

Entre Temps

Denis Roche

En hommage à Michel de M'Uzan

*Ne dors pas, ne dors pas, artiste,
Ne t'abandonne pas au sommeil...
Tu es l'otage de l'éternité,
Le prisonnier du temps...*
Pasternak¹

Dans son livre *Le Temps scellé*, le cinéaste russe Andreï Tarkovski réfléchit sur les spécificités de son art, sur la genèse de ses films et sur la responsabilité de l'artiste. Le cinéma y est notamment comparé à la littérature avec qui il partage une « unique liberté dont disposent les artistes dans l'organisation en séquence du matériau que leur fournit la réalité² ». Il faut entendre ici le mot liberté tel que l'a défini Hanna Arendt, dans le sens d'une « faculté de commencer³ », c'est-à-dire d'avoir un potentiel de création. Mais cette liberté permet-elle de déjouer le Temps ? Si l'artiste est « prisonnier

¹ Cité par Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Philippe Rey, 2014, p. 215.

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 72.

³ « Dieu a créé l'homme dans le but d'introduire dans le monde la faculté de commencer : la liberté. » in Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté ? », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 2015, p. 217.

du temps », pour reprendre les mots de Pasternak, comment peut-il alors se libérer ? Quelles sont les solutions du sujet créateur pour échapper à cet enfermement ?

L'homme est animé, entre autre, et peut-être surtout, par un désir de cinéma, c'est-à-dire la possibilité de maîtriser le temps, de faire sien cet insaisissable, grâce à la manipulation de « matrice de temps réel⁴ », écrit Tarkovski, pour recréer un temps unique, celui du film. Mais il a d'abord fallu inventer une manière de *fixer* le temps pour ensuite pouvoir le monter et le « sculpter⁵ » comme le font les réalisateurs ; et ce n'est pas par hasard si André Bazin commence son livre sur le cinéma par un texte sur la photographie⁶.

Fixer le Temps

L'instinct décisif

L'invention de la photographie a bouleversé l'histoire de la représentation. Mais cette image nouvelle est souvent réduite au mécanisme physico-chimique qui la constitue comme empreinte lumineuse directe du réel. Cependant, se satisfaire de cette réussite technique, n'est-ce pas restreindre les possibilités de cette image nouvelle ? Si la photographie « *authentifie* l'existence de tel être⁷ » permet-elle, d'*interroger* cette existence, et *a fortiori* de réfléchir sur la question du Temps ?

La photographie « fixe artificiellement les apparences charnelles de l'être (pour) l'arracher au fleuve de la durée⁸ » écrit André Bazin. La photo « *embaume*⁹ » le temps et cet aspect nostalgique se retrouve dans le « ça a

⁴ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 74.

⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁶ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Le Cerf, 1985.

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 166.

⁸ André Bazin, *op. cit.*, p. 9.

⁹ *Ibidem*, p. 14.

été¹⁰ » de Roland Barthes qui marque un temps révolu. De la même manière, pour Jean-Marie Schaeffer, la photo « ouvre un écart temporel (...) qui fait surgir le temps comme passé¹¹ ». Mais garder cette trace du passé, ce référent fixe, n'est-ce pas une manière rassurante, voire « sécurisante, écrit François Soulages, de ne pas croire dans le temps qui passe, le temps perdu, la mort définitive¹² » ?

C'est par instinct, aveuglées par la puissance indicielle de l'image, que de nombreuses théories de la photographie ont insisté sur la saisie directe d'un réel découpé par le « coup de la coupe » et « arraché » au fleuve de la durée dans un « instant décisif ». Arrêter le Temps, est-il un moyen de lutter contre lui ? Est-ce en coupant le cordon ombilical qu'on se libère définitivement de la mère ? Ce n'est pas suffisant : *ça* se joue ailleurs – pour rester dans le champ psychanalytique. Mais le Temps se joue aussi ailleurs, le problème se fait à un autre niveau. Il faut alors changer de stratégie et réfléchir d'une autre manière à la photographie. Ce n'est pas nous, prisonnier du temps, qu'il faut essayer de libérer, mais la photographie qui peut, quant à elle, nous aider à penser notre condition humaine.

Un art décisif

Cloisonnée depuis son invention dans le sillage d'une histoire de l'art cherchant à toujours mieux représenter le monde, la photographie, parce qu'elle est unique en son genre, peut alors dépasser son rapport à l'existence de l'objet dans l'image pour se confronter au problème de l'existence. Car il s'agit bien d'un problème – de définition, de représentation – et certains artistes ont figuré ce rapport au monde et ce rapport au temps avec les caractéristiques photographiques. La photographie doit être considérée comme l'aboutissement d'une réflexion, d'un processus, donc comme une *fin*, et non plus comme un *moyen* de saisir une réalité insaisissable. « Chaque nouvelle

¹⁰ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980.

¹¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 64.

¹² François Soulages, *Photographie & inconscient*, Paris, Osiris, 1986, p. 173.

technique crée un nouveau sujet en renouvelant ses objets¹³ » écrit Régis Debray. Il faut donc s'intéresser aux pratiques singulières où le photographe, « nouveau sujet » créateur fabrique une image pour réfléchir sur l'objet Temps « renouvelé » par la photographie.

La photographie est un art qui ne tire ses ressources que de ce qu'il est essentiellement, que cet art n'obéit qu'à ses propres lois, que celles-ci naissent en même temps que lui et que, surtout, elles sont neuves et prodigieusement fécondes.¹⁴

Quelles sont ces lois « fécondes et neuves » de l'art photographique ? Peut-on parler d'un temps photographique ? La photographie peut-elle entretenir un autre rapport avec le temps que la fixation d'un passé ? Pour nous aider à penser, le travail de Denis Roche semble approprié. Il s'est beaucoup interrogé sur la question du Temps mais aussi sur la « matière littéraire¹⁵ » et sur l'art photographique. Circulant entre les deux, procédant « à un enfouissement de la littérature dans la photographie et de la photographie dans la littérature¹⁶ », Roche « dévalue¹⁷ » l'œuvre achevée pour mieux exhiber le travail de production, l'écriture même de l'image.

Photo-graphie

Il faudrait insister sur le deuxième élément du mot photographie qu'on a souvent tendance à relativiser. Ce n'est pas simplement parce que le mot est trop long qu'on a privilégié le terme de photo ; comme pour le cinéma, d'abord né cinématographe, il a été peu à peu remplacé par un réducteur « ciné ». Il faut, ainsi que Robert Bresson, insister sur le cinématographe et le démarquer du cinéma –

¹³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image* (1992), Paris, Gallimard, 2007, p. 178.

¹⁴ Denis Roche, *Le boîtier de la mélancolie*, Paris, Hazan, 1999, p. 20.

¹⁵ Sous titres de son livre *Dans la maison du Sphynx. Essais sur la matière littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁶ Entretien avec Gilles Mora in « Denis Roche », *Les cahiers de la photographie*, n° 23, p. 101.

¹⁷ Christian Prigent, *Denis Roche*, Paris, Seghers, 1977, p. 46.

résultat de l'embourgeoisement du « théâtre photographié¹⁸ ». Le cinématographe est une « façon neuve d'écrire, donc de sentir¹⁹ », c'est une « écriture²⁰ » qui permet de faire un « voyage de découverte sur une planète inconnue » tandis que le cinéma « puise dans un fonds commun²¹ » et que les films de cinéma sont des « documents d'historiens à mettre aux archives²² ». De la même manière, il faudrait insister sur le retour du *graphein* dans la photographie. Ne plus simplement se contenter du résultat – l'image comme *belle affaire* –, mais comprendre la fabrication de celle-ci et donc réfléchir sur son écriture – l'image comme *belle à faire*.

Ecrire le Temps

Lorsque Denis Roche commence à travailler de manière officielle la photographie, en 1978, c'est déjà un écrivain reconnu. Il est directeur de collection, traducteur, romancier et poète. Son œuvre poétique est d'ailleurs particulière puisqu'il renonce à celle-ci, en 1972, en publant un recueil *La poésie est inadmissible* regroupant la totalité de son œuvre poétique :

Ce n'est pas ma poésie complète que j'ai publiée en rééditant mes livres, mais la trajectoire que cela a constitué.²³

La notion de trajectoire est évidemment intéressante car justement Denis Roche devient photographe : il *entre* dans la photographie et c'est pour cela que son parcours nous paraît capital pour aborder la question du Temps, entre littérature et photographie. Ce *devenir* explique sans doute le

¹⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995, p. 78.

¹⁹ *Ibidem*, p. 41.

²⁰ *Ibidem*, p. 18.

²¹ *Ibidem*, p. 35.

²² *Ibidem*, p. 19.

²³ Denis Roche, *La poésie est inadmissible*, Paris, Seuil, 1995.

désir de remettre en question les évidences de cette image particulière par ce regard extérieur.

Antéfixe

Son entrée dans le monde de la photographie se fait à partir de *Notre antéfixe*, livre dans lequel pour des « obligations²⁴ » il a dû rajouter des photographies pour « augmenter à la fois la matière et le volume²⁵ » de ses expérimentations littéraires, trop courtes selon son éditeur Bernard Noël. Il faut donc, dans un premier temps, s'intéresser à cette pratique particulière pour comprendre l'entrée de Denis Roche dans la photographie.

Une antéfixe est un ornement qui sert à dissimuler les vides des tuiles creuses tout en décorant le toit d'un édifice. Entre l'ornement et le masque, c'est donc une sculpture à deux fonctions : elle montre et cache à la fois. Les antéfixes, chez Roche, sont consacrées à une personne ou un couple : il s'agit d'une création littéraire à partir d'un assemblage de différents textes. Roche prélève dans « tous les résidus écrits qu'on peut trouver chez une personne, dans sa maison, dans ses tiroirs, dans ses livres, dans ses écrits etc.²⁶ » A partir de ces textes préexistants, Roche fait un nouveau texte, composé uniquement de lignes de même longueur, avec un même nombre de signes, sans rapport les unes avec les autres, dressant ainsi un portrait *textuel* de la personne concernée.

Pourquoi ce détour par l'antéfixe pour aborder le problème du Temps ? Denis Roche publie des photos pour la première fois dans ce livre, et ce n'est pas seulement par obligation qu'il le fait, c'est aussi parce que les photographies répondent à son antéfixe : elles en sont le prolongement. Les deux pratiques sont liées : l'écrivain *cadre* les textes, comme on cadre une photographie. En effet, le prélèvement rappelle celui qu'opère la photographie sur le réel en tant que trace, empreinte de celui-ci ; le cadre de

²⁴ Denis Roche, *La photographie est interminable*, Paris, Seuil, 2007, p. 15.

²⁵ Propos de Bernard Noël, éditeur de *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.

²⁶ Denis Roche, *La photographie est interminable*, *op. cit.*, p. 12.

l'image, sa limite, répond à ce nombre toujours identique de signes par lignes ; et enfin, l'importance de la fabrication de ce texte et de cette image. Pour travailler les photographies de Denis Roche ce détour par la littérature est indispensable.

De plus, l'antéfixe dans sa définition, a un double rôle : celui de décorer mais aussi de cacher le vide entre les tuiles creuses. Si les antéfixes rochiens sont de « belles statues de textes²⁷ », que cachent-elles alors ? En cadrant à la manière de la photographie, Denis Roche crée du hors-texte, comme il y a du hors-champ dans la photographie. Il s'intéresse à ce *hors*, c'est-à-dire à ce qui ne figure pas dans le texte ou dans l'image. On retrouve cet intérêt dans ses photographies, en particulier, dans la série « Hommage à Wittgenstein », dans laquelle, l'acte photographique devient lui-même l'objet photographié. Souvent, il met en avant le dispositif photographique comme s'il fallait montrer les conditions dans lesquelles la photographie se faisait, comme s'il fallait exposer le hors-champ d'une image. Pourquoi s'intéresser au dispositif ? A cet *à côté* de l'image ?

Antéfixe

Denis Roche s'intéresse plus à ce qu'il appelle la « montée des circonstances », c'est-à-dire tout ce qui précède le moment de la prise, qu'à l'« instant décisif » où l'obturateur s'ouvre pour cadrer le monde. Ce n'est pas le résultat qui importe Roche, mais plutôt l'« entreprise générale d'expériences et d'interrogations du réel qui questionne son existence²⁸ » et l'acte photographique figure ce rapport au réel, ce rapport au monde. La construction d'une « mise en forme organisée²⁹ » inclut le récit, la réflexion et le dispositif photographique : la photo, ce n'est pas simplement l'image, « la photographie c'est ce qui précède, c'est ce qui préside³⁰ » écrit-il. On peut alors

²⁷ Denis Roche, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978, 4^{ème} de couverture.

²⁸ Luigi Magno (dir.), *Denis Roche : l'un photographie, l'autre écrit*, ENS éditions, 2007, p. 61.

²⁹ Gilles Mora, in Denis Roche, *La photographie est interminable*, op. cit., p. 98.

³⁰ Denis Roche, *Conversations avec le temps*, Paris, Le Castor Astral, p. 46.

entendre l'antéfixe, non plus comme un ornement qui masque, mais comme un *antéfixe* : ce qui marque l'antériorité du moment où tout se fixe.

Il faut alors ne pas donner de l'importance seulement à l'image, mais aussi à tout ce qui l'entoure, aussi bien d'un point de vue spatial que temporel. Le cadre de l'image implique un hors-cadre, ce qu'on appelle aussi le hors-champ. Roche préfère le mot « *cadroir* » plutôt que *viseur*, car il renvoie à parloir, là où il peut « converser avec le temps » à travers l'image. Roche est passé de l'écriture des mots à l'écriture de la lumière car la littérature ne fait que « disserter sur le temps », écrit-il, alors que la photographie « permet de le figurer³¹ ». La photographie a un rapport au temps unique, propre à cette image, car elle a « passé d'étranges accords avec le temps³² ». Elle est, d'une certaine manière, hors-temps.

Il faut donc mettre en lumière la responsabilité du sujet photographe-artiste qui crée du hors-champ, du hors-temps voire même du hors-photographie. Par ce déplacement hors de soi, la photographie, s'arrachant à elle-même, passe d'un « signe d'existence³³ », comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer, à un « amplificateur d'existence³⁴ ». Elle n'est plus une preuve mais une épreuve de l'existence - épreuve à prendre dans le sens photographique, mais aussi comme expérience : Denis Roche, avec ses autoportraits au déclencheur automatique – seconde partie du livre *Notre antéfixe* – relate une expérience du Temps.

Par ailleurs, la préface de ce livre s'appelle « Entrée des machines » et c'est l'occasion pour l'auteur de « réfléchir sur ce qui se passe quand on prend une photo (ou quand un texte s'écrit, ce qui revient au même)³⁵ ».

³¹ « Denis Roche, Les temps du photographe », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2006/2, n° 64, p. 86.

³² Entretien avec Gilles Mora in « Denis Roche », *Les cahiers de la photographie*, n° 23, p. 104.

³³ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, *op. cit.*, p. 151.

³⁴ Claude Nori, Gilles Mora, *L'été dernier – manifeste autobiographique*, Paris, éd. de l'Etoile, 1983, p. 10.

³⁵ Denis Roche, *Notre antéfixe*, *op. cit.*, 4^{ème} de couverture.

Denis Roche compare souvent l'appareil photographique à la machine à écrire. Roche parle de « jumeaux braqueurs³⁶ » : il faut procéder au « chargement » de l'appareil, c'est-à-dire y « mettre ce sur quoi on fera s'impressionner du réel³⁷ ». Dans les deux objets, un mécanisme prolonge notre doigt : sur la machine à écrire cela déclenche le bras qui vient frapper le papier (*sit*) ; sur l'appareil photo la pression de notre doigt ouvre l'obturateur. La machine est alors un prolongement de l'homme qui l'aide à « faire, au papier, sa *pean*³⁸ » c'est-à-dire à écrire, à inscrire, sur la surface sensible. Si les antéfixes sont un moyen de « figurer le mode de vie et l'existence³⁹ » d'une personne, comment la photographie peut-elle saisir les transformations liées à l'existence humaine dans le temps ? Plutôt que de parler de coupe (Dubois), ou d'arrachement (Bazin), ne peut-on pas dire que la photographie *prolonge* le Temps ?

Photolalias

Le prolongement, Denis Roche en parle à propos de deux photos successives qu'il remarque sur la pellicule :

La limite de l'ombre de ma jambe s'était *prolongée* sur la deuxième image avec une exactitude troublante, formant une grande diagonale avec l'horizon de la prairie devant l'hôtel. L'ensemble révélait une nouvelle image.⁴⁰

Les deux contacts successifs sont liés à une particularité de la pellicule photographique. Le même espace se trouve entre chaque photo, sous la forme d'une barre séparant les images⁴¹. Cette évidence de la pellicule,

³⁶ Denis Roche, « Entrée des machines », *Notre antéfixe*, *op. cit.*, p. 29.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 12.

³⁹ Denis Roche, *La photographie est interminable*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 55. Nous soulignons.

⁴¹ Nous renvoyons le lecteur à l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud qui, elle aussi, travaille sur cette barre de la pellicule.

Denis Roche s'en sert pour figurer le Temps car, entre deux contacts successifs d'une même image « quelques secondes séparent mon doigt du déclencheur : rien d'autre, mais le temps s'y sera tout de même faufilé.⁴² »

Il prend une photo puis une autre, à la suite ou plus tard et, de manière consciente ou parfois inconsciente, les deux images exposées ensemble « produisent une troisième image⁴³ » : un lien particulier surgit entre les deux, c'est ce qu'il appelle une « photolalie » :

J'appelle « photolalie » cet écho muet, ce murmure de conversation tue qui surgit entre deux photographies.⁴⁴

Sur le balcon de sa chambre d'hôtel à Trinidad, Denis Roche photographie un paysage – « trésor visuel de (son) enfance⁴⁵ » – qu'il a souvent vu lors de ses années passées à Cuba ; puis, lorsqu'il se retourne vers sa chambre, il voit sa femme allongée, et la photographie à son tour. Au-delà des rimes formelles et chromatiques des deux images, Roche y voit deux moments de son existence : « le bonheur de mon enfance, et le bonheur d'aujourd'hui⁴⁶ » écrit-il. Et c'est l'exposition des deux contacts successifs qui permet de figurer cette ellipse temporelle : c'est l'existence de Roche qui se trouve entre ces deux photographies, écho de son existence.

Les photolalies, ce n'est pas seulement deux contacts successifs, mais l'articulation de deux images, ou plus comme pour la photolalie du cimetière à Pont-de-Montvert. Ce qui est important, c'est l'ellipse entre les deux « laps de temps⁴⁷ » pris par la photographie : « ne cours pas après la poésie. Elle pénètre toute seule par les jointures

⁴² Denis Roche, *Photolalies*, Paris, Argraphie, 1988, p. 8.

⁴³ Denis Roche, *La photographie est interminable*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁴ Denis Roche, *Photolalies*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁵ Denis Roche, *La photographie est interminable*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁷ « Au-dedans un laps de temps s'est trouvé pris ; tout autour c'est l'ellipse », Denis Roche, *Ellipse et laps*, Paris, Maeght, 1991.

(ellipses)⁴⁸ » écrit Bresson. La poésie – la *poïesis* – de Denis Roche s'est effectivement faufilee dans cet entre-images, et c'est dans celui-ci qu'il a « choisi d'exposer d'abord l'écart du Temps.⁴⁹ » Pour François Jullien, l'écart permet d'ouvrir un « espace de réflexivité où se déploie la pensée ». De ce fait, il devient « une figure, non de rangement, mais de dérangement, à vocation exploratoire⁵⁰ ». Il faut donc explorer cet écart temporel que crée la photographie, ce hors-temps, car il est fécond : il « produit de l'entre⁵¹ ».

Entre

Cet article devait s'appeler au début « écrire le temps », car nous voulions mettre en avant le travail d'écriture littéraire et photographique de Denis Roche. Il est vrai que Roche écrit beaucoup sur les images, néanmoins, un déplacement s'est opéré, ou plutôt un prolongement : il n'était plus seulement question de l'écriture du temps dans la littérature et dans la photographie de Roche mais bien entre les deux. Non plus figurer le Temps, mais se laisser porter par « les chiens qui le traînent⁵² ».

Nous avons choisi le titre « Entre Temps », sans tiret, afin de dissocier et garder l'autonomie de chacun des deux mots. « Entre », c'est l'impératif du verbe « entrer » qui provient de *intrare*, « pénétrer dedans, à l'intérieur », comme le fait Denis Roche dans le monde de la photographie et comme il le fait dans ses propres images avec ses autoportraits au déclencheur automatique. Mais « entre » c'est aussi la préposition issue du latin *inter* : être « entre », c'est être « à l'intérieur de deux », comme l'est Denis Roche, entre la littérature et la photographie. D'après

⁴⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹ Denis Roche, *Photolalies*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰ François Jullien, *L'écart et l'entre : leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, p. 31.

⁵¹ François Jullien, *op. cit.*, p. 49.

⁵² Denis Roche, *Photolalies*, *op. cit.*, p. 5.

Barbara Cassin, l'*entre* est une « zone complexe où il ne peut y avoir qu’interaction et interférence⁵³ ». Nous avons essayé de mettre en lumière ces interférences que Denis Roche appelle les photolalies, dans sa pratique singulière où « tout découle par la jointure de la réflexion et de l’acte⁵⁴ », entre ces deux arts, ces deux moyens de réfléchir au Temps.

Il a fallu libérer la photographie de son emprise historienne et la considérer comme un art, avec ses spécificités et ses limites. Denis Roche, par son travail intellectuel, a contribué à cette reconnaissance avec sa réflexion non seulement sur l’image, mais aussi sur l’acte, la recherche, le dispositif et la fabrication de celle-ci. Précisément « intellectuel » veut dire *inter-lego*, rappelle Barbara Cassin, « cueillir, discerner, travailler entre⁵⁵ ». Entre la poésie et la littérature, entre la littérature et la photographie, entre pratique et théorie, l’œuvre de Denis Roche semble être entièrement animé par cet « entre » dans lequel il laisse *entrer* le Temps, pour mieux le saluer : « Salut donc au Temps, et à son ambassade de l’abîme⁵⁶ ». Ainsi peut-être a-t-il pu, d’une certaine manière, non pas se libérer du Temps mais en tout cas voir sa douloureuse peine – qui est notre condition humaine – plus supportable.

« Entre Temps », enfin, car, depuis la naissance de la photographie, il y a eu, entre-temps, l’invention du cinéma. Celui-ci peut être pensé comme un prolongement de la photographie – un défilement de 24 photos par seconde – mais aussi, dans notre perspective, avec l’idée de montage : l’agencement d’une image avec une autre est le principe même d’une photolalie. Et d’une certaine manière, le cinéma a, peut-être, réussi à déjouer le temps : « Le seul art qui rend immortel, c’est le cinéma », écrit Roche, tandis qu’« avec la photo, on montre, on fixe et on perd le temps⁵⁷ ».

⁵³ Barbara Cassin, « Entre » in Jean Birnbaum (dir.), *Repousser les frontières ?*, Paris, Gallimard, 2014, p. 14.

⁵⁴ Gilles Mora in Denis Roche, *Les preuves du Temps*, Paris, Seuil, 2001, p. 9.

⁵⁵ Barbara Cassin, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ Denis Roche, *Photolalies*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷ « Denis Roche, Les temps du photographe », *La lettre de l’enfance et de l’adolescence*, *op. cit.*, p. 89. Nous soulignons.

Si nous avons travaillé à partir des images de Denis Roche, c'est parce qu'il a conscience de cette perte. Il rappelle lui-même, à la fin de *Conversation avec le temps*, que « le temps peut l'emporter » car « il est bien plus fort que nous⁵⁸ ». Il faut lâcher prise et se laisser emporter par l'écoulement du temps et essayer, parfois, d'en saisir les transformations. Les écrits de Roche (à prendre au sens élargi de littérature et photographie) ne sont que des fragments, des minuscules victoires face au temps. Et ses œuvres ne peuvent se comprendre que si l'on accepte cette perte irréversible propre à l'art photographique⁵⁹. Et, pour reprendre une des expressions chères à Denis Roche, c'est peut-être en cela que la photographie est « interminable ».

Raphaël Yung Mariano

⁵⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁵⁹ Voir la pensée de François Soulages sur la « photographicité » in *Esthétique de la photographie* (1998), Paris, Armand Colin, 2017.