyez encore toujours vous-même. »

Cependant, si, devant chacune de tes photographies, ta maîtrise n'abolit pas le sentiment éprouvé qu'elles consistent d'une conjonction miraculeuse, cela tient probablement au fait que l'étonnement de cette conversion d'un corps en l'image d'un corps a demeuré pour toi dans sa puissance native et médusante : « *Presque trente ans après l'acquisition de mon premier appareil, je reste fascinée par cette mécanique, par le phénomène optique des rayons lumineux qui transportent la possibilité d'une représentation [...] Le vocabulaire qui s'y rattache m'a toujours rendue suspicieuse envers la tendance de la photographie à se présenter si volontiers comme une technique : chambre noire, sensibilité, obturation, déclencheur, saisie, sels d'argent, révélation, fixation. Ce n'est pas le vocabulaire descriptif d'une mécanique, mais celui d'une opération magique. J'ai toujours eu le sentiment que la photographie entretenait avec la technique la même relation que l'alchimie avec la chimie, quelque chose échappe à l'entendement.*

Qu'est-ce qui fait qu'une machine dont la fonction est de produire une représentation, puisse aussi parfois devenir, je ne sais par quel phénomène, un capteur d'Être. J'ai beau connaître les lois optiques et chimiques qui sous-tendent le procédé [...] rien n'y fait, l'image photographique me bouleverse toujours autant. Et ce, de manière redoublée, quand elle montre l'image d'un corps. J'ignore à quoi tient cette émotion. Elle est un mélange indémêlable de mélancolie, de fascination et de désir. »

Au cours de la conférence où tu tenais ces propos, après avoir rappelé que les corps, tous les objets matériels de ce monde, ont la faculté de dévier ou d'interrompre les rayons lumineux et que cette interruption génère une représentation, tu avançais cette hypothèse : *« ce qui se donne à voir, c'est donc une obstruction [...] le corps comme un obstacle. Serait-ce à dire que la marque de notre existence est occasionnée par une gêne [...] ? Une fois encore le vocabulaire de la photographie revêt une signification inattendue : on dit "prendre une photo", on parle de "saisie" ; pourtant en prenant une photo, on perd la consistance du monde que précisément on ne pourra plus saisir. Pour ce qui est de la photographie, prendre ou saisir, c'est perdre. Jusqu'à quel point l'érotisme de la situation dans lesquels sont placés le modèle et le photographe, n'est-il pas suscité par ce double-jeu d'apparition-disparition du corps du modèle, pris et perdu sans cesse ? Il faut croire alors, qu'on y aura gagné autre chose. Étrangement du désir de ce corps-là dans l'atelier, de ce visage, de cette façon de poser ou de peser sur le sol, de cet angle du regard, de ce corps consentant, se détache doucement un autre objet de désir [...] Le désir d'une image. [...] Si le modèle émeut le photographe, et, en lui, le désir de photographier, n'est-ce pas parce que son corps est celui d'un mutant, un corps en passe de devenir une image ? »*

Prise, perte et gain. L'énonciation de ces trois moments dans leur succession — pas question d'en brouiller l'ordre—, est une sommation de se taire enfin adressée à tous les raisonneurs drapés jusqu'aux yeux dans leur lucidité masochiste. Eux qui vous chantent, depuis que Dieu est mort et les prétendues illusions mimétiques, le refrain lugubre du manque ontologique. Le baratin, plein comme un œuf de lui-même, qui fait son petit commerce de temps de crise sur le dos de la frustration. Le personnage de mon roman, mon Raskolnikov à moi, qui, lui aussi, ne distinguait plus le jour de la nuit à force de mauvais rêves, n'y échappait pas : *« Toujours entre. Moi jamais l'un ou l'autre ! Et mon corps où je le fous ? ! Moi, en entier, où ? ! Comment je sens que je suis, si moi, l'un et l'autre, de l'un à l'autre, ni l'un ni l'autre ? Si moi, toujours à penser pour l'un et l'autre, toujours à me penser sans savoir qui ?*

-Mais quoi encore ?

-Auto-désatisfaction ;

-Ce mot n'existe pas !

-Il était écrit noir sur blanc comme un banc-titre au milieu de mon rêve. Je me souviens que je l'ai lu en me faisant la réflexion qu'Auto-désatisfaction avait été écrit à la place d'Auto-fiction. Je me suis dit "Merde, j'en suis là ! »... Dans mon rêve, c'est ce que j'ai pensé... tout de suite... »

Prise, perte et gain : c'est qu'il y a donc une relève après la désillusion de la prise, après l'épreuve de l'absence et du manque. Il y a un gain et cela change tout. La dernière station ne vous jette pas devant le miroir fallacieux, *vanitas vanitatis*, avec rien d'autre à faire que d'attendre la fin ou de la hâter. Épousant le cheminement paradigmatique de Raskolnikov, en imitant l'excès monstrueux — parce que le monstre, ça force à voir, ça montre— et autant qu'il lui est donné de rentrer dans la communauté humaine, d'y être là, après la haine de soi et d'autrui, après l'ennui nauséux du monde où rien ne vaut, pas un mot plus que l'autre, pas un être plus que l'autre, tout et tous à se survivre idiotement comme vermine aveugle et besogneuse, après le crime, après l'effroi du saccage, tu dis qu'il y a gain. Qu'il est possible de produire et de contempler une image qui ne soit point un écran de plus, une surface infranchissable qui vous renvoie dans vos cordes, les poings vides, assommé d'illusions ; mais une voie de passage, l'accès à un lieu où plutôt que de prendre, on reçoit.

D'obtenir le gain, de gagner, implique cependant une lutte, des coups et des blessures. Faire souffrir l'image, passer la frontière de ce que la raison sépare, forcer l'obstacle du corps, celui du modèle mais aussi celui du texte, découvrir et affronter leur devenir-mutant.

La métamorphose

Pire que malléable —ainsi, ce serait encore le dessin d'une forme à modeler, glaise dont faire surgir un portrait d'homme—, mais étiré jusqu'à ne plus se contenir dans la circonscription de sa silhouette, à se rompre, éparpillé, à se répandre comme coulure d'humeur morbide : *Portrait of a Man* est un au-delà du portrait, l'excès effroyable d'un vis-à-vis. Pour preuve, les miroirs avec lesquels ordinairement l'imitation rivalise, en brandissant le symbole, emblème de sa puissance à produire la ressemblance dans le quadrangle limpide d'une représentation, ces miroirs inquiétants,

aussi souples que des serpents dont la photographe cerne son modèle : la mise en abîme dont la surface spéculaire est sensée être l'outil ne confirme pas une seconde fois dans le champ de la représentation les limites de son cadre ni l'écran à travers lequel, par fiction, une présence se re-présente. Retourné à l'état liquide, le miroir submerge au contraire le modèle de son eau abyssale. Au-dessus de laquelle, nul Narcisse penché ne pourra plus jamais s'éprendre de lui-même, ne plus vouloir en embrasser la surface limpide comme on ceint de ses bras un tableau ni le poète dénombrer les perfections dont sa beauté est l'harmonieux assemblage.

Ici, à rebours du procès de composition, destruction, ruine du quant à soi, de la forme qui s'appartient. Le vœu que prononce le jeune homme des *Métamorphoses* d'Ovide, ce « Oh, que ne puis-je me séparer de mon corps ! », le voici pris au pied de la lettre, en train de s'accomplir ; la décomposition est à l'œuvre. Ici, le miroir, non content d'être à contre-emploi l'instrument de la dissemblance monstrueuse, s'en prend à l'image elle-même : on en perd de vue les bords, les angles, le rectangle et la surface et la frontalité par laquelle elle *s'en-visage* d'ordinaire ; on en vient à douter que, dans l'appareil photographique, les miroirs par l'entremise desquels une image vient s'imprimer sur la pellicule, soient bien les objets connus sous ce nom ; on ne pourrait plus jurer que la photographe se trouvait derrière l'appareil, qu'entre elle et le visible cadré, il y avait, comme un guichet de douane garant de la distance sécuritaire entre le voir et le vu, le boîtier optique avec dedans toute sa mécanique, l'objectif et les lois inébranlables de la physique. Le trajet en ricochet des photons s'achève tragiquement par un naufrage en haute mer. Mais, Raskolnikov, tout trempé, sort vivant de la noyade. C'est bien lui.

C'est bien *Crime et Châtiment*. Car il en va, dans ce travail photographique, du corps du modèle, de Benjamin George Filinson en Rodion Romanovitch Raskolnikov et inversement, comme du corps du texte. De l'espace littéraire. Dont on pensera d'abord qu'il est fait de lieux, des lieux décrits ressemblant à s'y méprendre à ceux, existant ou ayant existé, dont ils portent le nom. Si bien qu'un lecteur du roman en voyage à Saint Pétersbourg pourrait s'exclamer : « C'est ici qu'il a commis le crime ! », « C'est ici qu'il avait sa chambre ! », « c'est ici à la page tant du chapitre tant qu'a fait, dit, pensé ça ou ça, lui ou untel ! » (Untel porte d'ailleurs un nom, aussi vrai que l'histoire se passe à Saint Pétersbourg ...). Lisant les descriptions du roman comme celles d'un guide du Touring Club, ne resterait plus qu'à faire des listes, accumuler des armoires, des lits, des

guéridons, des samovars, plus qu'à reconstituer pour photographier les lieux par lesquels l'écrivain donna à ses personnages un espace où se mouvoir, où croire qu'ils s'y meuvent d'eux-mêmes, qu'ils y ont, à l'instar de tout un chacun, des choses à faire et ne pas faire. Donc, de toute évidence, surtout ne pas aller à New York, ne pas y saisir l'heure du jour où les barreaux métalliques d'une station de métro projettent les rayures d'un costume de bagnard sur le paletot noir du héros incarné, ne pas revenir au Havre, ne pas se claquemurer dans l'atelier pour fabriquer des fausses chambres avec des fausses fenêtres et derrière des paysages qui n'y sont même pas, ne pas ériger un pan de mur aberrant sans rien à quoi le rattacher, ni fonction, ni maison et le prendre pour une porte !

Si c'est se tromper de Raskolnikov que de photographier le modèle l'incarnant ailleurs que dans les lieux de la Saint Pétersbourg que Dostoïévski a décrits ou dans un décor les imitant scrupuleusement —pas des abstractions réduites aux plus sommaires coordonnées de l'espace—, pourquoi attendre des heures dans le froid à deux pas du Bronx, devant le grillage d'un terrain vague, qu'un arbre, normalement haut comme le sont les arbres urbains, pourquoi attendre l'instant où la frondaison de cet arbre traversé par les rayons du soleil hivernal portera miraculeusement son ombre sur le pignon aveugle d'un building ? Deviendra, à l'œil nu, particules grossies à la loupe mais vues de loin, de la lumière écoulee des mains du Très Haut imphotographiable ?

Pourquoi, où se lisait un salon meublé, faire voir un plancher de théâtre, la scène nue et noire des jours de répétitions ? Un suivi de lumière au projecteur ? Une chaise qui traînait dans les coulisses ? Si l'écrivain a écrit comment était la chambre et où y prenaient place la mère, la sœur et la logeuse de Raskolnikov —lui, l'écrivain, où il était, ne le dit pas, mais à le lire, faut croire qu'il était planqué à épier dans un coin, son témoignage est tellement précis !—, n'est-ce pas trahir que de photographier un décor sommaire, planches, pas de plafond, sommier, quatre pieds en fer, acheté en grande surface, deux chaise dépareillées et l'envers du décor qu'on aperçoit comme si tout ça mal cadré, mensonge mal ficelé ? Trahir que de projeter sur un faux mur une diapositive de Sonia que les acteurs regardent pour rejouer le chapitre où la petite prostituée rencontre les proches de Raskolnikov ? La faire entrer en image, image d'elle marchant sur un trottoir —faisant le trottoir ?—, la faire venir absente au devant d'eux ? Cela, seulement parce que la jeune polonaise du métro en direction de Little Odessa est restée à New York et que le décor est dans l'atelier havrais ?

Et pourquoi, par l'insertion, en guise de fenêtre, d'une photographie de paysage péri-urbain vu de loin et en fort surplomb, la chambre d'étudiant pétersbourgeois de Raskolnikov, chambre de douleur et d'insomnie, devient dans le boîtier photographique un lieu inlocalisable ? Pourquoi, par la collusion de ces deux espaces logiquement hétérogènes et incongrus en regard du réalisme romanesque, est visiblement soustraite à la chambre du héros l'hypothèse d'un appartement, d'un étage, d'un immeuble la contenant ? Pourquoi la représenter Dieu sait où, même si pourtant il y a tout ce qu'il faut d'une chambre pour qu'on s'y retrouve ? Où ? La même question qui taraude le spectateur de *La Vierge au Chancelier Rolin* de Van Eyck : sur quelle cime soudain surgie de la plaine flamande, au sommet de quelle tour vertigineuse, le peintre a-t-il fait apparaître la Vierge et le Sauveur dans son giron au bourgeois Rolin en prière ? Le mobilier, le tapis, les matières dont sont faites les choses bien réelles, il les a pourtant si bien imitées !

Au fil des photographies, métropolitain, escalier, lit du malade, avec plus ou moins d'insistance, depuis le bord inférieur de l'image, du noir colonise les fondements, une remontée de souterrain obscur pourrissant le plancher et le sol se dérobe de sous les pieds de la ressemblance. Indicateurs spatiaux instables, il règne en ces lieux une sorte d'hétérogénéité généralisée. Un espace souffrant. « *De longues séances de torture par lesquelles j'espère assouplir ce corps, le désarmer, le faisant et le défaisant, le fatigant, comme on fatigue un danseur, pour qu'il cède, qu'enfin il se rende et laisse filtrer ce que je veux voir* » : ces propos de Sabine Meier, se référant au rapport avec le modèle posant pour une œuvre antérieure, pourraient tout autant avoir été énoncés relativement au présent travail sur les lieux du roman.

De la déformation ou de la facticité qui gênent la reconnaissance évidente du réel, la mettent mal à son aise, dérangent, délogent, exilent, s'élève pourtant un espace. Le portrait d'un espace. Précisément l'espace littéraire où les lieux décrits ne le sont que pour que les personnages consistent, pour qu'ils y existent, les habitent de leur présence comme l'écrivain les voit dedans, les voit inséparablement de ceux-là : toujours comme corps physique qui prend de la place. Ce que les personnages faisaient le temps d'une ellipse, ce qu'il n'a dit d'eux ou renoncé à en dire, il s'en souvient autant que si, restant lui-même, il avait été eux, avec eux. Des autres vus en face mais aussi bien lui-même, avec son visage, son regard, ses sensations, là en lui-même qui n'est pourtant pas lui mais encore eux. Devenant lui-même, il est toujours un autre, devenant cet autre, il est

toujours lui-même. Et soudain se voir vu par ses yeux qui sont les yeux d'un autre. Tout ça, à l'intérieur de la tête, un intérieur dont aucun précis d'anatomie ne rend la mesure éprouvée par celui qu'elle creuse de son étendue, de sa profondeur, de son espace polymorphe. Tout ça, dans l'âme entassé, le dessus, le dessous, échangeant les rôles, bouleversant les strates, l'ancien et le nouveau, le regret et le désir, le souvenir et l'anticipation, l'amour et la haine, soi et pas soi, les hétérogènes qui se composent, se contaminent, s'empoisonnent ou s'entretuent, coagulent, forment des corps et des lieux pour ces corps. De ces lieux que l'on a vus en rêve, puis reconnus dans un autre rêve des nuits plus tard, aussi familiers que lieux réels arpentés à l'état de veille.

Les lieux du roman servent à ça. Ce n'est pas une chambre, ce n'est pas Saint Pétersbourg, même si ça leur ressemble, mais l'espace de la pensée où ce qui se voit veut se dire, veut se dire pour se faire voir tout ensemble. Des inventaires, des nomenclatures, des narrations par milliers, de l'infiniment petit à l'infiniment grand ne pourraient venir à bout de cet espace là. *L'absente de tout bouquet*. Le roman, l'écriture, dans sa perfection : plus un mot, plus une ligne, se taire, ne plus écrire, mais une image. Redevenir image. *Portrait of a Book*.

Apostille

Il y a quelques mois, venant apparemment de toi, j'ai reçu un courriel : « hello, this a message from your muddy friend ». Piratage de nos comptes ? Apparemment, oui. Mais non. Pas ainsi que je l'ai lu. Un message de mon ami, encore boueux de la fange du tombeau. Raskolnikov, le ressuscité. Il fallait lui répondre. C'est fait.