

La photographie une question de style ? Dialogue posthume entre Denis Roche et Roland Barthes.

Gyöngyi PÁL

« La photographie est la pensée de l'écriture rochienne »¹, écrit Philippe Dubois dans son étude publiée dans *L'acte photographique*. Denis Roche dans *La disparition des lucioles*² décrit justement ce rapport entre le travail poétique et la photographie.

Le chapitre intitulé « Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles » révèle le choix du titre du livre et introduit la notion du style. Denis Roche a écrit cette « lettre » après la mort de Barthes et rappelle les mots de Barthes à propos du style :

Je pense surtout à ce que vous m'aviez dit, en bas de ce même escalier où j'allais, quelques semaines plus tard, apprendre votre mort, qu'au fond « la seule vraie question concernant la photographie, c'était celle du style », et vous ajoutiez : « mais c'est trop tôt pour en parler ».³

Il est intéressant que Barthes soit revenu à la fin de sa vie à cette notion élaborée dans son premier livre de 1953, *Le degré zéro de l'écriture*. La notion de style chez Barthes est très complexe et ne signifie pas seulement un ensemble de moyens d'expression dont choisit consciemment ou inconsciemment l'auteur pour développer son œuvre. Barthes place la notion du style au-delà de la Littérature (« une sorte d'opération supra-littéraire », « hors de l'art »⁴) indissociable de l'expérience personnelle de l'écrivain qu'il entoure par un énigme en utilisant les mots : « secret », « magie », « rituel »⁵ :

[...] il [le style] plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée).⁶

Pourtant dans *La Chambre claire* Roland Barthes rejette la notion du style en photographie en écartant la position de « l'Operator »⁷, du photographe. Adoptant la

¹ DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Paris – Bruxelles, Nathan – Labor, 1983, p. 289.

² ROCHE, Denis, *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Etoile, 1982.

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 16-17.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980, p. 22.

position du « Spectator »⁸, le regardant, il contemple les photos avec une approche personnelle qui ne lui fait retenir que celles qui l'affectent, qui le « pointent »⁹ :

[...] telle photo de Mapplethorpe m'induisait à penser que j'avais trouvé « mon » photographe ; mais non, je n'aime pas tout Mapplethorpe. Je ne pouvais donc accéder à cette notion commode, lors qu'on veut parler histoire, culture, esthétique, qu'on appelle le style d'un artiste.¹⁰

Il reste à jamais énigmatique ce que Roland Barthes a pu entendre plus tard par la notion du style en photographie, mais chez Denis Roche cette notion est bien présente.

Cette question du style chez Denis Roche semble s'effacer derrière les notions plus graves comme celles de la mort et du sexe, pourtant tout découle de cette notion-clef.

J'essayais de savoir où se plaçait la question du style, balançant entre l'idée d'« abîme » et celle de « réserve », et même dans l'échappée entre les deux. Je me disais que pour régler cette question du style, il faudrait pouvoir écrire un court essai.¹¹

Le livre, *La disparition des lucioles*, serait ce « court » essai qui tente de régler la question du style à propos de la photographie. L'« abîme » de la photo c'est celui qui s'ouvre sur le temps et l'espace, et la « réserve » contient le sens de dépôt, le fait de garder pour l'avenir. Contrairement à Roland Barthes, Denis Roche adopte bien la position du photographe, pratiquant lui-même cet art¹².

Le style de la photographie signale avant tout un rapport avec l'autoportrait, comme le « style » selon Barthes est la marque de « la mythologie personnelle et secrète de l'auteur »¹³. La majorité des photos de Denis Roche sont des autoportraits ou des autoportraits à deux avec sa femme, des photos de voyages prises avec un appareil sur trépied avec un déclencheur à retardement. La photo à retardateur lui permet d'être à la fois le photographe et le photographié qui se trouve « pris en photo ». L'emploi du déclencheur à retardement réduit au minimum la pose et la posture prises inévitablement devant un appareil et donne une image « vraie », car « au bout des 30 secondes vous ne savez plus où vous êtes *niqui* vous êtes »¹⁴. Selon Denis Roche la photographie est essentiellement autobiographique, « parce que de toute façon on se photographie soi-même quand on prend une photo. On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même »¹⁵. La

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 154.

¹² Contrairement à Roland Barthes il est également conscient de l'existence d'une histoire de l'esthétique photographique à laquelle il se réfère dans son livre *Le Boîtier de mélancolie. La photographie en 100 photographies*, Paris, Hazan, 1999.

¹³ BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 16.

¹⁴ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 74.

¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

photographie par son principe est liée à un espace-temps précis et à un sujet précis, car derrière l'appareil il y a toujours le photographe. Un des chapitres de *La disparition des lucioles* s'intitule d'ailleurs : « Le surlendemain du style. La photographie est-elle un journal intime ? » et contient des photos de voyage en Egypte et la description des circonstances des prises de vues en forme de notes de journal intime. L'enjeu de ses photos est de déjouer la pratique photographique, le choix, l'intention esthétique, pour mettre en valeur l'instantané et le hasard, et démontrer la gravité et le poids de l'acte photographique.

L'acte photographique met l'accent sur l'instant dans lequel le photographe appuie sur le bouton, où s'ouvre l'obturateur pour engloutir les rayons de lumière reflétés par les êtres et les choses. Toute la part esthétique de l'image photographique provient de ce qui précède l'acte (le choix de l'appareil, de la pellicule, le choix du lieu et de l'instant, le cadrage) et de ce qui le suit (la révélation et l'agrandissement, le choix du papier photographique, les manipulations postérieures)¹⁶. La reconnaissance de l'acte comme principe de la photographie est bouleversante car l'acte lui-même ouvre un abîme de temps et d'espace. La mise en valeur de l'acte fait référence à Roland Barthes qui était le premier à insister sur le fait que « dans la photographie, je ne puis nier que la chose *a été là* »¹⁷. La photographie et l'écriture rochiennes jouent sur cet abîme, sur l'abîme de la mort auquel chaque photo fait face.

Le thème de la mort associé à la photographie remonte aux origines de l'invention photographique, aux croyances populaires de l'effacement de l'effigie par chaque prise de vue. Roland Barthes parle aussi de la mort que subit la personne photographiée, une mort et une transformation en objet : « la Photographie représente ce moment très subtile où, à vrai dire, je ne suis ni sujet ni objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet »¹⁸. Chez Denis Roche la mort engendre le style.

Dans une photo « on y passe » au sens populaire du terme, c'est-à-dire qu'on y meurt. On se signale à l'intérieur de la photo comme faisant partie du moment qui passe, qui est détruit, et donc on photographie cette destruction. La photo est un objet mortifère terrifiant.¹⁹

Le jeu de mots « on y passe » fait référence à la pratique photographique de Roche, le passage, l'aller et le retour devant l'appareil qui déclenche à retardement. Le produit de l'acte, l'image, est secondaire, c'est l'acte qui compte. « C'est ce que font tous les gens qui créent quelque chose. Les peintres, les écrivains, c'est leur grande obsession : signer leur passage²⁰. »

¹⁶ DUBOIS, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁷ BARTHES, *La Chambre claire*, p. 120.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

Toutefois au-delà du rapport avec la mort, selon Roche, il existe un rapport amoureux avec le réel, qui fait qu'on veut le toucher, le saisir et le dominer. L'acte photographique est constamment comparé à l'acte sexuel :

La photographie me paraît jouer avant tout comme instantané répétitif, qui doit être immédiatement répété dès qu'il a eu lieu. Cela a un rapport immédiat avec le temps, la mort bien entendu ; et du fait de cette condamnation au répétitif, cela a rapport immédiatement avec le sexe.²¹

A part la condamnation au répétitif, la photographie joue aussi sur la frustration, la montée de tension, puis sur le moment « où l'index recourbé et raide va appuyer sur le déclencheur » et enfin arrive le bruit de l'obturateur qui évoque « le bruit violent qu'on émet soi-même simplement par une pression »²².

Ce qui est le comble du malheur dans le rapport sexuel, c'est qu'il se termine et qu'il faut penser à la fois suivante. La photographie marche vraiment comme cela : plus on fait de photos, plus on s'aperçoit qu'il faut déclencher rapidement, successivement. [...] On essaye tout le temps de rattraper. Et pour rattraper ce qui est écoulé, il n'y a pas d'autre façon que de refaire exactement la même chose. L'instantané photographique c'est le coût ramené à la notion de temps.²³

Les photos de voyages, les photos à deux sont également le témoignage d'une histoire d'amour, « le marquage illimité, éternel, du territoire amoureux »²⁴. Ainsi Denis Roche publie plusieurs photos de chambre d'hôtel dans *Notre Antéfixe*²⁵, où il se prend souvent avec sa femme dans un jeu subtil de réflexion dans le miroir²⁶.

Le motif de l'amour apparaît également chez Roland Barthes. « Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de nœud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l'appeler : la souffrance d'amour²⁷. » Il ne peut approcher la photographie que par un choix affectif, et c'est grâce à la photo de l'être aimé, sa mère, qu'il trouve le noème de la photographie, le « ça a été ». Selon Denis Roche c'est la grande nouveauté de *La chambre claire* qu'« il a rendu possible quelque chose qui n'était le fait que des photographes eux-mêmes, ou du milieu photographique, c'est-à-dire un discours dont la théorie soit constamment affective »²⁸.

Le motif de la création selon Denis Roche c'est de faire face à la béance de la mort, mais il s'agit aussi d'une question de surface. C'est par l'envie de profondeur,

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 77.

²³ *Ibid.*, p. 71 et p. 84.

²⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁵ ROCHE, Denis, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.

²⁶ Ces chambres d'hôtel font penser aux photos de chambre d'amour de Bernard Faucon, même si ce dernier construit des univers tout à fait fictionnels où justement le corps, l'objet désiré est absent.

²⁷ BARTHES, *La Chambre claire*, p. 178-179.

²⁸ ROCHE, Denis, « Un discours affectif sur l'image », *Magazine littéraire*, (numéro spécial sur Roland Barthes) n° 314, octobre 1993, p. 66.

de pénétration que nous ressentons « la nécessité de disposer d'une métaphysique ou de son substitut, c'est-à-dire l'art »²⁹.

Ce défaut d'intérieur j'y vois la seule explication raisonnable de ma violence à pénétrer le corps d'une femme [...] de même, à frapper et refrapper du carbone sur le papier ; de mon obstination à présenter à tout bout de champ de la pellicule au réel.³⁰

Malgré l'envie de profondeur l'art ne propose à son tour qu'une surface, il « fait au réel sa peau »³¹, qui doit être à son tour scruter et palper, repris du rien. La même idée de la platitude est présente chez Roland Barthes :

Avec la Photographie, nous entrons dans la Mort plate. [...] L'horreur, c'est ceci : rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer. La seule « pensée » que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ; entre les deux, plus rien, qu'attendre ; je n'ai d'autre ressource que cette ironie : parler du « rien à dire ».³²

L'abîme du temps et de l'espace est inhérent à la photographie, « elle [la photographie] est et sera toujours la mise en abyme par excellence : elle est l'esprit qui regarde l'abîme, elle est un morceau de l'abîme tranché net, avec quatre angles droits terriblement coupants »³³, mais le style photographique et l'écriture de Denis Roche jouent constamment sur cette notion. La technique de mise en abyme se retrouve dans les photos et dans les textes. La majorité des photos de Denis Roche est annotée par la date et le lieu de la prise de vue, ce qui renforce le caractère autobiographique ou autophotographique du cliché. Le cadre spatio-temporel précis permet en outre de mettre en évidence l'abîme temporel qui s'ouvre entre les photos prises au même endroit mais à des années d'intervalle, comme celles de Françoise Peyrot, sa femme prise dans la même pose, où le corps et les changements dans la végétation du paysage marquent inévitablement le temps écoulé. « Je me dis aussi que ces photos sont comme des postillons de la mémoire, un léger bombardement aérien qui précède chacun de nous dans le courant de sa phrase infinie, au-delà de la mort des autres³⁴. »

Roland Barthes sans le nommer parle aussi de l'abîme de la photo. *La chambre claire* débute sur la réflexion à propos d'une photo du frère de Napoléon :

Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. »³⁵

²⁹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 48.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*

³² BARTHES, *La Chambre claire*, p. 145.

³³ ROCHE, *Le Boîtier de mélancolie*, p. 24.

³⁴ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 164.

³⁵ BARTHES, *La Chambre claire*, p. 13.

S'il se trouve des parallèles entre les notions qu'utilise Barthes à propos de la photographie et les notions rochiennes, le singulier dans l'œuvre de Denis Roche, c'est que ses réflexions sur la photographie influencent son style photographique et sa manière d'écrire.

La réserve, l'autre notion rochienne à propos du style, doit être entendue par le sens de dépôt. La photographie est un dépôt, un « dépôt de savoir et de technique »³⁶, une trace, une empreinte de lumière, « une intelligence qu'épuise une lumière »³⁷. Le procédé de la photographie passe par les phases de cadrage, découpage, prélèvement, dépôt et empreinte. Les écrits de Denis Roche procèdent aussi par dépôt de carbone par la machine à écrire, et par dépôt et assemblage dans une forme fixe des textes découpés. Son livre intitulé *Dépôt de savoir et de technique*³⁸ pousse jusqu'à l'extrême la technique de découpage. Le livre est constitué de dix-neuf textes, dix-neuf « dépôts », qui sont comme les photos soigneusement datées, et disposées dans un ordre chronologique. Certains textes comme le dernier dépôt intitulé *Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai* procède par l'assemblage d' « une même longueur de texte – non pas un même texte, mais un même nombre de signes, une même longueur d'écriture déjà faite »³⁹. Le but de ses assemblages n'est pourtant pas un but esthétique, et il est vain d'en chercher le sens. « Ça consiste uniquement à provoquer un effet d'empilement de situations, de dits, d'évènements, de pensées, de lieux, etc. C'est un découpage de lignes, c'est pas du tout un découpage de sens⁴⁰. » Pourtant certains mots découpés par l'exigence de la longueur de la ligne se voient conférer un nouveau sens, ainsi à l'origine à la troisième ligne de l'extrait de « Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai »⁴¹ (ci-dessous) nous devinons « comme les autres » qui par la prononciation devient « homme les autres » sous-entendant que les écrivains sont pareils et autres.

elle s'endort à plat ventre couverte de sueur et je l'essuie¹
souvenir souvenir! lemon ice! lovely very nice! looky looky!²
omme les autres ». Il existe encore de nombreux écrivains (et³
ège social : C.T.I. 1, rue de Courcelles, 75008 Paris. 1° L'av⁴
plume incongru » ou « timbale à tralala pour robustes gasters »⁵

Les numéros à la fin de chaque ligne renvoient aux « Notes et commentaires » qui suivent le texte dans lequel l'auteur indique d'où provient le fragment, ainsi que la date de l'annotation. Les lignes numérotées font penser à la Bible, mais ce n'est pas

³⁶ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 53.

³⁷ *Ibid.*, texte du rabat.

³⁸ ROCHE, Denis, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Seuil, "Fiction & Cie", 1980.

³⁹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 55.

⁴⁰ *Ibid.* p. 119.

⁴¹ ROCHE, *Dépôts de savoir & de technique*, p. 212. Nous reproduisons le texte en image insérée pour mettre en évidence la forme fixe, le moule avec lequel travaille l'auteur, où sont déposés des textes de même longueur.

un texte sacré, le texte ne dévoile que la procédure de la création. Le texte dans sa suite illogique devient illisible pour le lecteur, et les notes (voir l'extrait ci-dessous⁴²) n'éclairent pas non plus sa signification :

1. (*Samedi 16 décembre 1978.*) Extrait d'un carnet de notes en Sicile, à Taormina, le 23.7.73. J'ai opéré une légère contraction de la ligne d'origine, pour que l'espace de la ligne soit plus envahi de sens. Recul en somme, d'un mètre ou deux, avant d'appuyer sur le déclencheur. Il était bon que vous et moi nous soyons obligés d'en passer par là, dès l'entrée du « dépôt ». « Je vous dois la vérité... », etc. *Vu?*

2. (*Même jour.*) Cri du vendeur de glaces devant le théâtre antique de Syracuse, la veille.

3. (*Mardi 19.*) D'une brochure intitulée « Le livre est un produit », émanation du Syndicat des Écrivains de Langue Française (S.E.L.F.). Syndicat professionnel n° 15937, comme il est notifié dessus.

4. (*Même jour.*) Le leur.

5. (*Même jour.*) Foucault sur Roussel. En guise d'antidote rhétorique. Blocage, coup d'arrêt qu' « encaisse » mal la ligne précédente. De ce même coup va procéder l'effet de style qui suit.

Les « Notes » contiennent pourtant plusieurs explications techniques qui renvoient à la photographie, comme la première ou la cinquième note. La fin de la première note par sa question « Vu ? » suggère que la vérité de la littérature ne doit pas être dite comme l'indique le titre; mais elle doit être vue et montrée. Le texte devient réellement un dépôt de savoir et de technique, un texte « abîmé » dans les notes techniques, dans les souvenirs personnels des fragments du journal intime et le réseau intertextuel qui le constituent.

Cette technique de découpage et d'empilement cache tout de même un choix, un assemblage qui rend le texte semblable à un montage. Philippe Dubois démontre la même tentation à propos de la photographie rochienne de « faire du cinéma en une seule image, qui serait comme un film, où tout se serait accumulé. Photo synthèse, si l'on veut, où la condensation cinématographique serait sensible »⁴³. Dans cette démarche la planche contact constitue une étape importante, car c'est sur la planche contact que s'opère le choix du cliché retenu.

D'une somme de 36 clichés, ou de 72 au plus, on ne retient que un ou deux tirages, mais dans un ou deux tirages se trouve à la fois globalisée et résumée la somme de tensions de tous les instantanés qui ont été pris. Il y a une sorte d'amplification de l'instantané.⁴⁴

⁴² ROCHE, *Dépôts de savoir & de technique*, p. 218.

⁴³ DUBOIS, *Op. cit.*, p. 299.

⁴⁴ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 75.

Sur la planche contact se jouent déjà des effets de répétitions spontanées ou voulues, des coupes en amorce des films, comme dans les textes découpés.

Toute l'écriture rochienne tourne d'ailleurs autour de la notion de la photographie. Dans ses livres il se crée un véritable aller et retour entre les textes et les photographies, un dialogue sur la photographie.

La lettre et l'image sont des lièvres levés en permanence, qui entretiennent ensemble des murmures d'en bas et des idées qui montent, avec, par moments, des saillies qui fusent diagonalement dans l'air, qu'elles vont et viennent sur place sans épuisement ni ralenti, se travestissant tour à tour au point de jouer à être chacune l'anamorphose de l'autre, préconisant le chahut de la présence, et peut-être rien d'autre.⁴⁵

Le procédé du va et vient dans la chambre photographique, ce « carré profus, volume de lumière et de forme contenues dans ce que le viseur découpe au-delà de lui-même »⁴⁶, l'enregistrement automatique, le va et vient entre les textes et les photos constituent une pratique « au-delà du principe d'écriture »⁴⁷, une révélation.

Pour ce qui est de la question du style, les notions d'abîme et de réserve ou encore de trombe et de cumul, de mouvement centripète et centrifuge déterminent toute la pensée rochienne. C'est tout de même dans l'échappé entre les deux que réside l'essence, dans la montée des circonstances, dans les 30 secondes de liberté et de vol du déclencheur à retardement. Dans le chapitre « Aller et retours dans la chambre blanche » la montée des circonstances rappelle les étapes de l'alchimie.

Quelle étrange traversée des chambres : d'abord la froide, qui précède le style, puis la forte, qui permet de faire le coup des épaules et de la nuque au réel ; et enfin la blanche, à l'intérieur de laquelle nous sommes souriants et amusés, conscients, dès que l'expérience aura été suffisamment répétée, que le lieu (c'est-à-dire ce que montre la photographie) est comme une contrepèterie du moment (autrement dit de ce qui se passe quand on prend la photo).⁴⁸

L'alchimie de la photographie rayonne sur l'écriture qui s'en empare pour devenir trace de l'expérience personnelle, du style de l'auteur.

Le confinement de l'écriture maintenue à distance du sujet [...] et à distance raisonnable de moi-même [...] [ces] éléments confluent comme une sorte de grand cube de signifiant : une chambre très forte où je peux enfin retrouver mon erre, mon style.⁴⁹

La beauté et la gravité de la photographie consistent dans sa double caractéristique d'entre-deux, qui est à la fois révélateur, en enregistrant la trace effective des êtres et des choses, et leurre, produisant une surface sans profondeur, à la fois produit d'un hasard et d'un choix intentionnel, à la fois document neutre et aboutissement artistique.

⁴⁵ ROCHE, Denis, *Dans la maison du Sphinx. Essais sur la matière littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 11.

⁴⁶ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.* p. 57.

⁴⁸ *Ibid.* p. 18.

⁴⁹ *Ibid.* p. 14.