

Denis Roche : *après Louve basse*

(propos recueillis par Olivier Biegelmann)

OLIVIER BIEGELMANN ~ Sur le passage de l'écriture poétique au roman, qui pour vous a pu se révéler comme étant une nécessité interne à votre travail de passer d'un type d'écriture à l'autre, et puis, d'autre part, ce que peut représenter dans le champ littéraire le passage de la poésie à la prose. Il y a une image de marque qui est totalement différente entre la poésie et le roman - fût-il d'"avant-garde", avec tous les guillemets qu'on voudra -, qui fait que la poésie est un genre dominé. Il y a donc là un passage important, qui fait aussi que la relative mise en vedette de Louve Basse n'est pas un hasard.

DENIS ROCHE ~ Pour ce qui est de la poésie, d'abord, j'avais d'une certaine manière décidé que *Le Mécrit* serait le dernier livre de poèmes, pour toutes sortes de raisons ; parce que d'abord je pensais que j'étais au bout de ma démonstration et que par conséquent continuer à répéter indéfiniment et éternellement le même schéma d'écriture poétique - ce que font tous les poètes - ne me paraissait pas intéressant : s'il ne s'agit que de répéter toujours la même virtuosité et de redonner toujours le même échantillon de technique (ce qui est l'essentiel "mécanistique" de ce que font les poètes de leur "poétariat"), ça n'a pas d'intérêt. D'autre part, il me

semblait que ce que j'avais voulu démontrer avec les livres de poésie, c'était une soumission totale de la pratique poétique à une entreprise de pouvoir, et particulièrement de classe : la poésie n'étant plus qu'une forme émasculée d'art qui ronronne indéfiniment des plaquettes aux livres de luxe et vice-versa. C'est donc quelque chose qui tourne à vide consciencieusement, laborieusement et indéfiniment. Et j'ai voulu cesser de tourner en rond là-dedans, parce que je crois que quoi qu'on écrive, quoi qu'on invente en matière de poésie, on ne peut le faire qu'à l'intérieur de ce système-là, ce qui est particulièrement valable pour la France.

Alors que le roman, parce qu'il échappe d'une certaine manière beaucoup plus au formalisme, permet une variété technique beaucoup plus forte. Et surtout, à l'intérieur de cette variété technique, à quelque technique qu'elle aboutisse, la différence du roman avec la poésie, c'est que dans le roman on peut parler beaucoup plus clairement. On peut dire des choses qu'on peut aussi dire dans la poésie, mais, dit à l'intérieur de la poésie, c'est immédiatement masqué par le formalisme et personne n'“entend” ce que vous dites, c'est totalement exclu - ou alors il faudrait n'écrire qu'une poésie résolument militante. Tandis que dans le roman, même le plus difficile, même avec les techniques de recherche les plus poussées, vous pouvez toujours *dire* quelque chose ; et chaque fois que vous le dites, c'est *lu* en clair. Ne me demandez pas pourquoi, mais c'est comme ça que ça se passe.

OB ~ On pourrait dire aussi qu'il y a une manière de métamorphoser un “dit en

clair” propre au discours poétique - avec les stéréotypes qu'il implique - et une métamorphose égale du “dit en clair” mais propre au détournement romanesque.

DR ~ Il y a un stéréotype “en boucle” dans la poésie, résolu, absolu : ‘la poésie est séparée’. Il y a des critiques de poésie qui ne font jamais la critique des romans, il y a un circuit de lecteurs de poésie qui ne lisent pas de romans, il y a un circuit de diffusion de livres de poésie qui n'est pas du tout celui du roman, etc. Le roman, lui, pratique des osmose latérales beaucoup plus fréquentes avec tous les autres genres de création en littérature ; il n'est pas vraiment séparé, il fait partie de l'ensemble du texte, du travail qui est en cours. La poésie, c'est à part, donc en soi c'est déjà un stéréotype de l'aparté. Vous ne pouvez pas y échapper, vous ne pouvez pas faire croire qu'en écrivant de la poésie vous faites autre chose, ça n'est pas possible. Et je crois une fois de plus que c'est quelque chose qui appartient vraiment, très particulièrement, à la France ; peut-être aux pays anglo-saxons aussi. En Italie par exemple, dans les pays latins, c'est déjà plus nuancé tout ça ...

OB ~ Pourtant on ne peut pas s'empêcher de penser à des noms, que vous reprenez vous-même, que vous citez souvent, et où tout l'effet de censure du discours poétique stéréotypé est joué. C'est-à-dire qu'on s'en joue : il n'est pas balayé parce que ça ne se balaye pas, mais on s'en sert pour le transformer. Et c'est aussi ce que vous avez fait dans vos recueils de poèmes.

DR ~ Oui, mais une fois cette transformation faite, c'est fini. Je veux dire,

si on fait cette transformation et qu'après on s'en tient à cette transformation en continuant d'écrire cette transformation pendant 20 ou 50 ans, *il n'y a pas eu transformation*, c'est évident. Ce que les poètes ne font jamais, c'est de donner l'impression qu'ils ont quelque chose à dire et qu'une fois que c'est dit, c'est terminé : ce n'est pas vrai, ils ne font jamais ça, ils écrivent indéfiniment la même chose, c'est-à-dire qu'ils font exactement comme font, je ne sais pas, comme fait Cartier-Bresson finalement qui, un beau jour, invente son style et une fois que son style est reconnu, l'exploite jusqu'à la dernière image, jusqu'à la dernière pellicule. C'est bizarre quand même ...

OB ~ Je pensais au “nouveau roman”, enfin ce qui s'est appelé le Nouveau Roman.
Ne pourrait-on pas dire qu'ils étaient enfermés aussi dans un nombre de techniques mises au point ...

DR ~ Ça, c'est assez propre au Nouveau Roman parce que précisément, ils ont tout misé sur le fonctionnement formel et des techniques d'écriture très précises et limitées dans leur nombre, et qu'à l'intérieur de cela ils ne tiennent pas à *dire* quelque chose, ils ne disent que leur "fonctio-formalisme". C'est donc évidemment un stéréotype ; mais, d'une façon plus générale, le roman, même dans la carrière d'un romancier donné, évolue considérablement. Le roman est une technique très souple qui permet de se mouler sur l'événement, sur l'évolution idéologique, sur les contradictions, etc. Et on écrit rarement deux fois de suite la même chose, dans les mêmes pas, au même moment - dans un roman. Alors que le poète, content, pas content, c'est ce qu'il fait. On y reviendra.

OB ~ On pourrait peut-être en finir avec cela. À propos de la manière dont vous faisiez "déraper" – "dégringoler" comme vous dites -, le récit ou le discours poétique. Ça me donnait envie de vous poser une question sur la manière dont vous entendez faire fonctionner, ou montrer le fonctionnement des processus inconscients dans la poésie. Donc sur l'utilisation des automatismes psychiques, et à partir de là, si vous trouvez quelque chose à dire sur la position différente du surréalisme sur cette question - puisqu'il y avait aussi dans le surréalisme l'idée de livrer un automatisme psychique, qui pourtant apparaît totalement différent.

DR ~ C'est compliqué comme question ; en plus, personne n'a vraiment travaillé là-dessus. Il faudrait arriver à définir de façon uniquement technique ... je dirai même syntaxique, comment à partir d'un langage qui s'exhibe comme délibérément poétique - qui dans tous les cas est perçu par le lecteur de façon évidemment poétique - comment, en prenant ce même matériau-là, on peut progressivement l'amener, tout en utilisant le même type d'énonciation et de syncope, à n'être plus perçu par les lecteurs comme forcément poétique. Il y a toujours dans ce genre de traitement un moment où l'on passe une limite. Mais personne ne sait comment on passe cette limite. D'autant plus que tout le monde s'est toujours ingénié à brouiller les cartes, selon les arrangements personnels, parce que l'on a pris l'habitude de considérer le poème en prose comme de la poésie, et que donc, à tout moment, la récupération d'un texte peut se faire ou dans un sens ou dans l'autre. Le problème pour celui qui écrit est : comment échapper à une critique qui de toutes façons dirait aussitôt : "mais ça n'est pas du roman, c'est de la poésie, contrairement à ce que pense l'auteur", ou bien : "contrairement à ce que dit ou pense l'auteur, ça n'est pas de la poésie, c'est du roman". En général, d'ailleurs, ça joue dans le premier sens, c'est-à-dire que le plus "récupérant" des deux c'est toujours le poétique. Par conséquent, les gens ont toujours tendance à se dire : "ce roman-là, ce n'est pas du roman, c'est de la poésie", de manière à en amoindrir les effets, notamment théoriques ; alors que ça se passe rarement dans l'autre sens : on dit rarement d'un poème : "ça n'est pas du poème, c'est du roman". Il y a donc un premier enseignement à tirer de ce

fait que c'est toujours dans ce sens que la récupération se fait et pas dans l'autre. Ça doit vouloir dire quelque chose. Alors comment échapper à ça ...

Pour en revenir à l'auteur lui-même, et seulement lui ... Enfin, ce que moi j'ai essayé de faire à un moment donné, tout en exhibant le matériau que j'écrivais comme étant de la poésie, je me suis "rompu" à un certain nombre d'opérations à origine théorique, mais purement techniques, purement syntaxiques, pour essayer ... comment dire ... pour essayer de tendre la corde de lecture à la limite du point de rupture, et que le lecteur en soit toujours conscient, c'est-à-dire qu'il ait tout le temps l'impression immédiate : "Ah oui, c'est de la poésie", et puis que sentant obscurément cette tension sur le point de se rompre, il craigne qu'un tout petit pas de plus fasse que ce ne soit plus ce qu'il est satisfait que ce soit.

OB ~ Et alors, ce serait quoi à ce moment là ?

DR ~ À ce moment-là, ça devient un matériau textuel comme un autre, je parle poésie/roman parce qu'on oppose toujours les deux comme s'il n'existait rien d'autre, comme s'il n'existait pas d'état limite de l'écriture ou comme s'il n'existait pas d'état écrit qui dépasse cette machine à lire dichotomique. C'est bien d'une dichotomie qu'il s'agit parce que, pour les gens qui précisément se dépêchent d'installer ce "séparé" chez les gens qui écrivent, il s'agit toujours d'un manichéisme, le roman étant la version athée (quelque chose à quoi ça ne croit plus) de la poésie, le côté pentu, disons vulgaire ... c'est le vulgaire, oui, qui s'exprime, la *pensée* vulgaire

qui s'exprime.

Alors, ce que j'ai essayé de faire jouer, moi, ce sont des procédés d'automatisme rediscordant.

Dès qu'on parle automatisme, on pense surréalisme, ce qui est une erreur parce que le travail fait par les surréalistes là-dessus est une toute petite parcelle de ce qui a été fait dans le genre dans la littérature occidentale. Il faudrait arriver à définir en quoi le pseudo-automatisme inventé, mis au point, par les surréalistes n'a rien à voir avec les procédés associatifs mentaux ... ordinaires je dirai, c'est-à-dire non préconçus comme "poétiques". Il y a évidemment de la part des surréalistes une pré-sélection. Quand on veut se livrer à des jeux associatifs rapides et répétés, il faut s'entraîner mentalement à provoquer l'apparition de ces phénomènes, de même qu'on peut s'entraîner à provoquer l'apparition de rêves dans le sommeil, de rêves mémorisables.

OB ~ Et cet entraînement, vous le pratiquiez comment ?

DR ~ Cet entraînement se fait chez moi par l'écriture elle-même, alors que ... C'est là précisément une des choses que je pense à propos du surréalisme, c'est que les surréalistes - enfin Desnos, des gens comme ça - travaillaient à provoquer des processus associatifs du type "rêve" : quand vous vous entraînez à rêver, il est évident que vous vous entraînez à rêver un certain type de rêves, et pas les autres - vous privilégiez un type de rêve : un type de rêve érotique, un type de rêve nostalgique, un type de

rêve lyrique, etc. C'est ce qu'ont fait les surréalistes, et ce sont ces rêveries “automatiquement” provoquées qu'ils transposent dans l'écriture, qu'ils *racontent*. C'est très visible chez Desnos, c'est très visible chez Péret aussi.

J'essaye plutôt d'entraîner ces automatismes par l'écriture elle-même : c'est le fait de taper à la machine tel type de mots, ou tels ensembles de lettres, ou telles proportions de voyelles par rapport aux consonnes, telle proportion de lettres qui sont à la limite extérieure du clavier de la machine, ou au contraire centrées au milieu, etc. (vous savez que sur le clavier d'une machine à écrire les lettres sont placées en fonction de leur utilisation plus ou moins répétée dans la langue française), c'est cet *automatisme de frappe sur la machine* qui entraîne des lapsus, ou comme des bafouillages, ou un mot qu'on tape à la place d'un autre, non pas parce que le mental lui-même impose l'écartement d'un mot et la mise en place d'un autre, mais parce que ... c'est presque les doigts qui imposent ça à travers la machine, parce que les doigts ont plutôt tendance à aller vers tel endroit du clavier ; et tout d'un coup hop !, c'est fait. Le "rêve" serait d'arriver à mettre au point une espèce d'étalonnage, à partir du co-travail mécanique qui s'opère entre une espèce d'automatisme de frappe sur la machine, un automatisme vocal interne, non proféré, et un automatisme mental. Il faudrait arriver à analyser les trois types d'associations qui se jouent - parce qu'il y en a vraiment trois au moins. Ces trois types coexistent d'une certaine façon, et c'est le résultat de la rencontre des trois qui provoque l'écriture. Les processus associatifs à la frappe, c'est une chose qui n'existe pas quand on écrit à la main, c'est absolument évident ; et les processus associatifs que j'appelle vocaux, c'est quelque chose qui se joue au niveau des sonorités : quand on écrit un certain type de texte, où entre en jeu beaucoup plus massivement le signifiant, on a tendance

naturellement, et je dirai physiologiquement, de manière pharyngée, à tenir compte d'un certain rythme d'énonciation et de sonorisation. Et je pense qu'il y a chez tout écrivain une tendance *normale* - qui n'a rien à voir avec la syntaxe ni avec le rythme de la syntaxe - à faire parler sa voix dans une différence sonore, une alternance sonore. Même quand on n'est pas occupé de métrique, c'est quand même là ... La preuve, c'est que l'on fait parler cette tendance naturelle vocale quand on met côte à côte des mots homophoniques, qui provoquent une espèce d'arrêt brutal chez le lecteur, de sidération devant un rapprochement sonore de deux mots qui ne se fait pas, parce qu'il est bien connu que dans la tradition de la prose française, on ne met jamais côte à côte des mots qui ont la même sonorité. Alors ça se joue précisément côte à côte, ou au contraire en provoquant une alternance des sonorités. Là, ce sont des procédés associatifs traditionnels (tradition du jeu, de l'oralité, etc.) qui parlent à travers nous dans des sortes de flash-backs de mémoire et d'inconscient.

OB ~ Oui c'est ça, c'est ce que je voulais vous demander : ça, c'est quelque chose que vous pouvez dire après coup, mais dans quelle mesure, au moment où vous écrivez, tout cela s'enclenche-t-il ? On peut décider de taper à la machine parce que l'on pense que ça va favoriser tel rapprochement entre des signifiants, entre des phonèmes ...

DR ~ Le fait de taper à la machine laisse une ouverture beaucoup plus grande à des phénomènes d'incohérence, chaotiques plus exactement, contrairement aux procédés mis au point par les surréalistes qui favorisaient ce qu'il y a de plus "coulant", au sens où Baudelaire parlait de "style coulant" (en disant d'ailleurs qu'il en avait assez) caractéristique de la prose française. Cette pente au style "coulant" est très frappante dans les petits récits associatifs de Péret. Alors que la machine à écrire, au contraire, c'est l'incohérence tapant sur le coulant ; vous voyez ce que je veux dire ... Les processus associatifs sont à la fois tributaires du "coulant", disons des fondus- enchaînés, et aussi de ce qui serait un cut-up visuel, qui est incohérent. Par exemple, chez Burroughs, ça mène à quelque chose qui est narrativement incohérent ; c'est dans la mesure où on en fait beaucoup et de très très courts les uns à côté des autres, qu'une espèce de loi des grandeurs fait apparaître le sens, donne sens à ce qu'évoque Burroughs : la société américaine, la société des messages, la société des sociétés, etc. Il faut évidemment arriver à laisser parler à la fois l'associatif "coulant", métaphorique, celui que pratiquaient les surréalistes, et l'autre, qui est chaotique, tapant et oscillant. Alors il y a d'un côté les trois lieux où ça se passe : la dactylographie, l'associatif vocal, l'associatif mental ; et en même temps les deux manières dont l'inconscient parle, qui sont le chaotique et le coulant. C'est entre, d'un côté ces trois lieux, et de l'autre ces deux pôles, qu'on pourrait arriver à définir exactement ce qui se passe. À cette petite guerre du texte, il y a cinq partenaires avec tous les types possibles d'alliances ou de

mésalliances voulues ou non.

OB ~ Vous faisiez à un moment *allusion aux poèmes en prose* et je crois qu'il y a quelque chose d'important dans vos poèmes, c'est le passage à la ligne, la césure, l'importance que vous lui donnez, les coupures de mots ...

DR ~ Ça, c'est purement ... Plutôt que le mot "parodie", je préfère le mot "pitrerie" parce qu'il y a une espèce de lettre de noblesse de la parodie, tandis que dans la pitrerie, il n'y en a pas : la pitrerie, c'est l'équivalent de l'obscénité. Le fait de couper les mots pour aller à la ligne et de mettre une majuscule, c'est évidemment la pitrerie-de-la-poésie. Et ç'a finalement joué, par rapport aux autres poètes de ma génération, précisément comme peut jouer l'obscénité par rapport au discours dit érotique, c'est-à-dire comme quelque chose qui est apparu comme intolérable, alors que c'était quelque chose de techniquement insignifiant. C'était une pitrerie de l'insignifiant. Elle est apparue comme étant l'ultime intolérable, comme si le simple fait de couper les mots et de mettre une capitale à l'autre moitié en début de ligne suffisait à toucher à quelque chose d'extrêmement sensible chez l'écrivain-poète. Pourquoi ? Ça va certainement beaucoup plus loin que la simple convention de mettre une capitale au début du vers, ça touche beaucoup plus que ça ... C'est le contraire du poème en prose, parce que, contrairement à ce que les gens pensent, le poème en prose ne se situe pas du tout à mi-chemin de la poésie et du roman. Je pense au contraire que le poème en prose est une exacerbation du poème lui-même, c'est une surpoétisation du poème dans la mesure où précisément c'est une amplification du "coulé", du "coulant" normal au poème lui-même, parce que le poème est malgré tout haché par la métrique - ce qui gêne le phrasé normal du discours poétique -, tandis que le poème en prose est libéré complètement de la métrique et qu'il peut exalter complètement, sans aucun frein, le discours sublimé coulant ...

Plus il est coulant, plus il est sublime, c'est comme le camembert Claudel (rires) ...

OB ~ Vous avez parlé d'un conditionnement pour laisser s'exprimer les automatismes et les ratés du discours ... Est-ce que vous pourriez essayer d'en parler ?

DR ~ Je ne crois pas à une écriture qui ne soit pas sous conditionnement, quelle qu'elle soit, poétique ou autre. Toute personne qui se livre à un travail de création artistique, quel qu'il soit, est contrainte, c'est-à-dire subit les conditions que lui pose sa société. Sa société : son passé culturel, ses lectures, les discours plus ou moins répressifs ou orientateurs qu'on lui tient, etc., - c'est ça, sa société. Donc, à partir du moment où elle crée, il y a cet écran de conditionnement entre elle et son écriture. Quand je dis qu'un écrivain doit être "sous conditionnement", c'est-à-dire qu'il doit recréer lui-même artificiellement un autre conditionnement qui pourra peut-être jouer le rôle de contre-conditionnement du premier qui lui est imposé. Bon, c'est assez instable à mettre au point parce qu'il est assez difficile d'analyser le conditionnement qu'on vous impose avant d'écrire, et donc d'en établir un qui soit le contraire, de manière qu'ils s'annulent comme des feux : c'est parfaitement utopique. Mais, quand même, si on en met au point soi-même un autre, il est évident qu'il va "brouiller" le premier, d'une manière ou d'une autre. Quel que soit le brouillage, le maximum il est, le meilleur c'est. Feu ! Contre-feu !

OB ~ Et vous, comment faites-vous pour essayer de contrer ce conditionnement ?

DR ~ Il faudrait tenir deux discours très différents ; en ce qui me concerne, entre le conditionnement que j'avais mis au point quand j'écrivais de la poésie, et celui auquel je me suis livré, et qui est totalement différent, quand j'ai écrit *Louve basse*, c'est très très différent ...

OB ~ En quoi et pourquoi ?

DR ~ Bin, très grossièrement, je veux dire ce que j'en sais, alors que je n'y ai jamais vraiment réfléchi. Quand j'écrivais de la poésie, je me mettais dans un état de sur-conditionnement, c'était une amplification mégaphonique : je me plongeais dans un état *second*, à proprement parler, mais je me plongeais dans un état *double* de celui dans lequel j'étais au départ. Donc je n'opérais dans mon écriture que des grossissements, les plus gros possibles, et, à l'intérieur de ces grossissements énormes, au niveau des métaphores, au niveau des associations, au niveau des mots attendus, normaux à la poésie ou au contraire intolérables en poésie et qu'il se trouvait que j'utilisais moi. Et si tout mon matériau était fait de grossissements divers, je travaillais aussi par successions de petits détails, de trajets courts, et, à l'intérieur de chaque trajet, de chaque ligne, de petits syntagmes très courts. Donc j'étais dans cette espèce d'hyper-conditionnement aveugle, mais ma technique y travaillait "en petit", c'est-à-dire sur de toutes petites séquences, et en accéléré très très rapide. Il se passait quelque chose comme ça.

Tandis que quand j'écrivais *Louve basse*, ça n'était pas du tout ça. C'était exactement le contraire : au lieu d'hyper-bloquer mon pneuma et son

cours mental, j'essayais de l'étaler le plus possible, de le vider, de le décontracter et de l'étaler de manière à me rendre et à rendre ce mental (une fois complètement exhibé) *vulnérable*. Je ne trouve pas d'autre mot pour caractériser ça : je me sentais en écrivant *Louve basse* sans arrêt en état de vulnérabilité absolue.

OB ~ *Vis-à-vis de ? De l'extérieur ?*

DR ~ C'est ça qu'il faudrait arriver à définir. Quand j'écrivais de la poésie, je me sentais d'une certaine manière planqué derrière une espèce de virtuosité technique, de petits coups très très gonflés, alors qu'avec *Louve basse*, c'était exactement le contraire. Je ne pense pas que ça tenait au passage à la prose, mais ça n'est pas complètement évident, parce qu'il y a des passages dans *Louve basse* qui tiennent beaucoup du *Mécrit*, des passages très hachés, où je pouvais me planquer plus ou moins derrière des processus d'association assez hermétiques. Mais ça ne marchait quand même pas du tout de la même façon, ça restait très vulnérable - cf. le passage sur Réquichot, "relique-au-chaud".

OB ~ Vous avez dit tout à l'heure : *dédoublement et grossissement ; grossissement de quoi, et dédoublement au sens de ... ?*

DR ~ Quand j'oppose à l'état second l'état double, c'est très précis. Ce que je dis, c'est que je me gonflais, je gonflais tout : je gonflais le flux mental qui me traversait et que j'agrippais au fur et à mesure que je l'écrivais. "Je le gonflais" : on peut faire ça, on peut arriver à faire ça volontairement,

exactement de la même manière qu'en absorbant des amphétamines, c'est très facile.

OB ~ *D'ailleurs, il y a une espèce d'accélération assez “amphétaminée” de votre langage ...*

DR ~ Oui, c'est quelque chose qu'on peut arriver à provoquer assez facilement chez soi, à condition que ça soit toujours provoqué de la même manière, aux mêmes heures, dans les mêmes conditions. Ce genre de chose peut être analysé chez tous les gens qui écrivent. Je prends un exemple : les gens qui écrivent, écrivent toujours dans le même endroit, pratiquement. C'est très rare qu'on arrive à écrire n'importe où. Il faut tout le temps être entouré de la même chose, dans la même boîte noire finalement, ou au même point aveugle, l'endroit - sur-enregistreur - où on ne reçoit plus les perceptions extérieures et où tout peut être concentré sur le flux grossi du mental.

OB ~ *Vous disiez : grossissement du flux mental. Mais ce flux mental, il est tout de même traversé de représentations, et vous privilégiez quoi, parmi ces représentations ?*

DR ~ Forcément, on privilégie. Les surréalistes, eux, privilégiaient vraiment un seul type de mental. D'abord, ils ne privilégiaient que des métaphores, qu'un discours métaphorique idéal (“rêvé”, quoi !), jamais autre chose que ça. Tout de même, le mental ne fonctionne pas qu'avec des métaphores ; il fonctionne avec toutes sortes d'autres choses. Très

vraisemblablement dans son flux normal, quotidien, si on arrivait à transcrire le flux normal du mental dans son aspect chaotique a-idéal, le résultat transcrit serait à mon avis - on parlait tout à l'heure de pitrerie et d'obscénité - totalement ob-scène : le renversement, le soulèvement de jupe dégoue du discours surréaliste. C'est absolument ça - comment dire autrement ? ... Ça serait esthétiquement intolérable, parce que non contrôlable : il serait obscène, ne correspondrait à aucune norme, à aucune règle établie, à aucune contrainte établie par le discours social, par la relation sociale. Ça serait d'une "obscénité" totale, d'une maladresse totale, ça ne fonctionnerait pas, ça n'entrerait dans aucun système esthétique possible. C'est absolument sûr ... Vous voyez ça d'ici - quelle philosophie pourrait encore y faire son œuf ?

OB ~ *Mais il y a une part de non-dit qui ne se glissait pas dans la poésie, et qui est arrivée à la surface du roman ...*

DR ~ Dans mon discours poétique, le type de de discours que je tenais, bloquait, censurait, un certain nombre de choses. La véritable honnêteté consisterait à faire droit du même coup, dans le même texte, à l'aspect associatif incohérent de ce qui nous traverse de non-dit sans cesse, et *en même temps*, à ce qui nous traverse de dit, parce que ça sort de nous tout le temps quand on parle aux gens et dans nos relations sociales : faire droit ainsi à ce qui est contrôlé par soi, c'est-à-dire à ce qui appartient à proprement parler à l'individu social exhibé comme tel. Bon, on n'est pas faits uniquement d'un chaos profond et non-individualisé : on est faits de

“ça”, c'est-à-dire d'un chaos qui appartient à tout le monde en même temps, qui est le langage commun de tout le monde, le langage inconscient de tout monde, dans son groupe, sa classe et sa langue ; et on est faits aussi, qu'on le veuille ou non, du langage individuel qu'on tient, qui est contrôlé par soi et voulu par soi, cette espèce d'image de marque sociale qu'on a mis un certain nombre d'années à mettre au point, et qui fait partie de ce qu'on est, et du même coup retentit certainement sur le flux mental chaotique, qui lui-même contre-retentit sur le discours contrôlé de l'individu. Une vraie règle du jeu consisterait à trouver un type d'écriture qui fasse droit à la fois au chaos et à l'organique social ; ce type de discours à mon avis ne peut se tenir vraiment que dans une forme plus ou moins romanesque, et pas dans ce qui s'exhibe comme poésie.

*OB ~ Mais n'étaient-ce pas des représentations précises que vous aviez
l'impression de refouler par la poésie ? Qui auraient ressurgi avec le roman ?*

DR ~ Il y avait sûrement un refoulement, que seule la prose romanesque me permettait de retourner - parce qu'il n'y a aucune raison quand on écrit de ne pas parler en direct de soi. Dans *Le Mécrit*, je ne parlais pas de moi, je laissais parler mon moi chaotique, l'écho social, autant que possible, et uniquement celui-là. Tout discours sentimental m'était interdit, parce que je pensais que l'un excluait l'autre - ce que je ne pense plus. Le discours théorique qui nous a envahis depuis dix ans est finalement un discours qui ne nous propose que des modèles, des schémas, des directives, et ne nous donne jamais la possibilité de jouer sur plusieurs directives, plusieurs mots d'ordre en même temps et contradictoirement. Le discours théorique nous oblige à ne tenir qu'un type de discours, à le choisir une fois pour toutes, et à se contraindre à ne plus tenir que celui-là - finalement, à nous transformer en militants. Or je ne crois pas à une activité écrite, créatrice, qui soit apparentable à un discours militant. Ça serait du contradictoire mort dont on nous demanderait de faire du normatif vivant. Ce que je dis là, qui me paraît totalement évident, très peu de gens l'admettent, très très peu. Le discours - je ne dis pas forcément politique - le discours théorique quel qu'il soit, la proposition théorique qu'on ne cesse de nous faire, est toujours contraignante, toujours, parce qu'elle ne se contente pas d'expliquer ce qui se passe, donc de donner des possibilités à l'écrivain ou à l'artiste de travailler plus consciemment de ce qu'il fait : en plus de l'explication, elle donne toujours un mot d'ordre. Alors on suit celui-là, ou on suit le mot d'ordre ennemi du premier, mais il faut toujours choisir. Ce que nous dit la théorie toujours,

c'est : "il faut choisir", c'est ça qu'elle nous dit. Et moi je pense que s'il faut choisir quelque chose, ça n'est pas *là-dedans* qu'il faut le faire.

OB ~ Sur le retour à l'autobiographie dans Louve basse, sur le "sujet"
contradictoire avec la modernité ...

DR ~ Sur l'idée de contradiction et de modernité, il faudrait arriver à préciser que ce sont des notions complètement fluctuantes : en matière de modernité, il n'y a pas d'a priori et même il n'y a pas de jurisprudence ; c'est comme l'histoire, ça s'invente au fur et à mesure par des données immédiates ou beaucoup plus anciennes, mais on ne peut jamais dire : "à tel moment ça sera comme ça, et c'est comme ça que ça devra se passer", c'est absolument impossible. On peut prévoir des directives d'ordre idéologique, mais à coup sûr les moyens, les techniques, la façon d'aborder le problème du sujet, etc., qui serviront à illustrer, à un moment donné, les directives en question, on ne peut pas déterminer à l'avance comment ça se passera - et surtout pas ce qui sera *bien*. Donc, de toutes façons, pour ce qui est de l'avant-garde fondamentale, il ne peut pas y avoir de travail qui ne soit pas automatiquement une exhibition de contradictions. Si on pouvait penser une seconde qu'à un moment donné, on donnera dans le futur un travail qui sera l'illustration du fait qu'aucune contradiction n'a été vécue, ça ne serait certainement plus un travail d'avant-garde ;

à partir de ce moment-là ce serait un travail militant, rien d'autre. Il n'y a que le discours militant qui parte du principe qu'il ne traîne pas avec lui la

moindre contradiction, puisqu'il a un but "pur" devant lui. Il n'y a pas de contradictions parce qu'il n'y a pas d'alternative, il ne donne pas le choix entre le pur et l'impur, il n'y a qu'une directive, c'est le pur, donc le discours qu'il tient ne vise qu'à ça. Autrement dit, par contrecoup, je dirai qu'un vrai travail fondamentalement de recherche consiste à projeter dans le futur probablement le même ensemble de contradictions que dans le présent mais poussées plus loin.

OB ~ Ça, c'est une réponse théorique ; mais dans quelle mesure, en écrivant de la poésie, pouviez-vous, vous, vous gommer (on avait l'impression que vous n'étiez pas présent en tant qu'individu dans ce que vous écriviez), alors que dans le roman vous resurgissez comme sujet, dans votre quotidienneté par exemple ?

DR ~ Au fond, il n'y a peut-être pas de différence fondamentale de but - en ce qui concerne un travail sur l'écriture - entre ce qu'on appelle de la poésie et ce qu'on appelle du roman. Dans la poésie, j'ai travaillé un certain moment dans quelque chose qui tiendrait de l'abstraction et de la technique, avec une élimination radicalisée - ce qui ne veut pas dire qu'il était totalement absent, loin de là - du sujet ; mais il y a un certain nombre d'années - en même temps que moi, en même temps que j'ai commencé - un travail d'avant-garde en poésie se faisait par exemple chez Sanguinetti, où il n'y avait que le sujet exhibé, de façon permanente et anecdotique, quotidienne, etc. Et il remplissait quand même une fonction d'avant-garde absolument évidente par rapport à son pays, et à ce qui s'y charriait à

l'époque de culture et d'idéalisme. Pour ce qui est de moi, après avoir fait mes livres de poèmes, il m'a semblé qu'étant donnés la conjecture, le travail idéologique en cours et les contradictions qui se nouaient ou se renouaient d'une manière différente, il n'était plus possible pour moi de poursuivre, d'aller plus loin dans le travail que je faisais, sans passer désormais par le roman.

Il m'a semblé qu'il fallait tout reprendre, fondamentalement, et que c'était plutôt dans une solution de montage et de dynamique que je pouvais relancer plus loin le travail, beaucoup plus que dans cet éternel problème-du-sujet, ou pas-du-sujet - qui est évidemment très important - il est *là* : on a l'impression que c'est un problème qui arrive tout à coup sur le tapis, mais il a toujours été présent dès qu'on écrivait, dès qu'on pensait, etc. Mais les termes dans lesquels se trouve aujourd'hui posé de manière purement contraignante et dogmatique - problème de classe, ah oui ! -, et je dirai même répressive, ce problème du sujet, me paraissent beaucoup plus tenir du rideau de fumée philosophique.

OB ~ On a l'impression que vous n'étiez pas présent dans ce que vous écriviez.

DR ~ Pour ce qui est du sujet, je pense qu'il y a un problème très spécifique de la poésie, et particulièrement en France. Par exemple, et pour simplifier un peu, depuis la poésie de René Char qui me paraît être historiquement le moment où a lieu tout d'un coup cette espèce de compromis - c'est vraiment un compromis historique - entre le problème du sujet en poésie chez le poète, et la spéculation philosophique, avec l'irruption de Heidegger par Michel Deguy, Jabès, des gens comme ça. À partir de René Char, dans toute sa succession, comme chez du Bouchet et tous ces gens-là, il y a une espèce d'invasion totale du travail poétique par une spéculation, à propos du problème du sujet, qui est purement philosophique. *Et qui est un détournement complet, radical, irrattrapable, du travail du langage.* C'est très spécifique à la poésie en France, ça se ne pose pas du tout dans les mêmes termes à l'étranger - ce qui fait que par exemple un travail comme celui de Sanguineti était possible en Italie et pas du tout en France. S'il avait eu lieu en France, ça aurait été tellement provocateur à l'égard de ce qui était en train de se mettre en mouvement que ça aurait été balayé, complètement ; ce n'était certainement pas une position tenable. D'autre part, l'aventure poétique de Sanguineti en Italie se passait non pas par rapport à cette spéculation inter-philosophique oiseuse qui se tenait en France, mais au contraire par rapport à des problèmes d'ordre dialectique et communiste : c'était très différent. Ma position avec *Le Mécrit*, etc., par contre était tenable en France par rapport précisément à cette tendance philosophique, qui était une réintroduction massive - il n'y avait plus que ça - dans le travail d'ordre poétique, de

l'idéalisme et de la métaphysique. (...)

OB ~ On a l'impression à la lecture des trois quarts des poètes, d'une "intériorité" qui s'exprime ; je ne l'avais pas en vous lisant, et on a l'impression chez vous d'un langage désincarné au sens où la représentation traditionnelle d'une voix souffrante participe d'une sorte d'"expressionnisme".

DR ~ Je retiens l'expression que vous utilisez, "expressionniste", ce qui finalement a toujours été grosso modo le courant principal de la poésie. Il y a un détournement de ce courant traditionnel qui est le détournement philosophique dont je parle ; et effectivement par rapport à cet expressionnisme (qui est alors la retombée du surréalisme, et de tous ces mouvements-là), le travail que j'ai fait moi est totalement en porte-à-faux. Vous faites allusion au sujet "sentimental" : c'est exactement ça, c'est le sujet sentimental, celui qui a toujours été poussé au maximum dans la poésie française. J'ai évidemment essayé de l'évacuer (la pitrerie ?) pour qu'il ne puisse plus être question dans le travail de la poésie que des problèmes de l'écriture, rien d'autre.

OB ~ Est-ce que vous pensez que les problèmes de l'écriture sont séparables des affects qui habitent tout un chacun ?

DR ~ Non, ça n'est pas séparable de toute façon de l'activité mentale, donc affective. Il y a une chose qu'on ne peut pas méconnaître fondamentalement là-dedans, c'est l'apport analytique, qui peut travailler et faire ressurgir tout ce qu'on voudra dans un travail qui se croit

purement technique.

OB ~ *Ce qui est frappant chez vous, c'est une autonomisation complète des problèmes techniques. Comment peut-on les privilégier à ce point ?*

DR ~ Ce n'est pas vraiment que je les privilégie. C'est qu', obsédé par l'idée qu'il faut faire progresser le travail, obsédé par l'idée que les contradictions doivent être poussées sur un mode suraigu, obsédé par l'idée qu'il faut vraiment les exhiber, ces contradictions - qu'il faut passer son temps à les montrer, et à les montrer le plus violemment possible, et toujours au niveau de la rupture -, j'ai toujours pensé qu'il y avait une des données qu'il fallait faire passer au cran supérieur. La donnée que j'ai choisie moi, c'est la technique, parce que j'ai toujours pensé qu'en faisant ça sur le mode le plus aigu, le plus rapidement possible en rupture, ça provoquait quand même un certain nombre de craquements en arrière et qu'automatiquement, ça devait ouvrir des portes, lever des interdictions, provoquer des choses, y compris dans le domaine de l'inconscient, du non-voulu, y compris dans le domaine du non-voulu technique, et que c'était la seule chose à faire. Et qu', en plus, montrer que c'était ça précisément que je voulais faire, apportait une valeur supplémentaire de provocation à l'égard de ce qui se passait en France. Mais tenir ce type de discours - celui que je viens de tenir dans le dernier paragraphe - est toujours absolument insupportable pour des gens comme Jabès ou Bonnefoy, pour des gens comme du Bouchet ou René Char, pour les néo-surréalistes et même pour les gens issus de la tradition de *Tel quel* : parler

du sujet comme je le fais est insupportable, et parler de la technique comme je le fais est insupportable aussi. C'est intéressant de voir ce que ça soulève ...

OB ~ Et le désir d'écrire ? Et vous ?

DR ~ Moi, je suis là-dedans ! Ce n'est pas quelqu'un d'autre qui l'écrit.

OB ~ C'est justement la manière dont vous êtes là-dedans que je n'arrive pas à bien saisir, ça semble extérieur à vous ...

DR ~ Pas du tout, pourquoi ?

OB ~ Parce que le désir d'écrire n'est pas déterminé par une réflexion sur ce qui a été, ici ou là, la littérature ...

DR ~ Et pourquoi pas ?

OB ~ Vous croyez ? C'est vraiment comme ça que ça se passe ?

DR ~ Pour moi, oui. Ou alors, ça veut dire qu'on écrit n'importe quoi sous une impulsion donnée, d'ordre sentimental, et qu'après coup on s'arrange pour faire coïncider ça avec le travail théorique /

OB ~ Vous ne pensez pas que ce qui pousse quelqu'un à écrire c'est toujours une pulsion d'ordre “sentimental” ?

DR ~ Non, je ne crois pas, non. C'est très certainement le cas - et conscient

- chez beaucoup de gens, mais ces gens-là lisent quand même ce qui se passe autour d'eux. C'est quand même toujours de toute manière, et jusqu'à un certain point, en connaissance de cause ; ils font un certain choix quand même. Ils ont des modèles, font un choix et, à partir de là, ils s'y tiennent. Ils ont plutôt envie d'aller dans telle direction que dans telle autre, et ils ont plutôt telle aptitude que telle autre. *Je ne pense pas qu'un travail d'écriture quel qu'il soit puisse être séparable d'une volonté consciente pré-établie. Je crois qu'on a quelque chose à démontrer au moment où on commence à écrire quelque chose ... Il est impossible que ça puisse être autrement ...* Rimbaldien, un peu ?

OB ~ Et en quoi pensez-vous que, de vos poèmes à votre roman, il y a une rupture dans les techniques ?

DR ~ On est quand même lié à toute une tradition, à une évolution très précise, et je ne crois pas vraiment à ce qu'on appelle l'éclatement des genres ; il faut cesser d'en faire un problème de discrimination, notamment d'ordre politique. Mais : ou on a quelque chose à dire, ou on n'a rien à dire. Si on a quelque chose à dire et qu'on croit vraiment que ç'a une utilité de le dire - parce qu'il faut aussi que ça serve ce qu'on écrit -, on doit choisir le terrain technique le plus approprié à la démonstration que l'on veut faire. La démonstration que je voulais faire avec *Louve basse* ne pouvait se faire qu'au niveau du roman, c'est tout. Je n'ai aucune confiance dans les procédés qui consistent à dire : ce n'est pas un roman que je fais, c'est un texte ; c'est un récit, ce n'est pas un roman, etc. Ça ne veut rien

dire. Dès qu'on lit *une* ligne, ou *une* phrase, ou *un* paragraphe, on sait très exactement à quoi s'en tenir. On ne peut pas cacher le problème de la démonstration voulue aussi facilement. Or les gens ont toujours une démonstration à tenir. Lisez Bonnefoy : il y a un certain discours qu'il tient à tenir, et s'il tient à tenir celui-là, c'est parce qu'il veut le tenir contre les autres. Et quand je dis "discours", c'est un discours très précisément d'ordre politique : idéaliste, subjectiviste, passéiste et confortant. Je veux dire que si vous lui posiez la question, il ne démentirait pas ! C'est évident.

OB ~ Impression d'une écriture où les préoccupations du sujet seraient absentes ...

DR ~ Ça, c'est vous qui le dites ! Elles sont toujours présentes dans une écriture quelle qu'elle soit, toujours ! Vous prenez la page la plus difficilement déchiffrable, la plus artificiellement construite, avec uniquement des références culturelles étrangères dans le temps et dans l'histoire, ... dans *Finnegans Wake*, vous pouvez quand même faire une analyse du sujet, du sujet Joyce en train d'écrire son truc. La psychanalyse est quand même là pour ça - il suffit de se reporter à l'analyse faite par Freud du tableau de Léonard de Vinci. Où que vous soyez, quoi que vous fassiez comme travail, vous êtes là, complètement exposé, vulnérable, totalement ! (...) C'est pour ça que la manière dont les philosophes parlent du problème du sujet me paraît sans le moindre intérêt, parce que pour moi le sujet parle tout le temps, tout le temps, tout le temps. Qu'il parle au

premier degré, au deuxième degré ou au dix-huitième degré, où est la différence ?

OB ~ Ça parle quand même en des lieux privilégiés ...

DR ~ Ou c'est écrit, ou ça ne l'est pas, c'est là la différence. La différence n'est pas dans : "le sujet y est-il en négatif, en double négativité, ou pas" ; ça, c'est un problème de philosophe et ça me paraît vraiment un problème rétrograde et répressif, uniquement - même quand le discours est bien tenu - il y a quand même des gens qui travaillent là-dessus et qui ont totalement raison dans ce qu'ils démontrent. Mais simplement poser comme principe que c'est ce sujet-là (le problème du "sujet" est-il un sujet possible ?) qui est le plus important dans ce qui se passe, me paraît totalement rétrograde et répressif. (...)

Denis Roche : *après Louve basse*



propos recueillis par Olivier Biegelmann
publication initiale dans : *Textuerre* , n° 3-4, mai 1977, p. 4-22

republication le 18 septembre 2023 sur le site :

<https://axolotl-denisroche.com/>