

DÉPOSITION (auprès de Jacques Demarcq)

Jacques Demarcq : Une première question que me semblent poser tes *Dépôts de savoir et de technique* concerne les commentaires qui sont pris à l'intérieur du livre. Sont-ils là pour couper court à tout commentaire qui lui soit extérieur, et notamment à tout discours universitaire ? Tes livres précédents se sont, à ma connaissance, avérés difficilement récupérables. Est-ce que celui-là ne cherche pas, plus clairement encore, à prendre de vitesse tout ce qu'on pourrait en dire ? Il me semble que l'université s'intéresse plus facilement au mode de production d'un texte qu'à sa productivité proprement dite.

Denis Roche : Oui, en général. Mais pour ce livre-ci je ne suis pas certain que ça ne s'inverse pas, si commentaire universitaire il devait y avoir.

Remontant le plus objectivement possible aux premières fois où je me suis dit : « je devrais essayer d'écrire ainsi pour voir comment ça marche », établissant les 2 ou 3 intentions que j'avais au départ, je pourrais dire que l'intention dominante en 64-65, époque à laquelle j'écrivais uniquement des poèmes, était de pousser à bout la franchise, jusqu'où la poésie ne *payait* rien. Écrivant *Les Idées centésimales de Miss Élanize*, ayant conscience que j'essayais de traverser une certaine apparence généralisée de ce qu'était la poésie à l'époque, donc d'aller plus loin avec une juste idée d'irréversible, je me disais que ce que je devais écrire, ça n'était pas *Les Idées centésimales*, mais quelque chose d'autre que je voyais absolument, parfaitement

comme étant ce qui est devenu les dépôts : c'est-à-dire découper des lignes qui soient absolument toutes prises dans des textes déjà existants, et ne plus intervenir moi-même que comme « disposeur ».

Une autre intention était que si j'arrivais à mettre au point ce procédé très simple, mécanique, mais à le mettre au point dans toutes ses diversités, en utilisant un éventail maximum de genres d'écriture, je devrais arriver assez vite à mettre au point un instrument qui me permettrait de faire jouer désormais tout ce qui se passait. Je pensais à cette idée de « chant général ». Car de même que la poésie est une façon très tyrannique de n'exacerber qu'une seule chose et de n'avoir plus en tête que cette exacerbation, il me semblait qu'il fallait jouer sur beaucoup plus de registres et que devant un jour écrire les dépôts, je devais écrire *toutes* les exacerbations qu'on peut imaginer à propos de l'écriture, essayer de tout faire *résonner* ensemble. En écrivant *Louve basse* j'ai écouté pas mal de musique de Charles Yves. J'étais très fasciné par le fait qu'il avait imaginé très tôt de faire se *rencontrer* des musiques, de disperser par exemple plusieurs orchestres dans la nature, chacun jouant une musique différente, mais tous marchant à la rencontre les uns des autres. Pour Charles Yves, il ne s'agissait pas de faire chanter ces musiques ensemble, de leur faire produire une esthétique nouvelle, mais de les faire se rencontrer de façon *arbitraire*. Au fond de les faire *s'accumuler* en pensant qu'au point de rencontre où ces musiques qui n'avaient rien à faire ensemble commenceraient à se toucher, il devrait se passer quelque chose d'autre. Comme chef d'orchestre d'un chant général, il n'était pas dans mon intention que la rencontre des lignes produise un effet esthétique quel qu'il soit. L'arbitraire dans la succession des lignes est quelconque, c'est-à-dire qu'en principe il ne se passe rien d'une ligne à l'autre et si jamais, c'est le fait du hasard, c'est sans importance. J'ai voulu faire résonner ensemble sans me préoccuper de l'effet produit, *y compris si ça ne résonnait vraiment pas ensemble*.

La troisième intention, arrivé en cours de route, c'est que s'est greffé là-dessus un certain nombre de choses que je pensais ou écrivais sur la photographie. Ce faisant je me suis aperçu que ce qui m'intéressait le plus dans l'élaboration des dépôts,

c'était ce qui se passait au moment où je choisissais la ligne, où je la tapais, et où j'en cherchais une autre pour la mettre à la suite. Pour moi la seule chose vraiment importante en photographie, sur quoi on a très peu insisté jusqu'à présent, c'est ce qui se passe *au moment où* on prend la photo. Le résultat final, si esthétique soit-il, étant beaucoup moins intéressant.

Voilà à peu près les trois directions. Mais pour rejoindre ta question, quand je dis que le processus universitaire risque de s'inverser, c'est qu'on ne peut pas éliminer le fait que je parle sans cesse de photographie à propos de l'élaboration des dépôts. Jusqu'à présent on s'est bien gardé d'écrire ce rapport et la tentative la plus évidente que je devine un peu partout, c'est d'essayer de ramener l'entreprise uniquement à une entreprise littéraire, en l'identifiant à un processus para-poétique autant que possible. On me dit souvent « vos poèmes », en butant un peu sur le mot mais parce que les gens n'arrivent pas à trouver un mot qui identifie mieux. En tout cas, ça rassure le texte. Des gens me disent : « c'est très gai, très agréable, plein de charme. » Quand je lis, j'éprouve au contraire une sensation de neutralité extrême de la part de ces dépôts, qui ne parlent pas, ou très peu comme si on était un peu aveugle devant.

J.D. : J'ai moi aussi l'impression contraire. Autant quand j'ai lu certains d'entre eux publiés séparément dans des revues, j'éprouvais les pires difficultés à « accrocher », les lignes entre elles d'abord, mais aussi à être « pris » par l'ensemble ...

D.R. : — parce que c'est *sec* —

J.D. : ... autant en face du livre, j'ai été surpris de l'extrême lisibilité du texte, de sa facilité de lecture.

D.R. : Cela tient sans doute au fait qu'ayant le livre en main on a l'impression tout d'un coup que c'est bouclé et on devient sensible à l'entreprise elle-même, à l'intention qui y préside.

J.D. : La démonstration est en effet très claire. Mais une démonstration débouche fatalement sur quelque chose, ne serait-ce qu'une interrogation nouvelle.

D.R. : Avec ce livre j'ai l'impression d'avoir écrit ce qui est le plus clair, le plus simple. Je ne crois pas qu'on puisse dire de ce livre qu'il est hermétique et j'ajouterai même qu'on ne devrait pas pouvoir dire que c'est de la littérature expérimentale. Je n'ai pas le sentiment que c'est une tentative. Si on en admet l'intention comme une probabilité parmi d'autres, il n'y a plus alors rien à en dire : c'est *posé*. Quand je dis que c'est sec, c'est dans le sens où quelqu'un reste sec à une question. Il n'a rien à en dire parce qu'il ne sait pas s'il y a quelque chose à en dire. J'avais un peu en tête cette sensation-là. Avec *Le Mécrit*, ou *Louve basse*, j'avais le sentiment confus, en écrivant, que je sécrétais à la fois une théorie et une probabilité critique constante. Avec *Les Dépôts* je n'ai jamais eu la sensation que quelque chose allait pouvoir se dire dessus, par moi ou par d'autres. Par contre, il me semblait que la seule partie du livre qui allait à nouveau suractiver le discours théorique, le commentaire, et à l'infini, c'étaient les parties qui de ma part étaient déjà des commentaires sur l'entreprise elle-même, c'est-à-dire les préfaces ou les notes. Il me semble que ce sont les seules parties sur lesquelles on peut continuer à fonctionner : « oui ! à propos de la photo, le temps, qu'est ce que c'est ? » ou bien alors, « pourquoi des commentaires, comment fonctionnent-ils ? que signifie expliquer la disposition en persienne des lignes de surface jusqu'aux lignes de profondeur, de sous-sol ? » etc., et tout ça théorisé de nouveau. Mais si on prend strictement les pages de dépôts, comme il n'y a de ma part aucune intervention *littéraire*, même quand je choisis des lignes dans des textes qui eux-mêmes sont littéraires, cette exclusion de moi en tant qu'écrivain fait que le commentateur éventuel est exclu également. C'est comme de prendre un caillou, de le poser sur la plage, il n'y a rien à en dire, sinon que je l'ai pris et que je l'ai posé là. Même le « faites-en autant » ne tient plus.

J.D. : Les commentaires, notes ou préfaces, restent finalement très en dehors du texte. D'une part parce qu'ils sont une intervention de l'auteur, d'autre part parce que ces commentaires ne me semblent pas indispensables pour éclairer

l'ensemble.

D.R. : Les préfaces et commentaires sont la part lyrique du livre. Les pages de dépôts peuvent être senties comme non lyriques parce que précisément elles ne produisent pas de sens, pas de narration, au niveau global du moins. J'ai essayé en tout cas de m'approcher le plus possible d'une écriture de musique, de partition. La musique est le seul art qui fonctionne à partir d'un alphabet abstrait : il n'y a jamais de sens. Et pourtant les gens peuvent arriver à trouver lyrique, c'est le moins qu'on puisse dire, un concerto ou une partie chantée. Si bien qu'en fait, les pages de dépôts, je les considère comme ce qu'il y a de plus lyrique dans la littérature. Il est évident que les gens ne peuvent les sentir ainsi, puisque le lyrique *littéraire* ne peut fonctionner qu'avec du *sens*. Aussi se reportent-ils vers les préfaces ou commentaires pour éprouver ce plaisir-là. J'ai été frappé, lors de ma lecture à Beaubourg, de voir à quel point les gens étaient heureux par la double lecture, dépôts et commentaires, et pas à cause d'un effet de dissonance entre les deux partitions, mais parce que la part commentée, « lyrique », venait irriguer les lignes du dépôt. Ainsi le paysage s'installait de nouveau.

J.D. : Je n'ai pas du tout eu cette impression. Mais d'une certaine ivresse à laquelle les dépôts suffisent. Parce qu'elle est déjà dedans. Celui qui se termine par la citation de Diderot notamment : « *L'esprit fou dans les grands vents...* »

D.R. : Mais c'est une ivresse froide.

J.D. : N'empêche que ça me paraît très « prenant », comme on dit d'une musique. Je ne sais pas si cela a un rapport avec le sens, mais on se laisse littéralement emporter à la lecture. Parce que tout ça véhicule quand même du sens ...

D.R. : Bien sûr.

J.D. : Ne serait-ce que les lignes prises une à une. À cause des répétitions aussi. Le dépôt 17, 4 pages de 27 lignes, ne contient que 12 lignes qui ne soient pas au moins répétées une fois. La lecture en est d'autant plus facile.

D.R. : Quand il y a une répétition, le lecteur reconnaît quelque chose. Il ne sait pas ce que c'est, mais il l'a déjà vu une fois. À partir de ce moment intervient devant lui une chose qui est de l'ordre du lyrique possible et d'une surcharge du côté de la narration. C'est bien le seul moment dans les dépôts où le lecteur puisse éprouver cela.

Pour en revenir à l'ivresse (c'est un mot juste, quand je dis « lyrisme », c'est ça), je me sentais un peu *ivre* devant l'entreprise, c'est sûr. La réalisation par contre est très frustrante : il faut chercher les échantillons de texte, s'entourer de plusieurs dizaines de livres, de cahiers, de factures, de lettres, et la variété même de ces objets est très déconcertante. Une fois que je me mets à écrire, il faut trouver la ligne d'accroche. L'œil se balade au milieu des échantillons, finit par localiser une ligne au hasard, et alors il faut l'établir sur la page, c'est-à-dire qu'il faut que le sens soit suffisamment ramassé et suffisamment peu élastique pour qu'en 60 signes tout soit dit, ce qui n'était évident qu'une fois sur cinq, jamais plus. Il y a de nombreux genres d'écriture dans lesquels, découpant une soixantaine de signes, on ne ramasse pas assez de sens pour qu'un minimum de narration puisse s'installer, ou bien on en ramasse trop et alors la narration s'installe trop lourdement et ça ne marche pas non plus. Il fallait constamment se balader entre ces deux dangers. Ce qui prend du temps et dégrade complètement toute ivresse possible.

Quand j'ai tapé une ligne je compte donc les signes et mon regard recommence à se promener autour de moi à la recherche d'une deuxième ligne éventuelle. Si bien que dans le meilleur des cas il me fallait deux heures pour faire une vingtaine de lignes alors que le travail était strictement continu. Quand on écrit, habituellement, on s'arrête entre les phrases, on recommence une phrase pour l'ajuster. Dans les dépôts la fabrication était *continue* : elle englobait aussi bien le fait de

balayer le texte, d'isoler, de voir si ça coïncidait, de rechercher. J'étais complètement dépossédé de toute ivresse, de toute vision globale, de tout enchaînement possible, de toute espèce d'élan et de continuité de phrase. C'est cela qui était le plus grave : écrivant les dépôts, je n'arrivais jamais à faire une phrase, ça s'arrêtait toujours *avant*. Je n'arrivais même pas à faire un vers : je n'ai jamais réussi à mettre dans une ligne de 60 signes un alexandrin ou un octosyllabe. Le cadrage ne coïncidait avec aucune forme rythmique, métrique ou prosodique connue.

J.D. : Pour revenir sur cette impression que les dépôts se suffisaient en eux-mêmes, ne sentant pour ma part aucunement la nécessité des notes ou des préfaces, qu'en est-il de ces fils qu'il est possible de voir se tramer entre les divers textes ? D'abord parce que ces dépôts renvoient parfois explicitement les uns aux autres, se citant les uns les autres. Ainsi dans le dépôt 11 on retrouve des lignes empruntées au 9, puis au 7 ; une ligne aussi qui sera reprise dans le 12.

D.R. : Il y a aussi des citations dans certains dépôts de morceaux qui appartiennent à des préfaces ou des commentaires.

J.D. : Comme si les dépôts pouvaient finalement tout intégrer ...

D.R. : Oui.

J.D. : Existe également un rapport entre « Antéfixe de Micheline Peyrot », qui se situe clairement à Nice, et le dépôt intitulé « Uacalli », consacré en grande partie au Mexique, mais où l'on retrouve étrangement cette même ville de Nice. Enfin cette phrase de Littin qui sert de titre à un dépôt (« *la mémoire circule beaucoup dans les temps d'oppression* ») réapparaît ailleurs. Et sans doute significativement : ça circule beaucoup d'un dépôt à l'autre. Et aussi bien cette notion de cercle qui apparaît dans les notes en référence au disque, peut faire penser que le disque tourne. Aussi a-t-on l'impression de voir se tramer, si on lit

un peu attentivement, un certain nombre de thèmes, comme des thèmes mélodiques qui reviendraient.

D.R. : Oui, bien sûr.

J.D. : Parmi ces thèmes insistants, la photographie, le sexe, l'amour, mais surtout ce qui a rapport à la mémoire : les journaux intimes, la mort, les civilisations, l'histoire. Cette apparition de l'histoire m'a paru particulièrement questionnante en ceci qu'elle semble résulter, être le produit d'une sorte d'excès dans l'accumulation de l'anecdotique.

D.R. : Cela a fonctionné assez volontairement depuis le début, pour une raison simple qui est que, quand j'ai commencé de les écrire, je savais que j'appellerais ça *Dépôts de savoir et de technique*, et cela parce que je pensais que cette expression définissait n'importe quel type d'écriture. Si on était un archéologue de l'an 3000, penché sur notre époque et les précédentes, trouvant une facture de garagiste ou une correspondance intime ou des légendes sous des photos dans un album de famille, n'importe lequel de ces textes, un archéologue devrait pouvoir le définir comme un dépôt de savoir et de technique. Aucun doute là dessus : j'ai tout de suite pensé en termes d'archéologie, à cause du mot « dépôt », et me disant, au fond, toute écriture *déposant*, certaines doivent déposer plus lourdement, d'autres plus superficiellement. Je voyais vraiment des couches chronologiques et j'ai essayé de traduire cette sensation, cette conviction profonde au moyen d'un dispositif sur la page. Comme je ne pouvais utiliser que des lignes de 60 signes, 65 au maximum, il fallait que je trouve des échantillons de texte dans lesquels l'écriture soit suffisamment compacte pour commencer à opérer un minimum de sens sur aussi peu de signes. J'ai donc essayé d'établir, de manière un peu aveugle, un étalonnage aussi précis que possible, en allant de la compacité la plus lâche à la plus dense, celle qui comportait le plus de renseignements en 60 signes. Assez rapidement, je me suis rendu compte que le côté le plus lâche c'était par exemple les traductions de l'anglais : lorsqu'on traduit de l'anglais, le résultat « chasse » énormément : en 60 signes, il n'était quasiment rien dit. Quant au plus compact, au plus

« déposé », je l'ai trouvé du côté des bibliographies, qui sont écrites en style télégraphique, si bien qu'en 60 signes se rencontrent un nombre incroyable d'informations : lieu, date, signataire, titre, extrait etc. ; il y a toujours au moins sept ou huit informations, alors que dans un morceau de traduction littéraire, il n'y a jamais plus de deux éléments.

J.D. : Dans le même ordre, il y a les *Guides Bleus*.

D.R. : Oui, que j'ai beaucoup utilisés. Il n'y a pas de doute qu'il y a des phrases plus « déposées » que d'autres. Archéologiquement, j'ai disposé assez vite mes pages en fonction de cela, en essayant de mettre en haut des pages les textes les plus légers et d'aller jusqu'au plus lourd en finissant généralement les dépôts par une série de lignes de bibliographie, d'où j'avais pris toutes les lignes qui précédaient. J'ai laissé tomber quand c'est devenu un procédé. Les textes sur les civilisations sont forcément venus assez vite, du fait d'abord que ce sont des textes scientifiques, très bibliographisés, avec un maximum de contraction, mais aussi parce que métaphoriquement, je savais que ce qui restait d'une civilisation était ce qui en avait été le plus lourd : les monuments, généralement enfouis. Les civilisations que j'ai traitées dans les dépôts sont celles dont les monuments sont les plus enfouis possibles : Égypte, Mésoamérique par exemple.

J.D. : Il y a cette archéologie au sens courant, mais aussi une archéologie de notre quotidien, dans le livre.

D.R. : Aussi.

J.D. : « L'amour de mon temps est mon sujet ».

D.R. : Tout doit en effet entrer dedans de la même façon. Le balayage de mon regard sur les échantillons autour de ma table, par terre et autour de ma chaise, pour piquer les lignes et les faire monter dans la machine, c'est le balayage d'un archéologue.

Tout ce qui était autour de moi fonctionnait comme objet de fouille.

J.D. : En prenant du coup une sorte d'avance dans le temps.

D.R. : Oui, c'est pourquoi je parle de rester sec devant les dépôts : l'archéologue est sec devant ce qu'il nettoie avec son pinceau, ça me semble évident.

J.D. : On peut peut-être relier cette attitude à la notion d'auteur, qui en l'occurrence disparaît. Tu parles à la place de spectateur, et en ce qui concerne le lecteur, d'auditeur. Il y avait dans le dernier *TXT* une insistance sur le fait pour l'écrivain d'être moins l'auteur que l'acteur de tout ce qui s'écrit, de tout ce qui est matière *de langue*. Est-ce que ton livre ne ferait-il pas fonctionner l'écrivain davantage comme un spectateur, et en même temps comme un « spectre-acteur », à cause de cette idée d'avance temporelle avec un retour fantomatique possible de l'auteur ?

D.R. : Je n'y suis pour personne, dans les dépôts. Je suis convaincu profondément qu'une page de dépôt est ce qui s'approche au plus près, dans l'ordre de la littérature, de ce qui pourrait tout d'un coup ne plus être regardé que comme une partition de musique. Dans certaines conditions, certaines pages de dépôts pourraient être, *à la limite*, jouées par un instrumentiste. Certains musiciens qui ont mis au point de nouveaux systèmes de notation qu'un instrumentiste, après un certain rodage, peut jouer. Je pense à Xenakis. Il y a des partitions de musique contemporaine qui sont purement des tracés browniens, très hasardeux, d'après lesquels un instrumentiste peut combiner un certain nombre de parcours. Ce qui n'est possible que si ce nouvel alphabet est abstrait. Or une page d'écriture ne peut pas devenir un système de notation abstrait. Mais une page de dépôt est probablement ce qui s'en approche le plus. Il n'y a pas de doute que si, en aval d'une page de dépôt, on est presque à l'endroit où un instrumentiste pourrait recapter ça du côté de l'oreille, en amont, quand je m'entourais de mes

échantillons d'écriture, à un moment donné j'étais à l'écoute de cette variété-là. Cette notion d'auditeur est pour moi très importante. Je n'interviens pas, je ne suis pas du tout l'acteur, je ne m'y mets pas et je ne commande pas, sauf exception. Je suis plutôt le chef d'orchestre. Dans l'exécution publique d'un morceau de musique, le public (je ne sais pas si c'est un leurre) applaudit le chef d'orchestre. On a du moins le sentiment qu'il n'applaudit pas le compositeur, ni les instrumentistes. La personne qui salue la première, c'est le chef d'orchestre. C'est le seul art où ça se passe de la sorte. Dans les dépôts il n'y a bien sûr personne à applaudir. Je répète qu'on est sec devant. Applaudir quoi ? Dans un poème, un roman, une écriture créée par son rédacteur, il y a automatiquement performance, et c'est cela qu'on apprécie. Dans une page de dépôt on ne peut rien trouver d'original, puisque le matériau ligne à ligne est exactement le contraire. Il n'y a pas de performance sinon dans l'intention, la démonstration. Mais pas dans l'exécution elle-même.

L'idée d'être le spectateur ramène évidemment à la photographie, au balayage du regard, au cadrage. Mais développons : la littérature est probablement le seul art, par opposition à la musique ou à la peinture, à propos duquel le public, le lecteur, exige en permanence un contexte. Un auditeur de musique ne se pose jamais la question en ces termes ; s'il branche France-Musique, tombe au milieu d'un concerto, il ne demande pas où est le contexte : il subit la musique dans l'instant. Quelqu'un qui regarde un tableau n'est pas irrité de ne pas avoir sous les yeux ce qu'il y avait ou aurait pu y avoir au-dessus, en bas, à gauche et à droite. Il ne demande pas dans quoi c'est *découpé*.

J'ai le sentiment très net qu'ayant opéré un découpage des réalités en cadrant de façon aussi rectangulaire sur la page et en coupant les mots au début ou à la fin, j'évacue complètement le contexte, le début de sens et sa fin. Quand on regarde une page de dépôt on est mis en situation de ne pas avoir besoin du contexte. Normalement, le carré ou le rectangle *prend* tout seul. C'est pourquoi je pense que ce type d'écriture tend vers quelque chose d'abstrait. À partir du moment où on peut faire admettre au lecteur qu'il n'a plus besoin d'exiger forcément le contexte, on l'oriente vers l'idée que le cadrage qu'il a devant

lui peut se suffire. Et on rejoint très évidemment la photographie. Un photographe découpe dans une réalité ; il tranche de façon absolument raide, au milieu des gens, de la rue, du paysage, ce que je fais, moi, avec les lignes : je tranche au milieu des mots. Or jamais quelqu'un ne regarde une photo en se demandant ce qu'il y avait autour. La photo lui suffit, instinctivement, presque compulsivement.

J.D. : Je disais que les notes importaient peu : les dépôts se suffisaient. À la limite, les notes ne risquent-elles pas d'être trompeuses ?

D.R. : Les notes, surtout dans le dernier dépôt, « Je vous dois la vérité en littérature et je vous la dirai », ont été faites dans l'intention précise de montrer qu'elles n'apportaient pas un supplément de littérature. Elles ne font que dire « vous voyez cette ligne-là, par rapport à la précédente, si on veut qu'elle joue d'une certaine manière, on peut dire qu'elle joue comme ça ». Il s'agissait, en donnant l'origine des lignes puisque c'est ce qui inquiète les gens, d'où ça vient ?, de les démystifier complètement. Car il n'y a pas de *mystère* : l'origine est extrêmement banale, le *Guide Bleu*, une lettre qu'Untel a reçu d'Untel, ou tel livre page tant, c'est d'une banalité totale. La vérité en question c'est qu'il n'y a pas de mystère. En photographie non plus, mais personne ne se demande dans quoi c'est découpé. Par contre il y a un effet magique : n'importe quelle photo, regardée par quelqu'un, opère d'une façon magique. Dans une page de dépôt, il n'y a ni mystère ni magie, seulement un effet de miroitement. Qu'est ce qui miroite ? L'histoire, tout faisant partie de l'histoire : l'anecdote, la phrase, le sens, l'autobiographie, la civilisation, l'art, n'importe quoi. Mais il n'y a aucun sens à en tirer : l'histoire ne démontre rien, elle n'est qu'une accumulation formidable. On envisage toujours cette accumulation comme chronologique, linéaire ; or moi, si je parle d'histoire à propos des dépôts, c'est une accumulation dans un temps donné, celui où je choisis ces lignes.

J.D. : Ces notes du dernier dépôt insistent beaucoup sur la structure abstraite des pages. Il y a à ce propos des points précis sur lesquels je m'interroge. Dans « Antéfixe de Micheline Peyrot », la reprise des leitmotiv n'est-elle pas subordonnée à une structure abstraite ? Par exemple, la deuxième page de ce dépôt recommence par la ligne 1 de la première et poursuit à la ligne suivante par la ligne 21 (deux-un) de la première page. N'y aurait-il pas un jeu sur les chiffres ? On trouve ensuite répétées à la suite l'une de l'autre les lignes 3 et 31, puis 2 et 12.

D.R. : Ces rapprochements-là sont totalement involontaires. En revanche, ce qui est conscient, c'est que j'éprouve le besoin quand j'en suis à la première ligne, qu'elle *suspende* tout le reste. Je cite quelque part une phrase de Charles Yves disant : « tout le reste est dehors sur la corde à linge ». J'ai été frappé par cette image qu'une page de musique est suspendue par la portée, comme une page de dépôt est suspendue par la première ligne. On devrait donc logiquement penser que certains types de lignes ne sont pas assez forts pour soutenir la page de dépôt. Doutant toujours de cela, j'éprouvais le besoin de temps en temps, commençant une autre page, de reprendre une autre ligne ailleurs, comme si n'étant pas sûr de la force de cette première ligne, sa réutilisation la renforçait. Or il est évident que ça la renforce dans l'esprit du lecteur qui la voyant répétée la reconnaît, surtout à la même place. D'où une légitimation ipso facto du choix fait par moi.

J.D. : Inversement, la page 151 reprend la dernière ligne de la précédente.

D.R. : J'ai essayé une ou deux fois de me persuader que, reprenant une première ligne pour la mettre en dernière ligne et si possible à la fin d'un dépôt, ça le *bouclait*. Je l'ai fait parce que j'avais pris cette ligne dans quelque chose qui me plaisait. Mais ce sentiment que « ça boucle » est une sensation complètement trompeuse. Puisqu'il n'y a pas de récit, il n'y a aucune raison qu'un dépôt « se termine ». On peut imaginer que la dernière ligne soit de l'ordre de la « chute » ; elle peut seulement être le plus enfoncé, le plus minéralisé possible : une bibliographie, par exemple. Un dépôt n'a théoriquement pas de fin.

J.D. : À propos du plaisir qu'on peut éprouver à la lecture du texte des dépôts, je pense à la photographie et à cette idée de planche de contact dans laquelle en jouant sur les mots je ne peux m'empêcher d'accorder une importance au contact. Tu dis dans la préface que toutes les lignes se valent, hors histoire et hors jugement, ayant une même réalité dans l'illusoire. Cela fait référence à la structure abstraite, notamment à l'égalité des mesures en musique. Mais en musique les mesures ne sont pas isolées. Et je me demande si la juxtaposition des lignes, aussi arbitraire soit-elle, n'induit pas fatalement, que l'auteur en soit ou non conscient, des associations ou des collisions (tu parles de télescopages) avec la production d'un effet de sens, non pas au niveau...

D.R. : narratif

J.D. : ... oui, ou de la révélation d'un quelconque inconscient, mais à un niveau, disons-le, poétique. *Miss Élanize* jouait sur la coupure et la liaison. Ici j'ai l'impression que c'est la *découpe* qui *favorise* la liaison, pas forcément d'une ligne à la suivante mais du moins à une ligne voisine. Soit qu'il y ait un mot commun aux deux lignes ou deux mots phoniquement proches, comme « Kafka » et « Kodak », soit encore par des rimes pour l'œil. Ces aspects ont-ils pu compter au moment de l'empilage ?

D.R. : En musique il y a l'harmonie. La musique est le contraire de l'arbitraire des sons. Elle met en œuvre un art de la combinatoire qui suppose un système de règles extrêmement strict, intransgressable. Dans les dépôts, évidemment, l'harmonie n'existe pas. L'arbitraire en principe règne. Quoiqu'on ne puisse parler d'arbitraire pur, puisque je *choisis* chaque ligne et leur ordre de succession. Mais il est très important pour moi que toutes les lignes soient vraiment séparées, et d'abord typographiquement puisqu'elles sont beaucoup plus interlignées que dans un texte normal, et ceci pour montrer qu'elles sont séparées dans le temps où je les ai choisies, reflétant ainsi la *durée de fabrication*. C'est aussi dans le but

d'allonger verticalement la page de dépôt de manière à retrouver le format 24/36, dont on sait qu'il correspond à la vision binoculaire (ici verticalisée) et que je préférais, pour cette raison, au carré du 6/6. Je cherchais un effet de réalité conforme à la captation visuelle. Le résultat est que chaque ligne flotte dans une projection globale verticale. Ce qui revient à doubler d'une certaine manière la découpe : celle du texte sur la page, avec, en écho, celle du paysage regardé par quelqu'un. Faisant jouer ensemble tout ça, il y a forcément quelque part une cohérence, une unité globale de la page. Aller plus loin, je ne sais pas.

J.D. : En parcourant le texte en diagonale, sans m'arrêter au sens, en le balayant du regard, j'ai trouvé souvent des sortes de rimes graphiques qui résultent du côté mécanique de la découpe : par exemple des empilements de « n » ou de « t » détachés en bout de ligne, qui attirent immédiatement l'œil.

D.R. : Tout cela est en effet de l'ordre de l'œil. Ainsi j'ai toujours eu beaucoup de problèmes, lorsque je tapais les dépôts, avec les citations : à cause des guillemets. De même les italiques faisaient problème parce qu'en tapant à la machine, pour les indiquer, on souligne. Normalement, étant donné les textes utilisés, il y aurait dû y avoir beaucoup d'italiques. Mais je me rendais compte qu'à l'œil, à l'intérieur de cette découpe très volontaire sur la page, si je faisais intervenir trop d'éléments visuels perturbants, ça fonctionnerait moins bien. Il y a donc toujours eu, c'est vrai, un problème avec ces espèces de fausses rimes internes et tout ce qui pouvait troubler le regard : l'italique, les bibliographies très contractées, la ponctuation trop abondante sur une seule ligne. J'insiste là-dessus à cause de cet écho constamment recherché avec ce que regarde un photographe dans un viseur. Il n'y a rien dans le paysage que vise un photographe qui ressemble à la ponctuation. Pourquoi ces éléments qui semblent naturels lorsqu'on écrit deviennent-ils aussi perturbants dans une page de dépôt ? J'ai toujours été très conscient que la question se posait. Le fourmillement, ce miroitement que produisent les lignes et la multiplicité parfois assez effarante des sens qu'elles contiennent, est extraordinairement perturbé par des petites choses qui

sont de l'ordre de la typographie. Comme quoi la littérature fait violence à la littérature.

J.D. : En photographie, le cadrage est finalement la seule opération que l'on fasse. Est-ce que cette opération de cadrage n'intervient pas au niveau global de la page avec l'idée de dessiner un paysage abstrait ?

D.R. : Il y a une grande différence, c'est que ce qu'on cadre en photographie est de l'ordre du mou : les lignes, les courbes sont plutôt molles, et elles se continuent les unes dans les autres : il n'y a pas de coupure à l'intérieur de ce qui est regardé par un appareil photo. Dans une page de dépôt le discontinu est total, d'une ligne, d'un mot à l'autre. La narration est évacuée. Tout est ramené au même plan ; c'est pourquoi je parle de planches de contact. En fin de compte la littérature n'est faite que de discontinu. Cela est d'autant plus accentué et renouvelé par les incidents photographiques. En photo au contraire, tout se continue dans tout, sans arrêt. Même les photographes qui ont essayé de jouer uniquement sur l'inanimé, le raide, le perpendiculaire, en prenant par exemple des détails d'architecture, ça ne marche pas, c'est quand même du continu qui est photographié.

J.D. : La planche n'est pas lisse, disons. On raccroche sur ces accidents typographiques à la fois gênants, et « accrocheurs ».

D.R. : Ils deviennent des points de germination. C'est très frappant aussi chez Cummings. Dans un poème extraordinairement simpliste et totalement fleur-bleue, il opère un brouillage absolument insensé en commençant par exemple un vers par une parenthèse retournée ou un point-virgule. C'est tellement gratuit et arbitraire, que normalement l'œil doit sauter ça, puisque le sens continue. Or il n'y a pas de doute que chez Cummings, c'est bouleversant, complètement. Dans *Les Dépôts* c'est différent et plus complexe : c'est tellement cadré raide, à l'œil.

J.D. : Le procédé est en effet on ne peut plus simple, et fixé dès le départ, mais sa mise en œuvre semble très souple. Dans la pratique, il y a beaucoup de variations, comme si aucune loi rigide ne régissait ces dépôts. Et l'évolution est rendue d'autant plus sensible par la présentation chronologique des dépôts.

D.R. : Je les ai mis strictement dans l'ordre chronologique, à dessein. Quand j'ai commencé les tout premiers, c'était vraiment de l'ordre de la tentative. Ensuite du trois ou quatrième jusqu'au dixième, j'ai cherché à étendre la variété au maximum, pour voir s'il y avait des limites d'utilisation, et si, à l'intérieur de ces limites d'utilisation, il y en aurait d'autres qui seraient les limites de l'optimum de fonctionnement. Car il y a des limites. Par exemple, au-delà de 6 ou 7 pages, je ne sais pourquoi, ça ne marchait plus ; toutes les extensions possibles étaient déjà utilisées au moins une fois, sinon plusieurs ; après quoi la structure s'installait et se répétait. J'ai également cherché la limite du minimum et du maximum de signes remplissant suffisamment de lignes pour qu'un début de sens s'installe et pas trop pour que la narration ne prenne pas le dessus. J'ai trouvé assez vite. Et j'ai été étonné de voir que ça tournait autour de 60 signes, ce qui est la justification moyenne d'un roman ou d'un essai qu'on publie. Je n'ai pas eu à faire entrer mes dépôts dans un livre dont le format aurait été anormal : ça coïncidait.

Les autres limites que j'ai essayé d'imaginer sont, par exemple, d'écrire un dépôt sans aucune répétition, et de voir, introduisant une répétition, puis deux, puis trois, jusqu'où je pouvais aller sans tomber dans du rythme uniquement répétitif. Une autre limite est de se demander jusqu'où on peut faire jouer l'effet de miroitement avec un maximum de dispersion des matériaux. Ce maximum est obtenu dans « Uacalli », qui est aussi le dépôt où les textes d'histoire, de civilisation, d'archéologie sont les plus nombreux. J'ai essayé aussi de trouver des limites du côté de la densité, avec des premières lignes superficielles et des dernières les plus lourdes possibles. Mais cela ne doit pas être très sensible au lecteur. J'ai essayé encore de fixer des limites d'utilisation des éléments visuels : couleurs, paysages, matières définissables à l'œil,

cherchant jusqu'à quel point on pouvait saturer une page de dépôt avec. On peut repérer toutes ces choses dans la chronologie du livre. Mais ces variations ne sont pas infinies : il y a quelques dépôts que je n'ai pas menés jusqu'où je voulais. Par exemple le dernier, « Je vous dois la vérité en littérature et je vous la dirai », mon intention était de le faire trop long, plus long que le maximum que j'avais déjà étalonné, pour voir jusqu'à quel point le lecteur capterait cette trop grande longueur, et à quel moment la répétition deviendrait inadmissible et la saturation s'opérerait. Mais comme je donnais des lignes de commentaire au fur et à mesure, je me suis aperçu que je n'avais pas de raison de compléter ce dépôt puisque, les lignes de commentaire aidant, il serait donné comme un exemple de ce que ça pourrait être, et la démonstration serait faite. J'ai donc dispersé au maximum dans le minimum de pages.

J.D. : N'y a-t-il pas des dépôts que tu as abandonnés pour une raison ou une autre ?

D.R. : Je voulais faire une antéfixe sur un personnage imaginaire auquel je n'ai pas accès, en prenant un personnage sur lequel je puisse retrouver le maximum de matériau, appartenant donc à une série de livres comme *La Comédie humaine* ou *À la recherche du temps perdu*, en somme un personnage pour lequel j'aurais toutes sortes d'entrées dans des récits et sous des aspects différents, et si possible un personnage d'après une personne ayant existé, sur laquelle je pourrais récupérer aussi des matériaux historiques. Cela aurait pu être assez amusant, parce que j'aurais été obligé de travailler sur deux ou trois registres maximum, et non plus dans la variété, ce qui aurait donné une antéfixe du côté minimum d'utilisation possible. Dans la préface je donne un exemple de ce que donne un matériau restreint, avec les phrases qui traitent de photographie dans les lettres de Kafka à Felice. Là, c'est vraiment le minimum-minimum, sans aucune variété, sans aucune ivresse, sans narration, rien ! C'est inutilisable pour arriver à quelque chose d'intéressant.

J.D. : Sans doute « Uacalli », dans lequel le repérage est effectué au contraire « au plus loin », me paraît des plus intéressants, des

plus fascinants.

D.R. : « Uacalli », je l'ai écrit *avant* d'aller au Mexique. Je savais que j'irais et ce que j'y *verrais*. C'est très important. J'ai écrit plusieurs dépôts comme ça. Sachant déjà ce que je verrais, la sélection était prévue. Quand j'ai utilisé les textes, j'ai pensé que la conjonction s'opérait entre des textes que j'aurais de toute façon utilisés après avoir vu. C'était de l'ordre de la jouissance : être sûr de ce que je verrais et décider d'avance ce que j'en retirerais comme ligne de dépôt. Je ne me contraignais pas, je jubilais d'avance. Et quand je suis allé au Mexique, de temps en temps, là où j'allais, je me retrouvais debout en train de regarder des objets dans les musées. Raison pour laquelle je suis allé à Copan voir l'escalier, et cela en dernier, tant ça me paraissait évident d'aller le regarder, d'être devant une page de dépôt.

J.D. : Arrêtons-nous ici. Peut-être sommes-nous restés exclusivement techniques.

D.R. : Je pense qu'il n'y a pas d'autre façon de parler de l'écriture.

(Paris, le 13 mars 1980)



Publication initiale dans : *Textuerre*, n° 25-26, « arthur rimbaud ou denis roche ? », novembre 1980, p. 58-72

republification le 18 juin 2018 sur le site : <https://axolotl-denisroche.com/>