

Entretien avec Denis Roche

Revue Prétexte n° 21/22, 1999

Revue Prétexte : L'ensemble de votre démarche s'inscrit, me semble-t-il, dans la tradition de l'art moderne. En dépit des ruptures qui scandent votre trajectoire, les références à une forme de pensée primitive, je pense au chamanisme ou à l'art de civilisations disparues, ainsi qu'aux théoriciens et praticiens de l'art des avant-gardes du XXe siècle, continuent-elles d'orienter votre activité artistique ? L'intransitivité et l'intensité de la création restent-ils la valeur ultime de votre pratique ?

Denis Roche : Oui. Le problème est aujourd'hui, disons depuis vingt ans : comment continuer de tenir ce genre de position et de croire encore à ce genre de certitude ? Je me suis beaucoup situé par rapport à la trajectoire de l'art du XXe siècle. La peinture, que j'ai beaucoup fréquentée, depuis les années cinquante, me paraît le bon modèle de référence quand on parle de cette trajectoire. L'idée de trajectoire y est plus nette qu'en littérature où c'est beaucoup plus complexe, beaucoup plus ramifié. On a le sentiment que les peintres se sont situés par rapport à l'idée qu'il y avait un trajet central qui allait vite. C'est une notion par rapport à laquelle la littérature se situe assez mal. La littérature fonctionne par de grands îlots à la fois très individualisés et très isolés : de Joyce à Genet en passant par Beckett, Kafka... Ce sont des îlots entre lesquels il est très difficile de situer une filiation et encore moins un axe en progrès qui serait médian. J'ai toujours eu l'impression de me situer par rapport à un axe, comme si en littérature il y en avait un. Dans le XXe siècle, d'une avant-garde à l'autre en littérature, on peut présupposer qu'il y a dû y avoir un axe, ce qui n'est pas évident.

Le problème, en ce qui me concerne, c'est que cet axe médian de l'art en général, de la peinture en particulier, s'est interrompu à un moment donné, grosso modo après la fin de la grande floraison de l'abstraction lyrique. Et quand ça c'est interrompu, ça s'est multiplié par les côtés. L'axe a été dissous, l'idée de progression s'est dissoute, et tout a coexisté en même temps, y compris le retour à la peinture de chevalet traditionnelle, à la figuration, et à toute la multitude de formes, de disciplines, de genres, où les musées ont installé un brouillard définitif, qui ne peut plus être défini qu'en termes de marché, de cotations, ce qui n'a rien à faire avec un axe central. Alors la littérature, ayant déjà du mal à se situer autrement que par rapport à des îlots très disjoints les uns des autres, peut-elle encore se situer par rapport à quelque chose ? Je

ne sais pas. Je pense que l'isolement d'un écrivain n'a jamais été aussi fort. L'image est trop brouillée. En ce qui me concerne, j'essaye de maintenir en moi l'idée qu'il faut écrire quand on a envie d'écrire une chose très précise sous la forme d'un livre unique chaque fois.

R.P. : Pour revenir au moment du groupe Tel Quel, il me semble que ce n'est pas le discours des sciences humaines, présent dans Tel Quel, qui vous amené à remettre en cause les codes littéraires, mais cette intention esthétique.

D.R. : Oui. Je ne vais pas renier la corrélation qui s'est faite à ce moment-là avec les sciences humaines, mais cela me paraît une conjonction purement historique. L'esthétique de ce que l'on a pu faire comme écrivains à ce moment-là n'était tributaire que de cas isolés qui se sont trouvés en conjonction avec les recherches de sémiologues ou de psychanalystes, relation qui me paraît aujourd'hui très disjointe. Quand j'écrivais mes premiers livres de poèmes, j'étais hanté par quelque chose que j'allais faire beaucoup plus tard (1978-1980), qui étaient Les dépôts de savoir & de technique, qui me paraissaient correspondre exactement à ce que j'avais en tête sans arriver réellement à le faire dans les années soixante. Il me semblait que j'allais d'un prototype à un autre prototype. L'idée d'un livre pour moi, c'est ça : tout d'un coup, j'ai dans la tête l'idée du prototype suivant et je l'écris. *Louve basse* (1976) était aussi un prototype par rapport à la prose et par rapport à ce qui se faisait à cette époque-là. C'était aussi un mouvement libératoire par rapport au carcan des sciences humaines que j'avais connu pendant les années Tel quel. Je voulais revenir à l'esthétique du mot, de la phrase, de l'invention verbale, qui me paraissaient un peu étranglée à l'époque. Puis après, j'ai pensé photo, parce que cela me paraissait une autre façon de me tirer plus loin vers autre chose. L'une de mes séries de photos s'intitule *Au-delà du principe d'écriture*.

R.P. : Ponge est sans doute le poète français du siècle dont vous êtes le plus proche. Son matérialisme et son injonction à parler contre les paroles î ne pouvaient que vous être proches. Cependant en dépit de cette proximité dans le travail de l'écriture, il me semble que vos démarches relèvent d'intentions différentes. Pouvez-vous revenir sur votre proximité et votre différence avec Ponge ?

D.R. : Je ne me suis jamais senti très proche de Ponge. On s'est connu, fréquenté, dans certaines circonstances. Surtout, il m'intriguait beaucoup. Je n'ai pas beaucoup lu Ponge. De temps en temps cela

m'irritait, de temps en temps je trouvais cela magnifique. Je pense que j'ai été beaucoup plus proche de Michaux. Nous sommes tous les deux des isolés extrêmement éloignés de ce qui se faisait à leur époque. Chez Ponge, ce qui m'a toujours gêné, c'est sa filiation aux auteurs anciens et aux grammairiens. Il était dans quelque chose d'extrêmement radical, avec cette espèce de contradiction de vouloir débarrasser les mots de toute la crasse, de toute la routine qu'il voyait chez les écrivains de son temps, de revenir à la dureté de noyau de chaque mot et, en même temps, ce qui m'excitait énormément parce que je trouvais ça formidable et très complexe de pensée, de construire une oeuvre, très volumineuse en plus, à partir de ce principe, qui était harassant. La plupart des écrivains se laissent couler dans le moule de leur temps, ajoutent des phrases et des livres les uns aux autres. Ponge opère un décrassage pour retrouver le noyau central du mot, son sens premier, avec une référence constante à Littré et à personne d'autre, et en même temps il se sert de cela pour se livrer à une prolifération inouïe de métaphores, de métonymies, d'expansions à partir du mot noyau. C'est presque contradictoire. Mais il ne pouvait pas faire autrement. Sinon il serait arrivé à une sorte de résidu sec, ce qui n'était pas tenable. C'est cette contradiction qui m'excitait.

Mais il y a chez Ponge une façon de serrer les boulons tout le temps qui me fascinait et m'irritait d'une certaine manière. Alors que chez Michaux, il y avait une liberté. Ponge donne toujours le sentiment qu'il rend des comptes, chaque fois qu'il écrit une phrase ou un texte, aux tenants des grands principes du français classique, des grammairiens, des Malherbe et autres. Chez Michaux, non, il y a une liberté totale de manoeuvre qui fait qu'à l'intérieur d'un même texte, il peut foutre le camp complètement ailleurs, se livrer avec jubilation tout d'un coup à du galimatias, pour repartir dans une flèche de sens magnifique. Ça part dans tous les sens et en même temps il y a le fil conducteur Michaux qui est là parfaitement au point. Les deux me fascinaient, mais je me sentais plus proche de quelqu'un comme Michaux, que je n'ai pas rencontré par ailleurs. Chez l'homme Ponge, il y avait une espèce de brutalité, de manque de curiosité. Toute sa curiosité, toute sa maîtrise tendaient vers les noyaux, et le reste n'existait pas, il le rejetait avec violence, à part les grands peintres classiques, de Chardin à Braque. Particulièrement, j'ai toujours eu l'impression que la littérature du XXème siècle ne l'intéressait pas, ou alors, je ne sais à travers quel tamis. Alors que Michaux est perméable absolument à tout ; ce qu'il écrit, ce qu'il dessine, traverse toutes les choses autour de lui. Ce qui est bizarre, c'est que, chez Ponge aussi, il y a cette idée de prolifération, par la métaphore, par la construction de la

phrase qui joue avec la forme classique que de temps en temps il casse violemment, avec une certaine brutalité. En fait, je parle de ces deux là comme s'ils étaient des contraires. En tout cas, ils ont en commun d'être d'une certaine manière infréquentables pour les gens qui ne s'intéressent qu'à la routine littéraire, et aujourd'hui plus particulièrement. La sortie de la Pléiade Ponge me frappe beaucoup au milieu de notre époque molle, rassurante. Il me semble que Ponge est de moins en moins rassurant.

R.P. : Les aboutissements successifs de votre travail artistique sont toujours des actes de rupture. Je citerai *Le mécrit, Louve basse, Les dépôts de savoir & de technique*, mais aussi le libelle que vous avez publié à la suite de votre retrait d'une exposition de photos à Nice dont la municipalité venait de passer à la droite extrême. Est-ce que vous maintenez la nécessité d'une sorte d'éthique artistique de la rupture ?

D.R. : Oui, que j'ai conscience de la rupture ou que les éléments extérieurs m'imposent cette idée. S'il n'y pas la notion de rupture, je ne vois pas l'intérêt. Evidemment, on ne peut pas faire carrière dans la rupture. C'est ce qui est difficile. C'est peut-être aussi ce qui est stimulant pour l'esprit. Vous prenez tous les grands créateurs, en quelque domaine que ce soit, il y a toujours rupture, par prolongement, par contre-pied, par invasion, par inflation : c'est toujours un mouvement d'exaltation de l'isolement en train de se déplacer. On peut appeler ça rupture selon les circonstances. C'est l'affirmation d'un isolement en mouvement et en déplacement constant.

R.P. : Cette avant-garde est porteuse d'un sens utopique, ou purement intransitive ?

D.R. : Avant-garde ne peut faire référence qu'à des mouvements constitués comme tels qui sont apparus à des moments historiques pour telle ou telle raison. Il me semble très difficile de parler d'avant-garde à propos de quelqu'un tout seul. On ne peut pas dire avant-garde pour Ponge, ni pour Michaux, ni pour Dubuffet, ni pour Klee... ni même pour Kandinsky, qui était inscrit tout de même dans un mouvement général d'avant-garde. Je pense que c'est toujours d'actualité, parce que ça se déplace sans arrêt, qu'on ne sait jamais très bien où l'on est, et donc, quand on fait un livre ou une exposition, il faut que ce soit motivé par une impulsion forte, un besoin de réaffirmer le déplacement d'une solitude.

R.P. : Pour revenir à la photo, je voudrais citer Ossip Brik, l'un des théoriciens du constructivisme russe : «Le photographe capte la vie et le peintre fait des tableaux»¹. Sous ce constat simple est impliqué qu'avec la photographie, on sort du domaine de l'esthétique, celui de l'expression-construction de l'oeuvre, et que l'on interfère dans la vie même. Avec la photographie, avez-vous pris vos distances avec l'intention artistique ?

D.R. : Evidemment non. Je trouve ce que dit Ossip Brik très déplacé pour quelqu'un de cette époque. S'il y a une époque où la création photographique est extrêmement marquée par les recherches esthétiques, c'est bien ce moment-là. D'autre part, la plupart des créateurs dans le champ photographique dans les années 20 et le début des années 30 sont très impliqués dans les mouvements d'avant-garde artistique, que ce soit Rodtchendko, Moholy-Nagy, Man Ray... On est non pas dans la même discipline, mais dans le même problème central qui est celui de l'art. La photographie ne quitte jamais le champ artistique. Elle est toujours exactement au centre du problème. Qu'on le prenne depuis le début de la photographie, l'implication esthétique spécifique à la photographie est absolument constante. Et cela me paraît aussi vrai maintenant.

Comment pouvoir dire que la photographie quitte le domaine esthétique ? Cela me paraît totalement aberrant. En ce qui me concerne, j'affronte toujours des malentendus. Les gens croient que j'ai quitté la poésie pour m'occuper d'autre chose, que, m'occupant de photographie, j'ai abandonné la littérature, que, quand j'écris des livres dans lesquels il y a des photographies ou dans lesquels je parle de photographie, je n'écris plus de littérature. Il y a une très curieuse dissociation, sur laquelle il est très compliqué de revenir. Pour moi c'est exactement la même chose. Je ne le dis pas par provocation et encore moins pour me rassurer : écrire *Le mécrit*, écrire *Louve basse*, écrire *Les dépôts de savoir & de technique*, ou faire une exposition de photos, publier un livre de photos comme *Ellipse et laps*, ou écrire et publier en ce moment *Le boîtier de mélancolie*, qui est une sorte d'histoire de la photographie en noir et blanc à ma manière, avec mon écriture, tout cela est exactement la même chose, parle de la même chose.

R.P. : Cependant, est-ce qu'il n'y a pas un déplacement entre la tendance à l'abstraction, en tout cas à la défiguration, de la poésie liée à la peinture telle que vous la pratiquiez, et le passage à la

photographie associée aux *Essais de littérature arrêtée*², qui sont nécessairement en rapport avec la représentation ?

D.R. : Je situe les choses autrement. Le mot qui convient le mieux dans mon esprit au mouvement des quatre volumes de poèmes, c'est le mot vitesse. Le mot qui s'applique probablement le mieux à l'entreprise des *Dépôts de savoir & de technique*, c'est le mot cadrage. Or ces deux mots gouvernent la photographie. C'est la même chose même si le mouvement n'est pas exactement le même, s'il s'intensifie grâce à des noeuds particuliers d'écriture ou grâce à des mini concentrations esthétiques d'une photographie à l'autre. L'un n'évacue pas l'autre. C'est un peu, et c'est une référence classique, ce qu'avaient bien compris les peintres de l'abstraction lyrique : dans l'art japonais classique, l'écriture, la littérature, le dessin, le trait et la peinture ont exactement le même mouvement, sont fondus en un seul mouvement. Evidemment, en Occident, cela n'est pas tout à fait la même chose, parce que l'impression du texte littéraire est différente, mais il y a quelque chose de fondamentalement proche. Si l'on est fasciné par Hokusai, c'est à cause de cela. Il inscrit dans le même dessin la satire et le paysage, le village et le vol de l'oiseau et en même temps, il calligraphie son texte avec la même encre. Je me sens là dedans.

***R.P.* : Je voudrais mettre en relief un paradoxe. Alors que vous vous êtes éloigné de la poésie depuis 1972, il semble qu'il est peu d'oeuvres qui aient autant marqué la création poétique contemporaine que la vôtre. En contraste avec cela, votre oeuvre reste inassimilable. Que pensez-vous de cette situation ?**

D.R. : J'ai toujours été gêné et formidablement frustré par l'idée, à propos de mon oeuvre poétique, que d'avoir voulu mettre à mal la tradition poétique impliquait forcément que mon travail sur la poésie était uniquement déconstructeur, qu'étant déconstructeur, il était réducteur, et qu'étant réducteur, il apportait de la négation, négation confirmée par le fait que j'ai cessé d'écrire de la poésie. S'il y avait bien entendu ça dans mes quatre livres de poèmes, il me semble que la nécessité que j'éprouvais à écrire de la poésie pendant dix ans, était avant tout liée à des préoccupations concernant trois choses, trois mots que je ne vois jamais prononcés à propos de ces quatre livres : la vitesse, la jubilation et le lyrisme. On peut en prendre n'importe quelle partie... *Les idées centésimales de Miss Elanize*³, livre écrit en quatre après-midi, avec une grande vitesse de transcription et d'enchaînement d'une page à l'autre. Il n'y avait pas d'arrêt quand j'écrivais, entre une page et la page suivante.

Et forcément, ça donne de la jubilation. Et le lyrisme ... Je pense à une série de poèmes qui s'appelaient à Saint Just ou la précipitation des actions à 4, qui pour moi était une ruée lyrique à travers des personnages, des situations, des descriptions, des sensations, dans les grands cycles romanesques, notamment *Le Don paisible* de Choukhov, des espèces de mini apparitions très cadrées liées à la Révolution française et, à travers ça, une jubilation lyrique très très précise que j'ai poursuivie, avec un peu les mêmes artifices ou les mêmes emprunts, visuels et cinématographiques notamment, ainsi que littéraires, dans *Les dépôts de savoir & de technique*, vers la fin, où j'intitulais un dépôt à Je vous dois la vérité en littérature et je vous la dirai. Alors évidemment, ce n'était pas du tout, et c'était ce qui me plaisait dans cette oeuvre, en phase avec ce qui pouvait se dire, ce qui pouvait se faire en poésie à l'époque, où l'on était dans une espèce de sublimation suspendue. Ce que je faisais est le contraire de la poésie telle qu'elle continue encore depuis ce moment-là, qui est dans une sorte de sublimation arrêtée. Chaque mot arrête et met en suspension la page alors que moi, je voulais traverser la page le plus vite possible, en entraînant les mots, en entraînant une sorte de bousculade. J'avais envie, et c'est peut-être une façon d'éclairer le mot de prototype que j'ai beaucoup utilisé, de jeter quelque chose par la fenêtre à chaque fois, je voulais qu'à chaque prototype corresponde une sortie dehors, une sortie hors du livre, une sortie pour passer du réel intérieur au réel extérieur, et vice-versa. Sortir sans arrêt. J'ai été très obsédé, dans l'histoire de la photo, par ce que dit Robert Frank, quand il a décidé de faire la grande série qui l'a rendu célèbre, *Les Américains* : il raconte comment il dévalait l'escalier avec son appareil à la main. Pour aller rencontrer quoi ? Pour aller vers les choses au devant desquelles tous les photographes depuis la naissance de la photographie étaient allés. Il avait une conscience extrêmement aiguë du fait qu'il sortait, qu'il se ruait vers quelque chose qu'il prenait dans ce mouvement qui faisait qu'il se ruait vers quelque chose. C'est inscrit beaucoup dans la photographie, ça ne l'est pas suffisamment à mon goût dans la littérature. La photographie dans l'art est certainement, entre peinture et littérature, l'endroit où l'on peut s'amuser, ruser, avec une jubilation qui est due essentiellement à l'effet instantané. On passe tout le temps d'un instantané à l'autre et on peut changer de l'un à l'autre complètement d'enjeu, complètement de sujet, de manière, de signification, d'intériorisation. C'est le maximum de liberté dans le minimum de temps.

R.P. : Quelle est désormais votre posture face à la littérature ? Car

c'est elle que vous travaillez dans des publications éparses qui annoncent peut-être un nouveau à prototype î.

D.R. : J'ai assez envie de quelque chose dont j'ai déjà publié des fragments ça et là, un ouvrage d'ensemble qui s'appellera très probablement *Essais de littérature arrêtée*, avec toute l'ambiguïté qu'il peut y avoir dans ce titre, puisque c'est un journal, donc ce ne sont pas des essais, et d'autre part, parce que je n'ai pas arrêté de faire de la littérature, puisqu'un journal, c'est de la littérature. Dans ce titre, il y a l'idée de faire se rejoindre un certain nombre de choses que j'ai dites en répondant à vos questions précédentes, qui rapprocherait par la rapidité de prise la photographie et la littérature. Le journal intime s'y prête très bien, parce que la prise photographique à répétition, que l'on prend tous les jours, équivaut d'un certain point de vue à la rédaction d'un journal. Ce qui m'a toujours intéressé dans le journal intime, c'est que c'est un genre qui ne connaît aucune évolution, qui repose toujours sur les mêmes catégories, les mêmes principes d'écriture et je voudrais essayer de voir si mon expérience de photographe peut arriver à me faire cerner plus précisément la notion d'écriture répétée chaque jour. C'est là que l'idée de prototype à un sens : les gens qui écrivent un journal ne l'écrivent jamais en le prévisualisant comme un livre, en décidant qu'ils n'écriraient pas de journal intime avant ce jour-là et n'en écriraient pas après. Donc : comment faire tenir en un seul volume écrit délibérément comme tel, programmé comme tel, quelque chose qui dans l'esprit de tout le monde est lié à une activité continue, sans forcément une fin éditoriale ? D'autre part, il y a aussi l'idée très ancienne que j'avais en écrivant *Les dépôts de savoir & de technique*, qui étaient dans une forme très expérimentale, liée au mitraillage et au cadrage, l'idée de faire un jour un livre qui serait la part ouverte, la part extérieure des *Dépôts* qui en seraient la part complètement intérieure et fermée ; de faire une sorte d'équivalent, un peu comme si un livre avait deux versants, qui auraient une correspondance : il faudrait que chacun soit le contraire et le pendant de l'autre.

***R.P.* : Et le livre qui serait *Le gambit de la reine*, qui développerait une certaine posture face à la littérature, presque un tombeau de la littérature ?**

D.R. : Un à tombeau î, si l'on prend le mot tombeau dans le sens d'une célébration, une gloire du roman. De cela, à l'époque où je l'ai commencé, j'avais une vision complète. Puis j'en ai écrit des morceaux dans un ordre très discontinu, comme par exemple le petit livre qui

s'appelle Prose au devant d'une femme, qui est la partie exactement centrale du projet. Voilà, j'ai établi quatre ou cinq mini prototypes, mais je ne suis pas certain que je ferai le prototype général un jour. D'une part, cela me paraît assez complexe à réaliser, parce que cela avait une grande prétention, d'être une espèce de synthèse des genres appartenant au roman : comment traiter l'entrée d'un personnage dans un livre sans le décrire, comment le narrateur peut apparaître brusquement à l'intérieur de l'image générale d'un paysage alors que l'écrivain est en dehors ... Je voulais établir une sorte de polyptyque sur le roman. Et en même temps, je me demande si c'est encore nécessaire.

R.P. : Je pense à la *Lettre de Lord Chandos*⁵, où l'épistolier fictif parle de son projet de jeunesse de constituer une sorte d'encyclopédie de l'art. Est-ce que dans *Le gambit de la reine*, il n'y a pas encore quelque chose de ce projet encyclopédique, dans le cadre d'un genre en tout cas ?

D.R. : Je ne sais pas. Cela réfère à Novalis, à des préoccupations qui étaient propres au romantisme. Et puis il y a eu Joyce, et quelques autres. Mais depuis Joyce, on est sur une pente descendante, et je dirai même que l'on est plus bas que la pente. Ce n'est pas une question de valeur, mais je pense qu'il est aujourd'hui impossible d'établir un prototype romanesque qui mettrait à nu le fonctionnement du genre... Mais n'exagérons rien, *Le gambit de la reine* ne prétendait pas à une arrogance telle que cela aurait été le grand roman qui disait tout sur la question. C'était un livre plus léger, malin, qui consistait avant tout à ruser avec le code. Mais aujourd'hui, je pense que la question est non pas dépassée mais déplacée. Cela finissait par m'ennuyer. Je pouvais jouer, m'amuser : là où je l'ai fait le plus, c'était dans ma contribution au livre collectif qui s'appelait *l'Hexameron*⁶, qui devait se placer à la fin du *Gambit de la reine*. Et donc, ayant écrit la fin, j'avais un peu l'impression d'avoir terminé mon livre. Il n'était pas forcément nécessaire de le matérialiser sous la forme d'une publication. Mais je suis content d'avoir joué avec cette idée.

Propos recueillis par Stéphane Baquey. Denis Roche a répondu oralement à cet entretien.

Revue Prétexte N°21/22, 1999, p. 34-41

Notes :

1 "La photographie par opposition à la peinture", 1926, repris in : *Art en théorie*, Hazan, 1997, p 508.

2 Travail en cours, annoncé lors d'un entretien in *Java* n°9, hiver 1992-1993.

3 Voir in *La poésie est inadmissible*, p 169-276.

4 Ibid., p 525-539.

5 Hugo von Hofmannsthal, voir Gallimard, "Poésie", p 41.

6 Seuil, 1990, livre aux six narrateurs ; outre Denis Roche : Michel Chaillou, Michel Deguy, Florence Delay, Natacha Michel, Jacques Roubaud.