

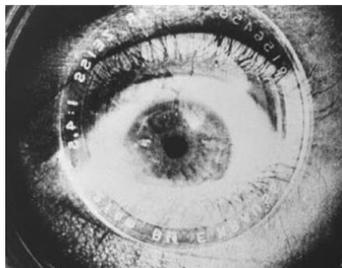
L'homme photographique et ses répercussions littéraires

Michel Frizot publie un recueil de textes (concernant des sujets photographiques rédigés entre 1990 et 2010 dans des revues spécialisées), insinuant par le choix du titre « L'homme photographique » que l'invention de la photographie provoque un changement si profond dans l'histoire de l'humanité qu'on pourrait parler d'une évolution de l'espèce humaine. Comme l'exprime l'éditeur, « [l']homme photographique, c'est *homo photographicus* ; c'est une humanité sous l'emprise de la photographie ; et c'est chacun de nous, pour qui l'appréhension du monde, la mémoire des faits ou le partage des émotions transitent par ces images, innombrables et captivantes, sorties d'un indispensable 'appareil' » (Frizot, 2018).

Le choix du mot « appareil » dans cette citation n'est pas anodin car il renvoie à l'œuvre du philosophe tchèque Vilém Flusser, le premier à traiter cette machine captivante qu'est l'appareil photographique comme une entité en soi dont l'automatisme et le programme inhérent le déterminent à se répandre et à se démultiplier. Sous la notion d' « appareil » (Flusser 2004), Flusser comprend non seulement la caméra, mais toute l'industrie photographique qui sert à la fabrication des clichés (les caméras, les objectifs, les pellicules, les capteurs numériques, les papiers photosensibles, les tirages numériques, ainsi que d'innombrables gadgets aidant la prise de vue ou servant à altérer l'image), et aussi les institutions qui promeuvent le médium, le vulgarisent, l'administrent ou le collectionnent et qui confèrent au médium un statut et une valeur culturelle. Cet « appareil » au sens multiple suit un programme qui est soumis à la logique de la société de consommation et son utopie de croissance infinie. Le programme de l'appareil délimite également la possibilité de l'image produite. Le photographe ne peut créer ses images qu'au sein des contraintes qu'imposent la machine, le marché de la photographie, les attentes économiques et sociales, les usages scientifiques, populaires et artistiques. Pour ce faire, l'homme fusionne avec la machine. L'acquisition du regard photographique passe par l'apprentissage de la technique et l'acquisition de réflexes inconscients par l'apprentissage de manières de regarder :

Le photographe est à l'intérieur de son appareil, il lui est lié d'une autre façon que l'artisan entouré de ses outils et que le travailleur à sa machine. Voilà une fonction d'un nouveau genre, où l'homme n'est ni constante ni variable, mais où l'homme et l'appareil se confondent pour ne plus faire qu'un (Flusser 2004 : 29).

Vilém Flusser ajoute que grâce à ce fusionnement, le programme de l'appareil et les contraintes techniques peuvent être dépassés. L'appareil selon lui est capable de transmettre des idées, un sens, car il est un « jouet simulant la pensée » (Flusser 2004 : 69).



Dziga Vertov, L’homme à la caméra, 1929



István Szirányi, L’homme-appareil-photo, 1976

Ce que le philosophe décrit dans son ouvrage *Pour une philosophie de la photographie*, plusieurs artistes le mettent en images. On le retrouve en premier dans le film de Dziga Vertov, *L’homme à la caméra*, (1929), mais ce topos se répand dans

le milieu des photographes dans les années 1970-80. On le retrouve également chez quelques artistes hongrois, tel István Szirányi qui explore dans une série de clichés la fusion de l’homme et la caméra, ainsi que chez György Stalter, chez qui une interdépendance se dévoile entre le photographe et son appareil dans son œuvre *Double portrait* (1977) (ci-contre). L’appareil devient même autonome de son utilisateur dans l’œuvre intitulée *Jeu*¹ (1976), c’est la machine qui capte le jeu du photographe qui joue à se photographier. On retrouve le thème chez Ben Vautier (*Une photo qui se regarde*², 1997) ou encore chez Michael Snow (*Authorization*³, 1969). Chez Snow, la photo exhibe la manière dont elle a été fabriquée. Le photographe se place avec sa caméra devant une glace et prend une première photo, qu’il développe et colle sur la



György Stalter, Double portrait, 1977

glace ; puis il prend une deuxième photo pour la mettre à son tour sur la glace et ainsi de suite, jusqu’à ce que les images fixées sur la glace couvrent totalement le reflet du photographe ; le photographe sera donc absent de la photo finale. Les

¹ Voir en ligne à la page 281 du livre numérisé de Szilágyi Sándor (Szilágyi 281) https://regi.tankonyvtar.hu/hu/embeddedbook/tamop425/0052_2A_fotoelmelet2/Book_186_186.html. Consulté le 10 décembre 2020.

² En ligne : <http://www.artnet.com/artists/ben-vautier/une-photo-qui-se-regarde-1997-kUJB2qAa82jqk4iXupwchg2>. Consulté le 10 décembre 2020.

³ En ligne sur le site de l’Institut de l’art canadien : <https://www.aci-iac.ca/art-books/michael-snow/key-works/authorization>. Consulté le 10 décembre 2020.

quatre photos exhibant le processus prennent la place de l'appareil et de l'auteur, elles sont à la fois l'acte, le procédé et sa réalisation, qui est mise en abyme en plus petit, dans le coin gauche en haut du cliché. L'appareil s'« auteurise », s'émancipe et reçoit le statut auctorial comme l'indique le titre de la photo.

Philippe Dubois voit dans cette image de Snow la parfaite illustration de ses propos sur l'acte photographique (Dubois 1983), qu'il décrit dans son livre du même titre. Ce livre de Dubois paru en 1983 a fait date en France parmi les livres théoriques sur la photographie, non seulement parce qu'il a introduit l'approche sémiotique de Charles Sanders Peirce et pensait surmonter la question de la référentialité de la photographie en s'appuyant sur l'indicialité de la photo, mais aussi parce qu'il donna un cadre théorique sur lequel s'appuyaient un groupe de photographes et un cercle d'amis qui s'est formé autour du journal *Les Cahiers de la photographie*⁴ (1981-1990). Cette revue fut le premier journal théorique de la photographie en France édité par Gilles Mora, Claude Nori et Denis Roche, mais Mora et Nori sont également les auteurs du *Manifeste photobiographique*⁵ qui a eu un impact considérable sur la production photographique au service de la construction de soi par l'image – où l'image est un élément actif de la création de soi et non plus un élément nostalgique.

Mettre l'accent sur le caractère indicial de la photographie et accorder une importance majeure à l'acte photographique pour expliquer l'ontologie de la photographie revient à soutenir la part essentiellement autobiographique de toutes les photos. La prise de vue est nécessairement liée à un lieu et un moment précis, elle forme donc un ancrage spatio-temporel pour la personne qui prend la photo. L'acte est un moment vécu par la personne et ses choix reflètent sa personnalité. Denis Roche note à ce propos 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 » (Roche 1982 : 73).

Le *Manifeste photobiographique* définit la photographie comme « amplificateur d'existence », où l'intensité de l'acte est semblable à l'« expérience littéraire », où l'on ne sait plus « s'il convient de vivre pour photographier ou l'inverse » (Mora et Nori 2004 : 103). Par cela, Mora et Nori s'opposent avant tout à l'approche nostalgique de Roland Barthes, qui en tant que « spectator » ne voit que le passé révolu dans la photo.

La photographie, à l'encontre de toutes les blagues à la mode, n'est pas liée à la mort mais bien au contraire, et fondamentalement, à la vie : la nôtre, celle des autres, toutes celles qui nous concernent et font que chaque instant, si nous n'y prenons garde, échappe constamment. La photographie constitue donc pour nous, et avant tout autre préalable, un *amplificateur d'existence*. Elle seule peut boucler dans un même mouve-

⁴ Bernard Plossu, Sophie Calle, Jean-Claude Lemagny, Arnaus Claass, Alain Fleig, Jacques Clayssen, Alain Bergala faisaient entre autres partie de ce groupe d'amis. Il y a eu aussi un colloque fondateur en 1982 à la Sorbonne (du 5 au 7 novembre 1982) et dont les actes parurent dans *Les Cahiers de la photographie* sous le titre « L'acte photographique » (n° 8 et numéro spécial 2, 1983).

⁵ Le *Manifeste* fut publié à l'origine en 1983 dans la collection « Écrits sur l'image » (Mora et Nori 1983). Cependant, nous nous référerons à la réédition du texte sans les photos dans l'ouvrage : Méaux et Vray 2004 : 103-106.

ment qui nous fascine et nous sauve la révélation du présent et celle de sa conservation⁶ (Mora et Nori 2004 : 103).

L’œuvre photolittéraire de Denis Roche s’inscrit dans ces courants théoriques et dans l’envie, voire une nécessité maniaque, de vouloir retenir chaque instant, de cerner le présent dans son devenir déjà écoulé. C’est pour la même raison que ce poète telquelien met fin à sa pratique poétique avec la parution de son recueil *Le Mécrit*⁷ (Roche 1972) pour se tourner vers la photographie et réaliser un chant d’amour visuel documentant sa vie et celle de sa compagne Françoise Peyrot en inscrivant cette œuvre photographique dans un réseau métaphorique complexe poétique et théorique. Dans sa pratique photo-autobiographique, ou devrait-on dire photo-autobiographico-poétique, la machine est fréquemment visible sur l’image et occupe différents rôles. L’appareil figure souvent comme un personnage contemplant le paysage, dévoilant ainsi la mise en scène de la photo et exhibant le corps-médium (Belting 2004) que nous avons tendance à oublier en regardant une photo. La machine peut couvrir partiellement ou entièrement le visage de l’auteur dans ses autoportraits au miroir tandis que sur d’autres photos, c’est elle qui permet de découvrir le visage en tant qu’image figée. L’appareil est celui qui regarde le paysage, fait écran au paysage, celui qui obstrue, dédouble, révèle la vue, il est encore celui qui contemple les va-et-vient de Roche vers sa compagne dans les clichés pris au déclencheur à retardement, il enregistre l’acte photographique ou encore il entre en jeu dans l’excitation érotique. Tout comme par la machine à écrire et par le magnétophone, l’auteur s’affaire à « faire au réel sa peau » par la photographie. « On le sait : il n’y a d’activité humaine, artistique ou non, encore moins littéraire, que de surface » (Roche 1982 : 48), écrit-il dans *La disparition des lucioles*, son ouvrage théorique sur la photographie. Cette approche phénoménologique est constamment dévoilée dans ses poèmes, ses essais et ses photographies. Le cadrage, la composition de l’image, les lignes géométriques qui se dessinent sur le cliché, les contacts successifs demandent de traiter la vision à travers le viseur de la caméra comme une surface plane. Comme le note Farid Abdelouahab, Roche compare souvent la caméra et la machine à écrire, comparaison qu’il tisse dans un réseau métaphorique complexe sous le voile de l’érotisme (Abdelouahab, Geneste et Roche 2018 : 155). Au cœur de l’érotisme, selon Georges Bataille, se trouve la question de l’intégrité et de la continuité de l’être (Bataille 1957). Face à l’Autre, qui renforce l’isolement de l’être, et face à la mort qui impose sa discontinuité, l’érotisme devient le moteur d’une envie de fusion et de continuité (imaginaire que Roche met également en image dans plusieurs images).

⁶ En italique dans l’original.

⁷ Dans ce recueil, Denis Roche met fin à la poésie qu’il juge « inadmissible », il parle « contre les paroles » pour « défigurer la convention », pour déjouer « l’idéologie poétique » qu’attend le lecteur. Le poème est secondaire, il est même ridiculisé, parce qu’il ne dévoile que l’avidité du lecteur, sa faim de sens, son désir d’une « intelligence SYMBOLARDE ». Nous nous référerons à la réédition du texte dans *La poésie est inadmissible* (Roche 1995 : 433).



Denis Roche, 24 décembre 1984. Les Sables d'Olonne
Atlantic Hôtel, ch. 302.

L'autre point commun entre la machine à écrire et l'appareil photographique selon Roche se manifeste par le bruit :

[...] dans la manipulation même, il y a beaucoup de choses semblables [entre la caméra et la machine à écrire], par exemple le bruit. Tout le monde sait que le bruit du déclenchement d'un appareil photographique est primordial, et on a beaucoup glosé sur la réalité sexuelle du bruit de l'appareil photographique qu'on déclenche ; [...]. C'est à la fois un bruit agressif, un bruit de déchirement du rideau... C'est le bruit violent qu'on émet soi-même simplement par une pression, qui est un bruit rassurant, exaltant, et en même temps c'est le bruit de cette espèce de réalité qui se déchire sous l'action du rideau, de l'obturateur. [...] Dans la machine à écrire c'est pareil : on est rappelé à l'ordre sans arrêt par le bruit de la frappe [...] (Roche 1982 : 77).

Le bruit que font l'appareil photo et la machine à écrire est comparé au dé clic sexuel, au tilt érotique qui, selon les mots de Roger Dadoun, est l'excitation élémentaire, l'unité minimale d'Éros (Dadoun 2003 : 27). L'appareil a la double fonction à la fois d'écran et d'interface où le désir est investi dans ce qui est regardé.

Dans son analyse sur l'œuvre de Denis Roche, Cécile Cadu compare même l'appareil à un godemiché (Cadu 2007: 219-237), un jouet sexuel qui sert de prothèse, de substitut, et déplace le plaisir en dehors du corps. L'œil qui regarde dans le viseur se trouve modifié par l'activité photographique et « de la même façon que perdurent dans le corps amputé des impressions attribuables au membre disparu, l'œil continue de vouloir répéter son activité de prélèvement alors même qu'il ne peut l'accomplir sans l'appareil » (Cadu 2007 : 223-224). Par conséquent, le plaisir n'est plus identifiable à l'organe excité, mais à l'appareil, et c'est ce dernier qui décide du moment de l'interruption de la mise en tension. Sur ses photos de nus,



Denis Roche, 17 juillet 1994
San Allesio, Italie.

on trouve souvent un appareil posé au premier plan (voir la photo ci-contre) : l’appareil dans ce cas devient l’observateur qui érotise la réalité.

La lumière joue un rôle important dans certaines photos de nus, c’est une lumière tactile qui à la fois caresse le corps et y pénètre pour devenir pleinement la métaphore de la photographie : de la décharge de lumière et de l’acte érotisé. La photographie est identifiée à l’acte sexuel par la montée de la tension qui précède l’acte, puis par le moment « où l’index recourbé et raide va appuyer sur le déclencheur » (Roche 1982 : 78), et finalement par le bruit de la machine et la décharge, éjaculation de lumière qui s’imprime sur le support. Dans la photographie au déclencheur à retardement, la tension et l’excitation augmentent entre le déclenchement du retardateur et la prise de la photo, tandis que dans les instantanés, la tension se joue sur toute la pellicule de 36 poses, ce qui fait que la photographie devient un procédé fétichisant hors du commun.

Là où c’est vraiment fascinant, c’est quand on a pris 36 fois la même chose dans les mêmes 40 secondes. On éprouve le sentiment de s’être enfin rapproché d’un lieu ultime. [...] Il faut bien dire, que c’est la prise photo elle-même qui fonctionne entièrement comme fétiche. L’appareil photographique fétichise tout [...] C’est quand même une exaltation fantastique de pouvoir fétichiser 36 fois en quelques minutes. Il n’y a rien d’autre qui donne cette sensation dans la vie (Roche 1982 : 79, 83-84).



Denis Roche, 17 août 1991. Paris, La Fabrique.

Denis Roche joue volontiers avec les mots révélant et construisant le réseau imaginaire et symbolique de l’acte photographique, mais comme le note Abdelouahab. même si la machine procure un certain plaisir tactile, elle « tend en définitive plus à l’adhésion, à l’adhérence et à l’influence intellectuelle qu’à l’anthropomorphisation ou au fétichisme » (Abdelouahab, Geneste et Roche 2018 : 155). Ce qui est singulier chez Roche, c’est que cette pratique photo-poétique s’inscrit dans une théorisation profondément méditée, de sorte que les belles images fonctionnent également comme images conceptuelles. Ainsi, la série faite dans le jardin d’Hubert Damisch,

intitulée « Hommage à Wittgenstein », peut-elle se lire comme un traité de philosophie de l'image composé en images.

La série telle qu'elle se trouve dans *La disparition des lucioles* constitue une mise en abîme spatio-temporelle. Les photos sont prises avec un appareil 24x36 dont l'image a une forme rectangulaire et un appareil 6x6 dont l'image a une forme carrée. Sur la première photo, prise au 6x6, nous voyons un paysage, un passage dans un hallier, les contours d'un bâtiment ou mur en pierre, et l'appareil 24x36 sur un trépied. Le format rectangulaire de la seconde photo suggère qu'elle a été prise par l'appareil qui figurait sur la première photo et elle montre le 6x6 sur un trépied à l'emplacement où la première photo a été prise, ce que suggère le décalage progressif vers l'arrière. Le jeu de la prise de vue de l'appareil avec lequel la photo précédente a été prise se répète encore deux fois, mais il pourrait se répéter jusqu'à l'infini. L'important est l'abîme qui s'ouvre dans l'entrelacement des photos, abîme d'espace et de temps. Abîme qui peut être reconstitué par l'imagination du lecteur/spectateur grâce à la forme de l'image.



Denis Roche,
Belle-Île, le 1^{er} juin 1979

Les photos de cette série sont republiées dans plusieurs versions dans différents albums⁸. La version publiée dans *Ellipse et laps* (ci-contre) consiste en deux contacts successifs pris par l'appareil 6x6 (ce qu'indique le format carré) et qui montrent le même appareil 24x36 mais déplacé dans le cadre. Dans cette présentation, la circonstance de la prise de vue, telle que la suite narrative des quatre clichés le suggérait dans *La disparition des lucioles*, se trouve modifiée. L'abîme de temps et d'espace se joue uniquement sur cette pellicule, provoquant une compression du temps, car le temps qu'il a fallu pour déplacer l'autre appareil ne peut plus être reconstitué depuis l'image montrée.

Dans *Les preuves du temps*, on retrouve à la page 53 une photo qui provient de la série (probablement la même que la première des deux publications précédentes, mais en nouveau tirage, ce qui expliquerait le léger décalage), ainsi qu'à la page 169, un contact successif dont les deux clichés se reflètent en miroir inversé. L'écart de temps qui était de quelques secondes dans les séries précédentes se rallonge de vingt-deux ans et plusieurs changements sont visibles sur les clichés de 1997 : l'appareil 6x6 est identique à celui qu'on voit dans *La disparition des lucioles* en 1979, pris par un appareil 24x36, mais les plantes ont poussé, modifiant la forme du couloir entre les haies ; la technique du contact successif modifie le sens de l'image mettant l'accent non plus sur l'abîme, mais sur l'image comme sur-

⁸ La série fut initialement publiée dans le magazine « Furor » n° 1 en 1980 sous forme de huit clichés, puis dans *La disparition des lucioles* (1982), sous forme de quatre clichés. Dans *Ellipse et laps* (1991), nous retrouvons deux clichés dans le chapitre « Dans la maison du sphinx » (p. 130), et dans *Les preuves du temps* (2001) figure une seule photo de la série (p. 53), mais redoublée par un contact successif pris au même endroit, vingt-deux ans plus tard (le 27 août 1997, p. 169).

face qui se prête à des jeux de forme (voir entre autres : le parallélogramme formé par les deux arbres ou celui dessiné au sens inverse par l’outil de jardinage).



Denis Roche, 24 août 1997, Belle-Île, Le Skeul, *Hommage à Wittgenstein*.

Selon Luigi Magno, le titre de la série de 1982, « Hommage à Wittgenstein », permet d’interpréter les clichés à la fois comme « un espace critique et un outil logique » (Magno 2006 : 162) où le langage est le premier visé.

Wittgenstein, dans le *Tractatus logico-philosophicus* (1921), distinguait parmi les propositions linguistiques celles qui ont un caractère factuel, et celles qui ont une forme logique. Les propositions factuelles décrivent un état du monde, elles disent le monde non pas sur la base d’une relation au monde, mais sous une forme logique, une structure. Au contraire, les autres propositions sont des propositions logiques qui ne représentent pas le monde, mais représentent les qualités du langage :

Les propositions logiques montrent, donnent à voir une structure du langage que le langage même ne peut pas exprimer. Penser que le langage puisse exprimer les règles qui lui permettent de s’organiser dans des formes logiques (des structures), équivaudrait à penser qu’une sortie du langage hors lui-même est possible (et plonger ainsi dans la métaphysique). Par analogie, le but de la poésie est de montrer, donner à voir une nouvelle organisation du langage (poétique), qui est à la fois son matériau et son outil. Le poème ne doit pas dire cette forme logique, il doit la montrer (Magno 2006 : 162).

Les photos de Denis Roche, par leur republication dans de nouveaux contextes, dans de nouveaux livres, créent à l’instar du modèle wittgensteinien un système symbolique dont l’interprétation est liée à l’expérience.

La recontextualisation est inhérente au principe de la photographie qui, à partir d’un réel unique, crée des interprétations singulières. Elle peut se répéter à l’infini, fabriquant alors du sens à l’infini. C’est encore avec un jeu de mot que Denis Roche désigne l’« appareil » photographique comme « nonpareille » dans le livre *Ellipse et Laps* (Roche 1991 : 160). L’expression « nonpareille » comme nom dévoile un « merveilleux fourre-tout » sémantique qui rappelle la précarité de la photo. Le mot « nonpareille » est à la fois un éponyme et un adjectif qui « seul ne veut rien dire ». En fin de compte, ce mot désigne le caractère unique du dispositif : « Comme est inégalable la photographie, comme est sans pareil l’appareil photographique » (Roche 1991 : 160). La photographie est donc unique dans le sens qu’elle s’ouvre en une fraction de seconde sur l’infini des combinaisons possibles.

L'appareil photo est une machine à modifier la vision humaine, comme l'insinue László Moholy-Nagy⁹, il sert d'outil de connaissance, étend et remplace nos souvenirs, prend place dans la construction de la mémoire collective, il est un signe culturel, régi par des usages sociaux, un outil de communication et de construction de soi. Il nous envahit, nous déplace et nous dépasse, nous modifie même au niveau cérébral. Il est comme le suggère Flusser un « jouet simulant la pensée », simulant et stimulant à son tour la littérature sur tous les niveaux.

MATE KAPOSVÁRI CAMPUS
RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETI INTÉZET
maître de conférences
Pal.Gyongyi.Katalin@uni-mate.hu

BIBLIOGRAPHIE

ABDELOUAHAB, Farid, Guillaume, GENESTE et Françoise, ROCHE (2018). *Denis Roche, La montée des circonstances*, Paris : Delpire.

BATAILLE, Georges (1957). *L'érotisme*, Paris : Minuit.

BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.

CADU, Cécile (2007). « Le bras armé de l'écriture », in Luigi Magno (dir.), *Denis Roche. L'un écrit, l'autre photographie*, Lyon : ENS, 219-237.

DADOUN, Roger (2003). *L'érotisme*, Paris : PUF, Coll. « Que sais-je ? ».

DUBOIS, Philippe (1983). *L'Acte photographique*, Paris–Bruxelles : Nathan & Labor.

FLUSSER, Vilém (2004). *Pour une philosophie de la photographie*, Paris : Circé.

FRIZOT, Michel (2018). *L'homme photographique*, Paris : Hazan.

KALIVODA, František (éd.) (1936). *Telehor 1-2*, numéro spécial sur Moholy-Nagy László, Brno : Kalivoda, [En ligne] https://monoskop.org/images/d/d5/Telehor_1-2_1936.pdf. Consulté le 10 décembre 2020.

Les Cahiers de la photographie, Marmande : ACCP, 1981-1990.

MAGNO, Luigi (2006). *Dialectique(s) de l'écrit et de l'image chez Denis Roche*, thèse soutenue sous la direction de Jean-Marie Gleize et Jacqueline Risset à Lyon.

⁹ Moholy-Nagy distingue huit variétés de la vision photographique (la vision abstraite, la vision exacte, la vision rapide, la vision lente, la vision intensifiée, la supervision, la vision simultanée, la déformation optique) que le photographe peut acquérir en fusionnant avec la caméra (Kalivoda 1936).

MEAUX, Danièle et Jean-Bernard, VRAY (dir.) (2004). *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne : Publications de l’Université de Saint-Étienne.

MORA, Gilles et Claude, NORI (1983). *L’été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris : Étoile/Cahiers du cinema, Coll. « Écrits sur l’image ».

ROCHE, Denis (1972). *Le Mécrit*, Paris : Seuil, Coll. « Tel Quel ».

ROCHE, Denis (1982). *La disparition des lucioles (réflexions sur l’acte photographique)*, Paris : Etoile, coll. « Écrits sur l’image ».

ROCHE, Denis (1991). *Ellipse et laps : l’œuvre photographique*, Paris : Maeght.

ROCHE, Denis (1995). *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris : Seuil.

SZILÁGYI, Sándor (2007). *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben (1965-1984)*, Budapest : Új Mandatum Kiadó, [En ligne] https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0052_2A_fotoelmelet2/Book_1_1.html. Consulté le 10 décembre 2020.