

EXOPOÉTIQUE DE DENIS ROCHE

Pour une pratique iconotextuelle

Charlène CLONTS

Un. de Pau et des Pays de l'Adour

ALTER (Arts / Langages : Transitions et Relations)

et Un. de Kyushu (Japon)

Département de Littérature française

charlene_michelle@yahoo.fr

Résumé : L'exotisme dans l'œuvre de Denis Roche s'exprime au travers d'un Orient au sens large qui s'étend du Proche Orient à l'Asie du sud-est. Pourtant, dans *La Disparition des lucioles*, les photographies d'Orient ne servent pas d'illustration au propos de l'écrivain voyageur, mais plutôt de point d'appui à une réflexion sur les marges de l'écriture et sur les relations entre l'écriture et la photographie, entre le même et l'autre. L'exotisme en question constitue une sortie, hors de soi et hors du carnet de voyage vers une méditation plus poétique sur le monde, la lumière, les figures et leur inscription dans ou hors d'un cadre. Dans *Eros énergumène* ou dans *Louve basse*, la pratique d'écriture de Denis Roche peut d'ailleurs être qualifiée d'*exopoétique* car elle se déplace hors des limites traditionnelles du genre pour s'ouvrir à une altérité qui trouve ses origines dans les relations que l'écriture entretient avec l'image.

Mots-clés : Denis Roche, photographie, altérité, figure, espace-temps.

Abstract: Exoticism in Denis Roche's work is conveyed by an Orient in the broad sense which extends from the Middle East to South-Eastern Asia. Nevertheless, in the book *La Disparition des lucioles*, the oriental pictures cannot be considered as an illustration for the traveler's thoughts. They are more like a fulcrum for a reflection on the fringes of writing and on the relationships between writing and photography, between the same and the other. This kind of exoticism is a way out, out of the self and out of the travel diary. It builds a poetical contemplation of the world, the light, the figures and their place in or out of a frame. In the works *Eros énergumène* and *Louve basse*, Denis Roche's writing can thus be described as *exopoetic* because it goes beyond the traditional limits of the literary genres in order to open up for an otherness that finds its origins in the relationships between text and image.

Keywords: Denis Roche, photography, otherness, figure, space and time.

Habitué aux voyages dès son plus jeune âge, après avoir passé une partie de son enfance entre le Venezuela, Trinidad et le Brésil, Denis Roche (Paris 1937-2015) rentre en France où il termine ses études. Il travaille ensuite pour les éditions Tchou et Seuil, notamment au sein du comité de la revue *Tel Quel*¹. À la fois écrivain et photographe, il fait paraître les poèmes d'*Eros énergumène* en 1968 dans cette même revue, avant de publier le roman *Louve basse* en 1976 et l'ouvrage photo-autobiographique *La Disparition des lucioles* en 1982².

Au sens large de point de vue sur un lieu ou un objet (Staszak, 2008: 8), l'exotisme dans l'œuvre de Denis Roche s'exprime d'abord au travers des photographies prises en Orient. Il s'agit d'un Orient au sens large qui s'étend du Proche-Orient (Égypte, Turquie) à l'Asie de l'Est (Sri-Lanka, Inde, Japon). À sa façon, l'artiste s'inscrit dans la lignée des écrivains « chercheurs d'images » (Bouvier, 1996), ainsi que se désigne Nicolas Bouvier. Dans les archives de Françoise Peyrot-Roche³ mais aussi dans l'ouvrage *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, paru pour la première fois en 1982, ces images de l'Orient mettent en scène les maisons coloniales, les banyans et les vestiges (Sri-Lanka), les temples (Sri-Lanka, Égypte), les pyramides et le désert (Égypte), les enseignes (Turquie), les véhicules et les cyprès (Japon). Ces éléments rappellent dans une certaine mesure l'esthétique de l'exotisme chez les écrivains voyageurs des XIXe-XXe siècles et, d'ailleurs, Roche s'identifie d'emblée avec le marcheur préromantique en observant la gravure « The Traveller hasteth in the Evening » (1793), tirée de la série *For Children : The Gates of paradise* de William Blake. Il se compare à « ce voyageur qui va et vient, devant, derrière, courant dans le crépuscule » et qui effectue une « odyssee permanente » (2016: 19-20), suggérant les prémisses antiques de la littérature de voyage. En employant l'expression « Préface des confins » (*idem*: 12) pour introduire son ouvrage de réflexions photographiques, l'écrivain se rattache ainsi à la dialectique du proche et du lointain, des limites et des frontières, de l'extrême et du voisin que l'on retrouve dans la définition du mot « confins » (*Trésor de la Langue Française*).

Ce faisant, il établit un pacte de lecture caractéristique des ouvrages des écrivains voyageurs du XXe siècle (Cogez, 2004: 22), qui implique en même temps un dévoilement

¹ Voir aussi le site officiel de Denis Roche, <http://www.denisroche-photographe.com/>

² Le recueil *Eros énergumène* est réédité par les éditions *Poésie/Gallimard* en 1995 et l'ouvrage *La Disparition des lucioles* est réédité aux éditions du Seuil en 2016.

³ Je remercie chaleureusement Mme Françoise Peyrot-Roche pour ses scans de photographies du Japon.

de soi-même. Les photographies dans lesquelles apparaît l'artiste (de face ou de dos) sont la version littérale de ce dévoilement, même à demi-mots. Roche ne dit rien de moins lorsqu'il écrit qu'il est cet observateur « revenu se placer face au *motif*, c'est-à-dire tournant le dos à l'objectif » ou ce « voyageur arrivant de face, lentement, en lumière et en plein cadre » (2016: 14). Il se situe donc à la fois dans et hors champ (*exo-*), en tant que sujet percevant hors du cadre du viseur et objet s'inscrivant dans le cadre de la photo. Son positionnement correspond donc uniquement en partie à l'idée d'exotisme, au sens étymologique grecque d'*extérieur*, issu de l'adjectif ἐξωτερικός (*Dictionnaire Bailly*). Le sujet qui prend la photographie et l'objet de la photographie, dit *exotique* ou « de l'autre côté du canal » comme l'écrit Roche (1976: 132), se rejoignent dans et au travers de la pratique de l'artiste qui précise d'ailleurs « qu'on parle ensemble » (2016: 20). L'écrivain franchit le fossé évoqué par Gérard Cogez à propos des écrivains voyageurs découvrant un ailleurs. Le critique rappelle en effet l'étymologie du mot « contrée », issu du latin *contrata*, et plus particulièrement l'expression *contrata regio*, « pays situé (en face de celui qui regarde) » (2004: 96). Il ajoute que « la contrée désigne surtout ceux d'en face, que l'on considère avec méfiance (...) ». De là à dire que certains voyagent pour voir d'où peut venir le danger (qui est évidemment en eux-mêmes), il n'y a qu'un pas, qu'il faut parfois franchir » (*ibidem*). Il n'y a rien de tel chez Roche qui écrit et voyage *contre*, adverbe pris dans le sens d'un *côte à côte* presque charnel : il se positionne auprès de sa femme, mais aussi devant et derrière son appareil photographique, dans et hors du cadre, sujet et objet dans un nouvel espace-temps. De fait, le *canal* chez Roche est ce qui paraît d'abord séparer et qui, pourtant, relie et irrigue. Les photographies de l'Orient ne constituent pas un spectacle de l'exotique mais plutôt un laboratoire de la représentation de soi-même et de l'autre, au sens où elle est inévitablement multiple et multifocale. Avec l'usage du retardateur, Roche voudrait faire l'expérience de soi-même comme un autre. L'étrangéité à soi-même paraît en effet dans son entretien avec Gilles Delavaud : « au bout d'un certain temps vous ne savez plus où vous êtes ni *qui* vous êtes... » (2016: 76). Ses photographies effectuent donc un déplacement des clichés de l'exotisme et du statut des êtres (spectateur ou spectacle d'une certaine mise en scène de l'exotisme) vers une corporéité simplement humaine qui fait osciller les identités. De la sorte, le photographe sort du cadre de la représentation au sens où l'entend l'illustration descriptive pour faire davantage émerger une énergie créatrice et vitale, commune à soi et à l'autre.

1. Cadres, cadrages, décor de l'étrange

L'idée de cadre tient une place non négligeable dans les œuvres de Denis Roche. Les mots de Louis Marin à propos de la peinture peuvent être rapportés aux procédés photographiques : l'historien des arts écrit en effet que « le cadre marque (...) la possibilité d'accession au regard, de l'objet comme objet lisible » (1997: 45). La dialectique du visible et du lisible constitue une trame du travail de l'écrivain-photographe. Les photographies de Roche ne servent donc pas d'illustration au propos de l'écrivain voyageur, mais plutôt de point d'appui à une réflexion sur les cadres et les marges de l'écriture. Elles font aussi apparaître des relations entre l'écriture et la photographie, entre le même et l'autre.

Mais Roche fait suite aux écrivains voyageurs caractérisés par le *soupçon* de la *chose vue* (Cogez, 2004: 82) : après l'expérience et l'écriture de Victor Segalen, d'André Gide, d'Henri Michaux, de Michel Leiris, de Claude Lévi-Strauss et de Nicolas Bouvier, nul ne peut plus omettre à la fin du XXe siècle que « la *chose vue* est toujours le résultat d'une série de transformations » (*ibidem*), qu'elles soient internes (historiques) ou externes (cadrage et interprétation). C'est pourquoi les photographies de l'Orient chez Roche ne sont que la surface extérieure ou la membrane vibratoire d'une intériorité qui s'écrit en miroir et qui s'y absorbe. Denis Roche écrit d'ailleurs : « j'entre moi aussi dans le champ 'de tout ce qui n'est plus le cadre' » (2016: 22). L'exotisme en question constitue ainsi une sortie (*exo-*) hors du noyau parisien, hors de soi et hors du carnet de voyage, vers une méditation plus poétique sur le monde, vers une transformation par la lumière, les figures et leur inscription dans ou hors d'un cadre. S'affranchissant d'un certain exotisme propre aux voyages en Orient du XIXe siècle, Roche propose des *figures-images*, c'est-à-dire des figures qui « déconstrui[sent] le percept » et « s'accompli[ssent] dans un espace de différence » (Lyotard, 1971: 277), découvrant de la sorte une multiplicité de points de vue photographiques.

En effet, il est difficile pour le lecteur de reconnaître les éléments pittoresques de la Turquie dans la photographie du 29 mars 1977 (Roche, 2016: 9). Celle-ci effectue un cadrage sur l'enseigne d'une librairie constituée de deux livres perçus du côté de la tranche ou dans leur épaisseur. De même, la maison coloniale du Sri Lanka dans les photographies du 31 juillet 1975 (2016: 16-17) n'est pas spécifique au point d'être

clairement rattachée à un espace géographique très déterminé : on pourrait la trouver en France, comme au Japon (à Kobe, dans le quartier de Kitano-cho, par exemple) ou aux États-Unis. Enfin, l'une des photographies de Tokyo (1995 ; issues des archives de Françoise Peyrot-Roche) présente une distorsion de l'image : elle est étirée vers le haut et imprimée en diagonale. L'autre photographie de Tokyo est réalisée en surimpression. Ces deux clichés proposent des éléments en définitive peu pittoresques ou en tous cas difficilement reconnaissables. De manière générale, les photographies de Roche font apparaître des verticales et des horizontales qui tranchent entre l'ombre et la lumière, le tout adouci par les formes d'un corps. L'ancien « processus de construction géographique de l'altérité propre à l'Occident colonial » (Staszak, 2008: 7) est donc déconstruit par le cadrage, par la sélection des éléments et par la déformation graphique. Seules les légendes photographiques permettent de créer un décor en indiquant la date et le lieu de la prise de vue. Si le mot « décor » peut être compris dans le sens cinématographique de ce qui est « utilisé tel quel pour son caractère pittoresque » (*TLF*), il est surtout à prendre dans le sens théâtral et baudelairien d'« apparence trompeuse, illusion » (*ibidem*). Les légendes des photographies jouent avec la référentialité et les attentes du spectateur. Il y a donc une distanciation entre la légende et l'image qui rappelle, comme chez René Magritte, que *Ceci n'est pas une pipe*. Certes, la légende nomme clairement l'objet représenté (date et lieu précis) afin d'en permettre une reconnaissance par le spectateur. Cependant, l'artiste montre que ce que l'on voit n'est pas exactement ce que l'on s'attend à voir d'après la légende : le processus de lecture de l'image correspond alors davantage à une re-connaissance. L'objet de la photographie n'est pas conforme à une idée *exotique* que l'on se fait des lieux ou des sujets représentés et proposés par la légende. L'étrange inquiétant (l'*extraneus* latin est aussi « extérieur ») n'est plus celui qui pouvait surgir autrefois des images d'Orient mais celui qui paraît dans l'acte de création des images elles-mêmes (distorsion, surimpression, personnages de dos, vues au travers de vitres, etc.). C'est donc d'une manière proche et lointaine à la fois que l'œuvre de Denis Roche dialogue avec celle de Victor Segalen qui écrit que « l'exotisme n'est (...) pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance » (Cogez, 2004: 37-38). De fait, ces images orientales (Égypte, Turquie, Japon...) qui sont familières au voyageur de la fin du XX^e siècle sont troublées et elles-

mêmes rendues *étranges*. Étrange dans l'étrange, la mise en abyme des processus de l'exotisme en perturbe le fonctionnement et interroge du même fait la notion traditionnelle d'exotisme.

2. L'espace-temps de l'ici et de l'ailleurs, du même et de l'autre

Façonnée par l'ici et l'ailleurs, l'une des composantes de l'exotisme est le territoire, associé au temps que l'on met pour s'y rendre, pour en revenir et pour le traverser. En outre, évoquant Jean-Jacques Rousseau et les Romantiques, le géographe Jean-François Staszak conclut que « l'exotisme est une forme de nostalgie ; le voyage dans l'espace, un déplacement dans le temps » (2008: 15). De même (en excluant cependant l'idéalisation d'un siècle d'or de l'humanité), tout parcours et tout instantané de l'ailleurs (photographique ou littéraire) s'inscrivent dans une durée et un temps singuliers, ne serait-ce que ceux de l'écriture et de la fixation sur le papier argentique. Les photographies et l'écriture de Denis Roche soulèvent ainsi de nombreux questionnements autour de l'espace, du temps et de la représentation, sans se fonder pour autant sur un ailleurs hiérarchisé ou fantasmé.

Tout d'abord, comme l'écrivain voyageur, Roche effectue lui aussi un aller-retour dans l'espace et le temps par le biais de ses photographies. Ce réseau géographique et temporel apparaît dans les légendes des clichés, mais surtout dans l'inscription concrète et spatiale de son œuvre. On retrouve cette idée lorsque Roche évoque le « Polaroid *Land*. / 'Terre' du photographique, 'terre' du photographié » (2016: 104). Rappelant la dimension géographique de l'œuvre de Segalen, un siècle après la parution de *Stèles*, il ne s'agit donc plus uniquement chez Roche de l'instant de la photographie ou de l'instantané, mais surtout de l'endroit (*idem*: 76), du lieu (et des lieux) comme ancrage de l'étant-là (*idem*: 106).

Pourtant, la photographie est intrinsèquement une représentation de la mort, ne serait-ce que la mort de l'instant et celle, en décalé, des personnages représentés. Elle pose aussi le problème de l'être et du paraître, puisque l'image est en arrêt dans le temps et l'espace, révélant ce que Roland Barthes nomme « une stase étrange » (1980: 142). Cette étrangeté n'est plus celle de l'exotique et néanmoins elle en reproduit certains effets. Elle est celle qui se produit lorsque l'on représente quelqu'un, à un instant T, dans un lieu donné, sans retranscrire ni l'avant ni l'après, et sans faire apparaître ce qui se

produit en son for intérieur. De fait, Roland Barthes précise : « l'essence précieuse de mon individu [est] ce que je suis, en dehors de toute effigie. » (1980: 26) Le mot « effigie » est intéressant à bien des égards car il implique à la fois la représentation (de l'*effigies* latin), la fixation mortuaire d'un visage ou celle de la numismatique, ainsi que la forme et l'image de manière générale. Dès lors, si les écrits de Barthes peuvent convenir à la pratique du photographe Roche, ces remarques semblent se dissoudre dans l'association de la photographie à la pratique de l'écriture.

Paradoxalement, malgré l'inscription de la pose, les sujets des photographies de l'Orient de Roche sont en effet marqués par une dépossession et une dé-position qui les décrochent littéralement de la fuite linéaire du temps. Mais cette dépossession n'est plus celle de l'homme en quête d'exotisme. Elle réalise au contraire un *événement*, au sens de *donation* (1971: 21) employé par Jean-François Lyotard. De fait, dans une perspective *exotique* au sens traditionnel du terme, la donation ne peut avoir lieu car « fidèle à la tradition philosophique de l'Occident, elle est encore une réflexion sur la *connaissance*, et qu'une telle réflexion a pour fonction de résorber l'événement, de récupérer l'Autre en Même » (*ibidem*). L'écriture de Roche, couplée à sa pratique de la photographie, est ce qui produit un trouble dans la reconnaissance, comme on l'a d'ailleurs constaté aussi avec ses photographies par l'exclusion des poncifs de l'exotisme. L'introduction de figures et *figurae* dans le corps du texte (gravures, schémas, inscriptions manuscrites, photographies et visages) introduit le geste de la main et le mouvement à l'intérieur même de la supposée fixation du support, du sens et des termes.

Premièrement, la pratique de la photographie par Roche se fait toujours dans un mouvement incessant d'aller-retour entre le déclencheur à retardement de l'appareil et le lieu de la pose, dans un temps suspendu en attente du dé clic fixateur. L'écrivain le raconte d'ailleurs dans ses anecdotes. On trouve notamment celle du cloître de San Onofrio où l'artiste effectue une véritable performance physique pour tenter de rattraper le temps dans un espace distendu, afin de pouvoir apparaître sur la photographie qu'il est en train de réaliser grâce au retardateur. Il lui faut alors « couvrir l'espace de la photo dans un temps donné, ce qui vous apparaîtra comme un simple jeu de mots alors qu'il s'agit de la définition même de l'impératif photographique » (2016: 103), pour accéder à « l'espace-temps réduit à l'*étant-là* » (*ibidem*). Se dessaisissant des contraintes spatio-temporelles pour se concentrer sur la présence à soi et à l'autre, l'artiste cherche à retranscrire le

rayonnement du désir dans l'acte créateur qui est aussi photo-graphie. Même si de nombreux clichés représentent des corps de femmes nues, le corps de sa compagne, qui exprime aussi un autre type de désir et d'amour, Roche évoque l'insaisissable d'un désir plus vaste, ce « ver luisant » comme il le nomme (*idem*: 105), à la fois visible et invisible, lumière et obscurité. Hermaphrodite, ce ver luisant qu'est l'artiste est aussi un

« autre » qui est dans la nuit, qui est noir et qui n'a de raison d'être et de se déplacer, qu'autant que la lumière jaillit ailleurs, qu'autant qu'elle est visible de là où nous sommes. Voilà ce que l'appel fait : le cheminement du désir s'entrepren, le grignotage des parcelles de terre et d'espace commence à faire entendre son bruit effroyable, si effroyable, le mouvement devient l'impétuosité du torrent du monde qui les entraîne à la mort », dont je parlais en commençant, mais oui c'est la visite de l'un à l'autre, c'est même une sorte de « Visitation » qui s'opère dans le flamboiement d'un cri qui ressemble à un déclic, dans le vol tourbillonnant qui porte le mâle amoureux sur les effluves du temps et de l'espace vers sa femelle renversée, jeu mortel où s'opère la plus extrême coïncidence (*ibidem*).

Cette « coïncidence » évoquée par Roche est à la fois identité et altérité. Elle se réalise dans la superposition des figures de géométrie (comme l'atteste son sens spécialisé depuis le XVIII^e siècle) mais aussi dans celle des corps. Elle superpose, donc récrit et s'écrit/s'écrit. Elle est à la fois l'impalpable du parfum, de la chimie des corps désirants, et l'onde du « cri » et du « déclic ». Elle rattache le visible de ce qui *luit* (celui de la perception) au « Ça du désir » (Lyotard, 1971: 23) dans un effort de re-connaissance de l'acte photographique, de l'écriture et de leurs opérations. Ainsi, le va-et-vient littéral et métaphorique, discursif et figural de l'artiste est lisible dans ses écrits, mais aussi visible, à la fois dans le texte et dans l'image car les photographies mettent en évidence des processus de remplacement et de déplacement (comme événement ; du latin *evenire*, d'après le *TLF*) dans leur propre construction. De manière générale, l'œuvre de Roche fait émerger des *figures-formes*, au sens de « présence du non-langage dans le langage » (Lyotard, 1971: 51). Tout d'abord, au niveau littéral, elle est clairement marquée par le désir qui s'exprime au travers de l'érotisme : celui-ci est signalé notamment par le titre du recueil *Eros énergumène* ou la photographie d'un corps nu féminin aux belles courbes (Denis Roche, *Hommage à Henry Moore*, 1987) pour introduire l'ouvrage *Louve basse*. Cependant, l'auteur d'*Eros énergumène* fait immédiatement migrer le désir amoureux

vers l'écriture poétique en ouvrant le recueil par des « Leçons sur la vacance poétique » où le *tracé*, le *visible* et le fait de « dé-figurer la convention écrite » (1995: 9-10) indiquent d'emblée un autre espace qui se rapproche davantage de l'idée de désir chez Lyotard. Le philosophe précise que l'écriture et les arts visuels produisent un désir qui est un espace enfoui, celui de l'espace figural (1971: 135-136). Celui-ci fait émerger une *insignifiance* qu'il définit comme un « effacement du haut et du bas, ou de la stéréognosie, ou la nuit, ou le silence, toutes les pertes de la position des rapports du monde et du corps, les pertes thétiqes » (*idem*: 136). De la sorte, se produit un écart : « *l'écart n'est pas celui de deux termes placés dans le même plan, inscrits sur le même support, à la limite réversibles moyennant certaines conditions opératoires, mais au contraire la 'relation' de deux 'états' hétérogènes et cependant joutés dans une anachronie irréversible* » (*idem*: 137) Rappelant ceux qui apparaissent chez Segalen, les procédés d'aimantation de soi vers l'autre et au travers de l'autre versant du texte de Roche (c'est-à-dire son *exopoétique*) ménagent ainsi un espace de différence qui est certes littéral si l'on évoque la non-conformité des photographies avec les clichés de l'exotisme, mais surtout littéraire si l'on considère la plasticité de l'écriture.

3. Pour une pratique iconotextuelle

L'*exopoétique* de Roche déplace l'écriture hors des limites traditionnelles du genre pour s'ouvrir à un Autre⁴ qui trouve ses origines dans les relations que l'écriture entretient avec la photographie. On trouve aussi la même pratique chez Segalen, photographe à l'ambition documentaire et poétique, qui désigne par le terme *exote* « la posture idéale du voyageur, de celui qui se comporte en étranger et, xénophile, aime l'Autre pour sa différence » (Reverseau, 2018: 73). Le dialogue entre l'écriture et la photographie chez Roche trouve donc son origine dans la littérature de voyage ou les romans-photos comme ceux de Pierre Loti. Il prend l'aspect d'une évocation explicite du *medium* photographique ou cinématographique dans le recueil *Eros énergumène*, faisant usage de

⁴ Il est fait ici référence à l'Autre évoqué par Jean-François Lyotard dans le texte précédemment cité, ainsi qu'à *L'Autre versant du langage*, ouvrage majeur de Michèle Aquien qui montre comment la poésie fait paraître une autre dimension dans le langage courant. Cet Autre versant du langage crée un système complet qui met à jour un signifié indicible. Il est caractérisé par une extrême liberté et s'extrait hors des catégorisations traditionnelles de la communication, du langage ordinaire et des lois saussuriennes (Michèle Aquien, *L'Autre versant du langage*, José Corti, 1997, 432 p.).

termes comme « image » (1995: 35), « plan fixe » (37), « enregistrement » (38), « reflet » (50), « regarder » (135), « lunette » (150), « voir » (179), « regard » (37, 183), ainsi que d'expressions comme « prend[re] une photo » (153) ou de jeux de mots à double sens comme dans l'expression « exposition prolongée au soleil » (52). De même, dans *Louve basse*, on trouve une évocation du « viseur soviétique pour Leica » (1976: 132) et des successions de verbes de vision comme « contempl[er] (...) regarde[r] (...) vo[ir] » (161). Il s'agit d'un emprunt au *medium* photographique. Mais la « fonction générique » (Reverseau, 2012: 67) apparaît aussi, autrement dit un « transfert de schème, ou l'importation d'un processus de production représentationnelle propre à un domaine artistique dans un autre » (Hanna, 2010: 132).

En effet, certains phénomènes propres au *medium* photographique apparaissent dans l'écriture de Roche. La photographie est notamment associée à une oscillation de l'écriture entre la vie et la mort. Les mots propres au *medium* photographiques apparaissent ainsi pour dire la beauté d'un paysage (Roche, 1976: 132) ou l'observation de signes amoureux (*idem*: 130 ; 1995 : 50). En même temps, ils peuvent suggérer la mort et la fixation des êtres par l'image (1995: 50). D'ailleurs, le sous-titre de *Louve basse* – *Ce n'est pas le mot qui fait la guerre c'est la mort* annonce la clôture de l'ouvrage : le dernier chapitre présente en effet une disposition particulière, prenant la forme d'un ensemble de simili-définitions de dictionnaire. Il est introduit par une pseudo-rubrique nécrologique qui annonce la mort de Denis Roche et sa résurrection. Conçu comme un groupement de paragraphes séparés par une ligne blanche, le chapitre est une évocation des aspects du cadavre et une objectivation anatomique des processus biologiques à l'œuvre dans la décomposition. Chaque paragraphe est ouvert par une rubrique comme « Bière. », « Thorax. » ou « Membres inférieurs » (1976: 227-234). La composition du passage constitue ainsi un ensemble d'*instantanés* qui fait se succéder des images du corps mort. Mis bout à bout, chacun de ces instantanés compose une pellicule cinématographique qui fait circuler mentalement les images.

Roche projette donc sa propre image sur l'écran que devient la page, mettant en scène les transformations de son futur cadavre. Cette mise à distance ne l'est qu'*a priori* car elle lui permet de s'approcher davantage de l'objet morbide de son discours. Prémonition de la mort, l'écriture photographique permet à soi-même d'être comme un autre, autrement dit de sortir de soi-même pour aller vers l'autre et mieux y revenir.

L'*exopoétique* permet de créer des relations avec l'autre qui n'est qu'humain et non plus exotique. Les autoportraits photographiques de Roche qui accompagnent le chapitre s'éloignent des phénomènes narcissiques pour s'ouvrir à l'anonyme et l'ombre, notamment avec la dernière photographie qui le représente de dos, à contre-jour, soulignant des processus de symbolisation (donc d'abstraction) dans la construction photographique. À rebours, on peut aussi dire que les photographies d'Égypte, du Sri-Lanka et d'ailleurs, côte-à-côte avec le texte de *La Disparition des lucioles*, participent d'une distanciation spectaculaire de l'objet (dit « exotique ») de la représentation, l'art étant placé en contact immédiat avec le monde. Il en va de même avec l'association des êtres de son entourage et du « croire qu'on... » (Roche, 2016: 95) qui définit la photographie d'après l'auteur.

Les oscillations ou la *danse* (Roche, 1976: 166) de l'écriture et de la photographie sont privilégiées à l'aspect documentaire de l'ouvrage et des images. La mise en mouvement dans le texte et dans l'image montre qu'il y a une circulation (apparition, disparition, métamorphose) des représentations. C'est aussi ce qu'indique la forme du *story-board* cinématographique dans le même ouvrage. De fait, Roche insère deux ou trois photographies sur une même page blanche. Celles-ci sont des prises de vue successives, à la manière d'une planche de contacts. Outre la légende habituelle, l'artiste ajoute des commentaires reliés par des traits aux photographies. Il peut s'agir de remarques géographiques sur le *lieu* comme celle des stupas de Gal Vihara (Roche, 2016: 91). Mais on trouve aussi de nombreuses notes sur le *temps* de la photographie : dans un même lieu (celui de la page), l'instant de la prise photographique jouxte la successivité des clichés placés les uns à côté des autres. Les corps indiquent à la fois une présence et des « reliefs » (*idem*: 95) qui sont à la fois des topographiques, des formes, mais aussi des restes de nourriture et de vie. Le temps, l'espace, la vie, la mort, le réel et l'imaginaire se superposent et s'entremêlent.

Enfin, les annotations montrent que l'artiste s'intéresse à ce laps de temps et d'espace distinguant et reliant deux (ou trois) photographies qui se succèdent et qui (si l'on suit le raisonnement de Lyotard) ménagent l'interstice du *désir*. En effet, Roche remarque l'apparition de « légers décalages » entre « deux corps » d'un même personnage photographié (2016: 93). En outre, s'inscrivant dans une pratique contemporaine de la fin du XXe siècle, les frontières entre les genres et les arts de

L'*exopoétique* sont rendues plus floues : l'œuvre de Roche balance entre le carnet de voyage et le *story-board*, le document et la poésie, le roman et le collage, le livre d'artiste et le recueil poétique. Dès lors, la poétique (autrement dit la forme, le geste, le *faire*) est l'un des enjeux de l'étude de ses œuvres. De fait, Roche évoque « cette *intense invasion* de la lumière et de l'espace par la forme et par l'être » (2016 : 106). La zone de frottement des genres crée l'étincelle nécessaire à la mise en place d'une *différence* dans son œuvre. Son écriture elle-même favorise ce frottement. On le constate d'abord avec la longueur de certaines phrases qui s'étendent parfois sur une demi-page :

La raison humide et sa caquetante théorie marchant à la remorque des gros nœuds de peuples en cours d'enflure et projetant à la hauteur d'une haie moyenne ses orgasmes fantoches, *ta ta ta ! Débusqué ! DÉBUSQUÉ !* : (...) Voûte Des Béatitudes, Rocaille Echevelée Mêlée Intimement A La Coupole Jéhovahesque, Les Doigts Dans Le Nez Dans Le Repos Des Boi Hayaux (...) et le *couèt ! couèt !* qui passe à toute vitesse tandis qu'on entend encore la phrase : « et les faibles croiront voir une différence », etc. _____ et moi iguane politique, il y a encore en moi une langue rouge merveilleuse (*ma gorge !*) et moi iguane politique (...) (Roche, 1976: 178).

L'accumulation de termes portant une majuscule, selon le procédé de l'antonomase poussé à son extrême, participe à la succession d'éléments dont l'association renouvelle toute perspective plus référentielle. La réflexion politique à l'origine de cette phrase s'étend sur une demi-page tout en touchant son but, celui d'une critique véhémement de l'opportunisme. La phrase, où les majuscules, les virgules, l'expression « iguane politique » reviennent sans cesse, crée un tournoiement qui reprend les procédés de la langue de bois et des discours convenus. Le lexique religieux et la phrase entre guillemets signalent une critique du discours des religions et des sectes. En outre, les onomatopées (la mitraillette avec « ta ta ta » et l'oiseau « *couèt ! couèt !* » comme indiqué ailleurs dans *Louve basse*) associées à l'emploi de l'italique, du haut de casse (« DÉBUSQUÉ ! ») et du trait soulignent l'aspect sonore et graphique du passage. L'extrait s'appuie donc sur des procédés poétiques qui tendent à s'éloigner de la catégorisation « roman » signalée sur la couverture du livre. De même, Roche présente dans une didascalie initiale l'ensemble des personnages du livre, nommés Over-matière (le cadavre), ou Relique-au-

chaud (le peintre suicidé). Cela oblige aussi à considérer l'ouvrage selon une perspective théâtrale.

Ainsi, contrairement au regard particulier qui fait l'exotique, celui du poète-photographe permet un prélèvement de la réalité dont l'objet est manipulé, au sens étymologique de *manus* (la main). Le prélèvement et la recontextualisation des éléments du texte et des photographies n'a pas pour but de rendre son objet exotique mais plutôt d'en faire surgir des formes qui modifient les données sensibles pour les trans-figurer en poésie. Ainsi, par ces transferts, l'interstice ou l'étincelle du frottement que Roche nomme aussi en photographie « l'amplification de l'instantané » (2016: 77), celle qui réside entre un ici et un ailleurs, soi-même et un autre, ouvrent l'espace figural du langage et des arts. L'« aller et retour dans la chambre blanche » (*idem*: 108), celle de la page et du développement-photo, montre que la poésie au sens large intervient comme le lieu de l'éploiement du lisible et du visible. Roche se positionne à la fois en spectateur et en opérateur : les termes évoquant plus haut la photographie peuvent en effet être liés à l'imagination créatrice comme aux gestes du technicien.

Dans son ensemble, l'œuvre de Roche met en évidence un fonctionnement photographique dont on perçoit le point de départ et le point d'arrivée, les procédés et les processus. Ses *story-boards* soulignent ainsi davantage le fait que l'image est fuyante, et non le caractère exotique de l'objet de la représentation. Ils montrent que la captation de l'être est aussi mobile que le pouvoir de nomination de la poésie. Refusant de s'allier à toute forme de figement (celui de l'exotisme, celui des catégorisations de l'image et du texte) et s'apparentant à un décentrement permanent, l'œuvre iconotextuelle de Denis Roche et le système discursif qui en résulte tentent de conférer au papier la densité de l'être en remodelant la forme.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland (1980). *La Chambre claire – Note sur la photographie*. Paris: Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».
- BOUVIER, Nicolas (1996). « Rêveries d'un chercheur d'images », *L'Echappée belle. Eloge de quelques pérégrins*. Genève: Métropolis, pp. 67-77.
- COGEZ, Gérard (2004). *Les Ecrivains voyageurs au XXe siècle*. Paris: Seuil, coll. « Inédit / Essais ».

HANNA, Christophe (2010). *Nos dispositifs poétiques*. Marseille: Al Dante / Questions théoriques, coll. « Forbidden beach ».

LYOTARD, Jean-François (1971). *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, coll. « Esthétique ».

MARIN, Louis (1997). *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion, coll. « Champs arts ».

REVERSEAU, Anne (2012). « Photographies animées ou les enjeux poétiques d'un titre : emprunts et transferts », in Pardo, Reverseau, Cohen, Depoux (dir.). *Poésie et médias – XXe-XXIe siècles*. Paris: éd. du Nouveau Monde, pp. 53-74.

REVERSEAU, Anne (2018). *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*. Paris: Sorbonne Université Presses, coll. « Lettres/Françaises ».

ROCHE, Denis (1976). *Louve basse*. Paris: Seuil, coll. « Points ».

ROCHE, Denis (1995). *Eros énergumène*. Paris: Poésie/Gallimard, NRF.

ROCHE, Denis (2016). *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Seuil, coll. « Fiction & Cie ».

STASZAK, Jean-François (2008). « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, t. 148, pp. 7-30.