

Christian Prigent

Passages des avant-gardes

Entretien



P.O.L

PASSAGES DES AVANT-GARDES

Fabrice Thumerel : — *Pouvez-vous décrire votre rapport à la littérature au moment où, après avoir collaboré à quelques revues poétiques (Action poétique, La Tour de Feu, Le Pont de l'épée), vous avez lancé TXT avec Jean-Luc Steinmetz ?*

Christian Prigent : — En 1968, j'ai découvert *Tel quel* et l'œuvre de Denis Roche. Il y avait là des formes d'écriture et des propositions théoriques qui m'ont aidé à rompre définitivement avec «l'idéologie poétique» et, du même coup, avec les revues que vous citez. *TXT* est né de cette rupture et de la nécessité de trouver d'autres modes de publication.

F. T. : — *Le processus de rupture que vous décrivez ainsi que le lexique employé nous renvoient inmanquablement aux travaux des sociologues sur les avant-gardes contemporaines : dans un champ dominé par la production romanesque de masse, la création d'une revue au sein du pôle de production et de circulation restreintes est le seul moyen pour les jeunes écrivains — qui plus est s'ils sont poètes — de formuler de nouvelles positions esthétiques et d'espérer ainsi assurer leur existence, voire leur subsistance littéraire...*

Ch. P. : — Quand apparaît une «avant-garde», elle se propose d'investir le champ artistique, se donne des positions à conquérir, désigne des alliés et des ennemis. Que, vues après coup, ces stratégies aient quelque chose d'assez dérisoire n'empêche pas qu'ait eu lieu un considérable effort de pensée théorique et d'invention formelle. Une part de cet effort concerne l'invention de lieux où intervenir, polémiquer, analyser, expérimenter. Toutes les avant-gardes du XXème siècle ont dû, pour cela, créer leurs revues (et souvent leurs collections, voire leurs maisons d'édition).

F. T. : — *La sociologie du champ littéraire nous apprend encore que les périodes d'avant-garde se caractérisent justement par des luttes acharnées pour imposer une définition particulière de l'objet littéraire...*

Ch. P. : — A la fin des années soixante, pour ceux qui ont créé *TXT*, la lutte concernait la poésie. Le mot d'ordre était : «haine de la poésie» (selon la formule de Bataille). Cette ligne antipoétique, il fallait la soutenir par un appareillage théorique. Nous avions l'embarras du choix : linguistique structuraliste, psychanalyse lacanienne, grammatologie derridienne, sémanalyse kristevienne. Et les préfaces que Denis Roche donnait à ses livres de poésies.

F. T. : — *En 1991, dans Ceux qui merdRent, vous faites cette remarque : «la distinction réel/réalité ne prétend pas ici au statut de concept ni de vérité "scientifique" : il s'agit plutôt d'un petit mythe d'interprétation pour aider à mieux comprendre (qui m'aide, moi, à mieux comprendre) ce qui se passe dans quelques énigmatiques objets littéraires contemporains»¹...*

Ch. P. : — Cette distinction vient de Saussure. Elle est aussi d'une autre façon dans Nietzsche et elle est fondamentale chez Lacan. Mais, au vrai, elle traverse plus ou moins implicitement toute expérience *poétique*. Pour moi, elle est d'abord de l'ordre de la *sensation* qu'il y a un écart violent entre l'expérience que nous faisons du réel (le *corps*, le *monde*, l'*intime*) et le tableau sensé que construit pour nous l'ordre symbolique en articulant les représentations. C'est ce tableau que j'appelle *réalité* : le monde identifié aux représentations que nous nous en faisons. Ecrire, c'est s'acharner à *dé-figurer* ce tableau pour aller vers un plus-de-réel. D'où que la distinction réel/réalité vient, en tant qu'outil de lecture des écritures irrégulières, comme exposant minimal de tout effort d'interprétation de l'*irrégularité* (la non adéquation aux représentations codées, la soustraction à la simple mimesis).

F. T. : — *On ne peut pas dire que vous vous preniez vraiment au sérieux : vos textes sont imprégnés d'humour et d'autodérision... J'ai à l'esprit trois exemples : le premier volet de Ceux qui merdRent, intitulé «L'Oubli du moderne», offre une série de variations autour de «Blanche Neige et les sept nains» ; tout aussi peu sérieuse, la présentation de l'anthologie de TXT, intitulée «Légendes de TXT» ; enfin, dans Une erreur de la nature, l'écrivain-essayiste que vous êtes n'hésite pas à se présenter d'emblée comme un mauvais lecteur... Afin de comprendre cette disposition, on a bien*

¹ *Ceux qui merdRent*, (P.O.L, 1991) p. 262.

envie, encore une fois, de faire appel à la sociologie bourdieusienne : quand on est d'origine plutôt modeste et de province — c'est-à-dire qu'on est hors-champ —, comme c'était le cas pour vous, on a toutes les chances d'être moins touché par la foi dans les pouvoirs de la littérature que les privilégiés parisiens, non ?

Ch. P. : — Il n'y a rien de plus sérieux que cette absence de sérieux que vous notez à juste titre. De même : il n'y a rien de moins sérieux que le sérieux affiché des graves littérateurs. La littérature m'est toujours apparue comme la plus essentielle et la plus dérisoire des activités. Le côté iconoclaste, provocateur, éventuellement canularsque des revues d'avant-garde (ainsi les revues dadaïstes) nous donne à chaque fois cette sensation. Je suis sensible surtout aux œuvres dans lesquelles, parce que précisément elles ont un rapport à l'échec, à l'inachevé, à la dérision et qu'elles mettent en place la répétition obsessionnellement désespérée des mêmes thématiques et des mêmes marottes formelles, continue de passer le sens de l'enjeu crucial et, dans le même mouvement, de l'inutilité radicale de l'opération dont elles sont le vecteur : Jarry ou Beckett, pour fixer les idées.

F. T. : — Depuis tout à l'heure vous semblez globalement adhérer à la démarche sociologique, et pourtant, dans Une erreur de la nature, vous prenez vos distances vis-à-vis de Pierre Bourdieu, jugeant trop positive sa conception du discours littéraire comme dénégation du monde — à savoir, comme expression détournée de la réalité —, alors que pour vous l'existence même de la littérature est liée à la complète inadéquation de la langue au réel...

*Ch. P. : — L'activité littéraire est une forme (sophistiquée et ambiguë) de la civilité. En ce sens elle s'offre au discours de la sociologie : parce qu'elle occupe une place, décisive et énigmatique à la fois, dans l'ensemble des propositions symboliques qui lient les hommes entre eux (qui font *société, civilisation*) et qui lient les hommes au monde (qui font *repères, représentations, culture*). Mais, en même temps, cette activité répète à l'infini la sensation humaine de n'être pas *au monde* : elle ouvre dans l'homogénéité du corps social-symbolique le vide qu'implique, pour le parlant, le fait qu'il parle et que parler l'évince de la fusion avec le monde. Ce qu'elle désigne, c'est en définitive cette séparation ontologique. D'où qu'elle échappe aussi au discours positif de la sociologie. La littérature n'est pas une fuite hors de la réalité ni une représentation tordue de cette réalité : elle est le témoin que le réel n'est pas la réalité, que les mots sont inadéquats aux choses et que dans cette impropriété se forment à la fois le drame et la chance d'une parole non assujettie au parler contractuel, une parole libre, étrangement inquiétante, opaque – largement illisible en tout cas par les discours positivés, parce que ce qui l'impulse et la travaille relève du tracé du négatif. Ce qui suppose aussi une manière de «gai savoir» : la mise à distance de l'esprit de sérieux, comme on vient de le dire. Et une sorte de... générosité éthique.*

F. T. : — On ne peut en effet qu'être admiratif devant la curiosité et la prodigalité que manifestent les membres de TXT, l'enthousiasme communicatif qui émane de la revue elle-même... Au reste, pour Bourdieu, Baudelaire et Flaubert sont aussi de grands écrivains en raison de leur prodigieux degré d'investissement dans la chose littéraire. Pour ce qui concerne vos amis de TXT et vous-même, peut-on dire que dès les premières années vous dépensez toute votre énergie à la recherche d'un nouveau réalisme — c'est-à-dire, si je suis bien votre raisonnement dans Ceux qui merdrent, d'une redéfinition du réel ?

*Ch. P. : — Souvent, parce que les effets formels y sont emphatiquement affichés (le tracé du nouveau produit forcément une irrégularité formelle), les textes modernes sont d'abord perçus comme des phénomènes formels, voire formalistes. Ce dont il s'agit pourtant dans ces formes excentriques c'est d'aller vers un rendu plus juste (on pourrait presque risquer ici le gros mot de *vérité*) de l'expérience qui a poussé à écrire, c'est-à-dire à entrer dans l'ère d'un soupçon sur la pertinence des formes habituées. Cet effort est un effort de *réalisme*. Sauf que ce que l'on entend par réalisme dépend de ce que l'on entend par réel. L'histoire littéraire a, à chaque fois, redéfini (plus ou moins explicitement) cette notion : *Dieu, la Nature, le Corps, le Ça, les Choses*, etc, sont autant de noms pour la désigner. L'expérience des modernes s'appuie, je crois, sur la sensation que le réel est (mais il n'y a pas de contenu essentiellement positivable à cet *être*) ce qui résiste à l'imposition du sens et excède de partout l'appareillage de la nomination. L'excentricité des formes produites est la trace de l'effort qui a été fait pour formuler (mettre en forme) cet informulable (cette vérité de l'informe). Cette trace est pour moi la trace du réel impossible dans le dessin du style (dans la possibilité de la forme).*

F. T. : — Quand on observe ces deux grandes périodes d'avant-garde que constituent le premier quart du XXe siècle et les années 1960-70, on s'aperçoit en effet du rôle important de la poésie... Est-ce parce que cette «passion de

*l'arbitraire des signes*² est «la limite supérieure de l'exigence littéraire»³ que, dans un espace littéraire dominé par le roman, vous souhaitiez restaurer sa prééminence et, partant, lui faire annexer les autres genres ?

Ch. P. : — La poésie est le genre où les enjeux que nous essayons de préciser se sont concrétisés, au moins depuis la fin du romantisme. Mais il faut rappeler d'une part que la passion dite *poésie* ne s'identifie pas au genre poésie (l'enjeu poétique passe au moins autant chez Joyce que chez Apollinaire, chez Maurice Roche que chez Denis Roche, etc.) ; d'autre part que l'expérience poétique du XX^{ème} siècle suppose le refus d'une poésie prise au leurre, *primo* d'une adéquation possible des mots et des choses (la re-motivation cratyléenne du signe et le réseau des correspondances métaphoriques), *deuzio* (et conséquemment) d'une nouvelle idylle avec le monde (la célébration façon Saint-John-Perse ou la véridiction oraculaire manière René Char). Il n'y a pas à revendiquer une *prééminence* de la poésie – mais à maintenir la poésie comme crise dans la littérature, comme ennemi du dedans de la littérature, c'est-à-dire comme point névralgique de la littérature : comme... *littérature*, en somme.

F. T. : — *C'est ce renouvellement de la «question-de-la-poésie» qui a sans doute entraîné la redéfinition de l'œuvre de fiction, qu'Eric Clémens formule ainsi dans le n° 18 de TXT : «Alors que l'œuvre classique forgeait résolument l'identité de la langue à travers la transformation de ses étrangetés, l'œuvre de fiction introduit au contraire des langues étrangères à travers la transformation des identités»*³ ...

Ch. P. : — Le terme *fiction* a eu son heure de gloire (cette gloire s'est un peu ternie aujourd'hui, le mot étant mis à toutes les sauces de la cuisine médiatique) à un moment (1970/80) où les gestes d'écriture modernes cherchaient à remettre en cause le partage classique des genres. Le roman façon Guyotat, le théâtre façon Novarina, les peu classables textes de Verheggen : ni récits, ni poèmes, c'est sûr. Mais quoi ? – rien qu'on puisse vraiment nommer. Mais où se ruinent des *identités* : des identités *génériques*, certes, mais aussi l'identification possible des mondes représentés, l'identité des langues mobilisées pour ces bizarres représentations, la possibilité d'assigner le sujet qui parle ces langues à l'identité subjective (expressive, narrative, discursive) de l'auteur. Quant à l'étrangeté : pas d'impulsion à écrire sans la vive sensation que toute langue est étrangère et que c'est quelque chose de cette étrangeté qui doit passer dans la forme qu'un texte se trouve.

F. T. : — *Nous pourrions peut-être aborder maintenant le nom même de TXT, qui correspond à un projet singulier — lesquels nom et projet ne prennent tout leur sens que par rapport aux titres et aux projets des revues contemporaines...*

Ch. P. : — Les revues de poésie, dont la destinée est d'être éphémères, doivent se trouver un titre capable de noter la rupture qu'elles prétendent ouvrir dans l'habitude d'époque. Lorsque j'ai publié mes premiers poèmes en revue, la mode était double : il y avait, d'une part, la tendance prophétique (*Chemin* et *Promesse* véhiculaient l'idée charienne d'une futur habitable grâce à l'effort de la littérature) ; et, d'autre part, l'ancrage terrien de l'humanisme post-éluardien (*Argiles*, *Traces...*). C'est de cela qu'il fallait s'écarter.

F. T. : — *Indépendamment de la question politique, sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, votre équipe était très liée à celle de Tel Quel. Et pourtant, l'une des lignes de fracture avec Tel Quel tient au rapport entre littérature et critique : pour vous, ce sont là deux activités bien distinctes — qu'au demeurant votre revue différencie clairement...*

Ch. P. : — Il y a eu un moment, du côté de *Tel Quel* (l'influence de Barthes n'y était pas pour rien), l'idée d'un type de *texte* qui, refondant radicalement la partition des genres et la distribution des postures d'énonciation, allait assumer dans un même mouvement l'exigence de fiction (une manière de narrativité), de poésie (matière-langue sonorisée et rythmée) et de pensée (méta-poétique, philosophique, politique). Quelques tentatives pas négligeables de ce côté (*Lois*, de Sollers, par exemple). Certains de mes livres gardent quelque chose de cette ambition (*Commencement*, surtout), mais d'une manière carnavalisée qui est déjà une façon de mettre en doute la possibilité de tenir cette ligne un peu... héroïque. Pour faire vite : oui, la littérature produit de la pensée (*est* de la pensée en acte, de la pensée formulée en creux, *critique* au sens le plus strict : mettant les images en crise, dissolvant l'écran des représentations exténuées et/ou fausses). Mais cette pensée suppose la posture d'énonciation que je dis : négative, ambivalente, non-conceptuelle. On peut penser qu'il faut aussi assumer l'effort de conceptualisation, de rationalisation, de relais, de partage avec les codes communautaires. Donc : analyse, pédagogie, théorisation. Ce que *TXT* a toujours fait. Ce que je fais, alternant poèmes,

² *Ceux qui merdRent*, p. 258.

³ Eric Clémens, «Christian Prigent et l'œuvre de fiction», *TXT*, n°18, 2^e trimestre 1985, p. 46.

fictions, essais. Pas par mortification ni charité civique. Mais parce qu'il y va, d'une part de la relance possible des pensées ainsi re-positivées dans d'autres glissements de la fiction (résister à la gestion esthétisée du label formel) ; d'autre part du frottement des écarts stylistiques idiolectaux à la question générale de la littérature (généalogie, théorie) – sur le fond de laquelle tout effort stylistique de toutes façons se dessine et s'arrache.

F. T. : — *A lire TXT et vos propres écrits critiques, vous ne semblez guère accorder de crédit à cet autre groupe avant-gardiste important qu'est l'Oulipo : pour vous, les productions oulipiennes n'offrent guère de «pensée critique»...*

Ch. P. : — Si, bien sûr, il y a là de la pensée, de la critique, un effort de théorie (voir, aujourd'hui, la revue *Formules*). Je ne suis pas proche de cela, c'est tout. Sans doute parce qu'il me semble que l'assimilation oulipienne du texte à l'accomplissement systématique d'une formule-code pré-posée est le simple revers de l'identification du texte à la mimesis non-problématique (à la représentation naturaliste ou à l'expressivité subjective). Même médaille, selon moi (nonobstant l'intérêt de certains écrits comme ceux de Jacques Jouet ou de Michelle Grangaud). L'écriture telle que je la conçois se joue ailleurs, dans un espace plus ambigu, plus pervers et plus malaisé : la tranche glissante de la médaille ?

F. T. : — *Pour en revenir à TXT, le titre de la revue porte la trace d'une «disparition» que l'on retrouve, en cette même année 1969, dans le volume de Perec...*

Ch. P. : — Au départ, adepte de «l'infinité potentielle du code» (c'était une formule de Julia Kristeva), mon ami Jean-Luc Steinmetz voulait appeler la revue que nous préparions *L'Infinifitif*. Mais cela faisait à mon goût trop linguistico-philosophico-métaphysique. Après avoir écarté ce titre, nous avons pensé à *Texte*, exemplairement neutre (en fait, c'était tout sauf neutre, dans ce moment où cherchait à s'imposer la notion barthésienne de «texte», comme je le rappelais). C'est devenu *TXT* sous des influences assez hétéroclites. D'abord la notion d'*œuvre ouverte* (Umberto Eco) : le texte n'étant pas clos, le lecteur doit lui donner sens, le reconstituer, voire l'*inventer*. Ensuite Gustav Meyrinck, dans son roman fantastique *Le Golem* (1915), cité au dos du premier numéro de *TXT* : ce Golem ne prend vie que si l'on réécrit sur son front les voyelles qui manquent à son nom — dans notre esprit, le lecteur devait rajouter les voyelles qui manquent au *tExtE* pour lui donner vie. Freud, enfin : dans ses *Essais de psychanalyse appliquée*, il réfléchit sur le fait que l'inconscient «ignore la contradiction» et montre que l'évolution d'une même racine verbale peut la conduire vers des sens antagonistes. Freud prend un exemple dans la langue égyptienne (une même racine, selon qu'elle soit orthographiée avec un *e* ou un *a* — *Ken* ou *Kan* —, revêt les significations opposées de «fort» ou de «faible»). Le titre *TXT* voulait synthétiser cela : on ne donnerait que la structure consonantique, et le mouvement de la lecture et de l'interprétation constituerait le sens, c'est-à-dire rajouterait les voyelles manquantes. Mais ce titre s'est aussi imposé, je crois, pour deux autres raisons : d'abord son caractère imprononçable (à une époque où nous lisions *L'Écriture et la différence*, c'était indiquer quelque chose du non que l'écriture oppose à l'illusion de la parole vive) ; ensuite sa dimension graphique : c'était un logo avant, si j'ose dire, la lettre (le peintre Pierre Buraglio le travaillera dans ce sens, bien des années après). J'ajouterai que *TXT* ne s'est sans doute imposé que comme... titre (référence emblématique, à la fois repoussante et fascinante) : on a beaucoup parlé de cette revue, mais à peu près personne ne l'a lue.

F. T. : — *Quand même, le tirage record était d'un millier d'exemplaires, non ?*

Ch. P. : — Quand *TXT* paraissait chez Christian Bourgois, seulement. Et c'est un chiffre de tirage, pas de vente. Les ventes étaient deux à trois fois inférieures. Nous n'avons jamais eu plus de quatre-vingts à quatre-vingt-dix abonnés, même durant la période Bourgois, quand *TXT*, du coup, intéressait quelques media.

F. T. : — *Soit. Mais vos confrères écrivains la lisaient, non ?*

Ch. P. : — Très peu, je crois. Au point que je reçois toujours des textes pour *TXT*. Parce que ceux qui ne s'apercevaient pas que la revue existait ne s'aperçoivent pas davantage qu'elle n'est plus. Quelques jeunes gens ont dû lire ça, quand même – qui espéraient y publier (ça s'est fait, assez souvent : on aimait les inconnus tout autant que l'inconnu). Aujourd'hui quelques autres lisent *TXT*, pour des travaux universitaires. Nous voilà passés, sans transition (sans... lecture, sans public, je veux dire), des catacombes au patrimoine. Mais c'est banal, pour ce type de revue.

F. T. : — *Insistons quand même sur cette extraordinaire aventure littéraire que fut TXT : TXT, c'est la publication de cent quarante auteurs francophones environ, c'est la traduction d'une bonne soixantaine d'écrivains étrangers, c'est la*

participation de musiciens (Pierre Boulez, Vinko Globokar, Marc Monnet, etc.), de peintres, de photographes et de performers (Ben, Pierre Buraglio, Mathias Pérez, Daniel Dezeuze, Jean Dubuffet, Bernard Dufour, Joël Hubaut, Jean-Paul Thibaut, Claude Viallat, etc.). Par-delà la diversité émerge pourtant une étonnante unité : on n'a guère de peine à établir des liens entre les écrivains carnavalesques — de Rabelais à Novarina et vous-même bien sûr —, les néoromanciers, les telquelistes, ou encore des auteurs comme W. Burroughs, E.E. Cummings, C.-E. Gadda, V. Khlebnikov, Ch. Olson, O. Pastior, G. Stein, etc. C'est ce qu'on appelle une ligne éditoriale, non ?

Ch. P. : — Sans doute... Un peu sinieuse, quand même. Souvent tracée dans l'hésitation ou les conflits internes. Tant mieux si vous la percevez comme cohérente. Elle avait au moins la cohérence de la *passion* – pour le nouveau, pour la littérature en train de s'inventer et de se penser. Et la chance de ne rien (ou presque) devoir aux calculs de pouvoir (puisque, de toutes façons, ça ne pouvait en rien faire pouvoir, vu l'exigüité du lectorat, la marginalité assumée, l'isolement provincial, le goût violent du dégonflage des «Grandes Têtes Molles»). Si *ligne* il y a eu, elle passe par cette attention aux «grandes irrégularités de langage», ce fil rouge de l'effort «carnavalesque», cette réflexion sur la poésie comme «haine de la poésie», ce souci du sens «civique» des opérations artistiques, cette résistance au narcissisme esthète, cet effort pour reconstituer et penser une bibliothèque (Rabelais, Jarry, les futuristes russes, Cummings, Biely, Gadda...).

F. T. : — Si l'on peut dire que *TXT* a rassemblé la plupart des artistes d'avant-garde qui comptent, il y a néanmoins des absents de marque : Claude Simon, sur lequel vous avez d'ailleurs écrit, me paraît le meilleur exemple...

Ch. P. : — C'est d'une autre génération, sans doute. Celle du Nouveau Roman. Ce n'était pas notre bibliothèque. La question de la poésie était davantage au cœur de nos préoccupations. Ponge, plutôt que Robbe-Grillet, pour faire vite. La question du roman, du récit, de la narration s'est posée pour nous au travers des livres de Guyotat, plutôt, ou de ceux de Maurice Roche (et bien sûr : Joyce, Beckett, Burroughs, Gadda...). Puis Hubert Lucot, par exemple.

F. T. : — Il n'est pas inintéressant non plus d'observer les trajectoires de tous ceux qui, à des degrés divers, ont participé à l'aventure de *TXT* : certains ont conquis une certaine renommée dans le monde des lettres (François Bon, Valère Novarina, etc.) ou dans celui de la critique littéraire (Jean-Luc Steinmetz, Philippe Muray), de la critique d'art (Hubert Damisch et Gilbert Lascault)... ; il en est même une qui a produit un best-seller (Viviane Forrester, *L'Horreur économique*) ; un autre (Alain Duault) est devenu une star télévisuelle.

Ch. P. : — La plupart de ceux que vous évoquez n'ont fait qu'un épisodique tour de piste dans *TXT*. Plusieurs étaient des écrivains connus avant d'y publier quelques pages. Seuls Steinmetz et Duault étaient présents à l'origine de la revue. Valère Novarina m'a envoyé un manuscrit en 1974. *TXT* l'a publié immédiatement et ses premiers livres ont paru dans la Collection *TXT*, que je dirigeais chez Christian Bourgois. Pour le reste, il s'agit des tractations de chacun avec ce que la vie littéraire du temps peut accepter, promouvoir, saluer. Et des compromis que chacun passe avec la capacité de digestion, par les institutions culturelles, des œuvres a-normales. Pour certains ça a voulu dire : ne plus écrire, s'essayer à la prose industrielle. Pour d'autres c'est plus complexe : l'œuvre de Novarina s'est imposée sans rien céder de son exigence. Il n'y a pas forcément de lien de cause à effet entre tel renoncement à l'ambition d'écrire et le succès littéraire. Pas plus que zéro succès égal forcément génie.

F. T. : — Le moment est venu de retracer l'évolution de *TXT*...

Ch. P. : — Les premiers numéros de *TXT*, c'était quarante pages ronéotypées à cent cinquante exemplaires sur du mauvais papier à la Fédération des Œuvres Laïques de Rennes. C'était un objet matériellement misérable, surtout si on le compare aux rutilantes feuilles de choux poétiques d'aujourd'hui qui bénéficient du progrès informatique. Sur le plan littéraire, c'était stylistiquement opaque : notre grande joie était de publier des textes que personne ou presque ne pouvait lire. Toute revue d'avant-garde est d'ailleurs, d'une certaine façon, une machine fabriquée contre la possibilité même de lire (puisque'il s'agit de redéfinir ce que l'on entend par *lire*). Les trois premiers numéros constituent ce que l'on peut appeler la première phase : celle qui, de 1969 à 1971, a été presque exclusivement poétique (l'effort de théorisation se limitait aux éditoriaux). Puis, après un numéro entièrement critique (le spécial *Ponge*, en 1971, qui scelle aussi l'alliance avec *Tel Quel*), a surgi la question politique. Bien que ses membres fussent des provinciaux français (Daniel Busto, Jean-Luc Steinmetz, Philippe Boutibonnes et moi) ou belges (Eric Clémens et Jean-Pierre Verheggen), *TXT* emboîta le pas au parisianisme de *Tel Quel* en répondant par l'affirmative. C'est ainsi qu'un certain nombre d'entre nous (Clémens, Steinmetz, Verheggen et moi) se transformèrent pour quelques mois en militants maoïstes de base. La

conséquence principale fut l'arrêt de *TXT* pendant deux ans (1973-74) : l'avant-garde littéraire passait au second plan, conformément au slogan : «il n'est d'avant-garde que politique». Bien vite apparurent des contradictions entre ces choix politiques et les pratiques esthétiques de ceux qui continuaient à écrire. C'était mon cas. De plus je m'intéressais aux peintres de «Supports/Surfaces» et écrivais sur leur travail, fort peu apprécié de nos camarades maoïstes, faut-il le dire ? Ça ne pouvait que déboucher sur des conflits. Ce fut le cas. D'où l'éclatement de l'équipe *TXT* : certains s'exilèrent sous des tropiques cathartiques, d'autres entrèrent banalement en dépression, d'autres passèrent, ou revinrent, à une littérature plus... paisible. En 1974-1975, les éclopés de cette période tourmentée furent confrontés à un espace vide, avec l'envie de remettre tout à plat. Paradoxalement, *TXT* est devenu *politique* à partir de là : quand ceux qui... restaient (Daniel Busto et moi, pour l'essentiel) cessèrent d'identifier la politique à l'épique, à la légende héroïsée de la politique. C'est-à-dire quand *TXT* entra vraiment dans la désillusion, dans le *réel* — sans échappatoire mythologisée, sans scénario fantasmatique. Car c'est une illusion, bien sûr, de croire qu'il suffit d'emboîter le pas à l'idéologie et de proclamer des vérités frontales pour faire de la politique en littérature.

F. T. : — *A l'engagement, que traditionnellement l'on qualifie de sartrien, vous préférez donc ce qui ne saurait être désigné autrement que par un néologisme : langagement. Ainsi, vous ne sauriez concevoir pour l'écrivain d'autre contestation valable que celle qui s'opère dans et par la langue...*

Ch. P. : — «Langagement» est un mot *trouvé* par Jean-Pierre Verheggen. Il est décisif. Il donne congé à l'illusion d'une connexion volontariste entre invention littéraire et politique révolutionnaire. Il resitue l'enjeu des opérations poétiques de distorsion verbale dans l'espace de l'affrontement réel/réalité dont je parlais un peu avant. Pas d'*engagement* frontalement idéologique et déclarativement politique, en poésie, mais un *langagement* : rien n'a lieu que dans la langue.

F. T. : — *Dans A quoi bon encore des poètes ? vous définissez le «travail de poésie» comme «résistance à la floculation des fables»⁴...*

Ch. P. : — La fable des illusions qui croient avoir de l'avenir (la fable idéologique, politique, scientifique, morale) flocule massivement autour de nous et c'est dans cette bouillie que s'affadissent nos vies. Ce qui s'entend aussi comme suit : il n'y a pas de vie possible sans compromis avec cette floculation ; pas de vie possible, donc, qui ne soit affadissement et aliénation de la vie – de la vie qui veut l'impossible. L'ordre symbolique est la puissance par quoi flocule le floculant (l'assignation des vies diverses et du chaos des expériences intimes à l'ordonnancement uniformisant que construit l'affabulation socialisante). Les poètes ne *servent* pas (ne servent à *rien*). Mais qu'il y en ait (des poètes), plutôt que pas (plutôt que rien) soulève l'énigme : qu'il y a un travail du symbolique et dans le symbolique qui enregistre la résistance de la vie intranquille, obscure, hantée par la pulsion érotique et mortelle – une résistance iconoclaste à la constitution pacifiée des fables. Comprenne qui peut !

F. T. : — *Concernant ce rapport entre littérature et réalité, comment expliquez-vous le paradoxe suivant, tout à fait fondamental : d'une part, vous posez l'équation «Réel = déchaînement sans langue»⁵ ; d'autre part, dans Une erreur de la nature notamment, vous affirmez que la langue, c'est ce qui nous sépare du monde ?*

Ch. P. : — La littérature est porteuse d'une interrogation fondamentale sur le fait de parler : quel rapport entretiennent les êtres parlants avec le monde dans lequel ils vivent ? quel rapport spécifique au monde entraîne le fait d'être un parlant ? Le parlant est *séparé* du monde du fait qu'il n'a avec lui qu'un rapport médiatisé. Pour moi, c'est le sens de la fameuse formule de Rimbaud : «Nous ne sommes pas au monde» (quelque chose en nous résiste à l'appartenance au monde). La littérature est le lieu où cette déchirure s'expose dans toute sa complexité. Est littéraire tout texte dans lequel la passion formelle (rhétorique) fait surgir cette question comme telle.

F. T. : — *Dans la mesure où l'écrivain est celui qui, dans l'écriture, jouit de ces impossibles épousailles avec le monde, de cette perte du monde, je suppose qu'on peut vous définir comme un écrivain mélancolique...*

Ch. P. : — La mélancolie naît de la sensation d'une séparation d'avec le monde. Elle est le travail en nous du deuil du monde. C'est la maladie *de l'espèce*. L'épreuve de la mélancolie est génératrice de littérature chez quelques échantillons

⁴ Ch. Prigent, *A quoi bon encore des poètes ?*, P.O.L., 1996, p. 40.

⁵ Id., *Berlin deux temps trois mouvements*, Zulma, 1999, p. 96.

de l'espèce plus sensibles que d'autres à son effet de vérité et plus enragés d'en relever le défi. On sait cela au moins depuis Aristote.

F. T. — *En cette époque d'hypercommunication dominée par le fantasme de la transparence totale, où les citoyens des démocraties modernes recherchent de plus en plus l'ennettement ou l'entoilement, vous qui rejetez les fausses représentations du monde, estimant qu'on ne peut avoir une vraie représentation du monde qu'à travers le prisme d'une langue monstrueuse, c'est-à-dire in-formelle, in-sensée, in-signifiante — bref illisible —, que répondriez-vous à ceux qui vous taxeraient d'idéalisme, voire d'élitisme ?*

Ch. P. : — Je n'écris ni pour le grand public ni pour les happy few. J'écris, c'est tout (de temps en temps). En essayant de serrer au plus près le sens de ce qui me pousse à écrire. En poursuivant un effort pour comprendre le sens de cette activité étrange qu'on appelle littérature. Il y a certainement un idéalisme un peu oiseux dans ce rêve de saisir quelque chose comme l'essence de la littérature. Et ce rêve n'est pas un rêve communément partagé, certes. Idéalisme et élitisme, bon. Sauf que si la littérature a un sens c'est, encore une fois, en tant qu'elle touche aux conséquences du fait même de parler. Parler est le fait humain. Le rêve littéraire est donc le rêve familial de l'animal humain. Il n'y a pas de geste plus intrinsèquement, plus paradoxalement *humain* que le geste littéraire.

F. T. : — *Avant d'aborder votre activité même d'écrivain-critique, j'aimerais que vous retraciez, parallèlement à la trajectoire de la revue, votre propre cheminement. Dans la quatrième section d'Une erreur de la nature, intitulée «Comment j'ai commis certaines de mes erreurs», vous faites votre mea culpa : tirant les leçons de vos expériences poétiques, vous dénoncez le mythe cratylien d'une «Vraie Langue», renoncez au «scriptural giclé séminal», au «crachouillis d'être en pur jus jeté dans les magnétos»⁶...*

Ch. P. : — J'essaie de prendre acte, d'une manière peut-être plus lucide qu'aux beaux temps des tambourins avant-gardistes, de trois choses : *primo* les langues que l'on «trouve», si on les répète, donnent vite la même sensation d'habitude cadavéreuse que celles dans lesquelles, dès que né, on s'est retrouvé baigné et dont on a bien dû, pour écrire, déclarer l'inadéquation à l'expérience qu'on fait du monde (*ergo* : poursuivre, toujours autrement, «l'horrible travail », sauf à camper sur son lopin labellisé avec au bout du nez les glaçons de la répétition) ; *deuzio* : les langues qu'on trouve ne sont pas des langues puisque personne d'autre que soi ne peut les parler – ce qui veut dire que des langues, on n'en trouve pas, et qu'il faut se débrouiller pour faire paradoxalement réussite formelle de cet échec de fond. Pas simple. Fatigant. *Tertio* : il n'y a pas de «langue du corps» (de langage adéquat au corps), saut à faire modèle de l'authenticité fantasmée du cri primal. Reconnaître ça c'est faire son deuil de quelques héroïques illusions avant-gardistes. Il y aurait de quoi se taire (ça s'est vu). Pourtant l'injonction d'écrire ne cesse pas vraiment. Mais l'espace où jeter quelque chose de vivant s'étrécit. Ou alors c'est que vient une sorte de réconciliation fatiguée et presque heureuse avec le monde muet ? Mais on sait bien le nom de la réconciliation suprême. La littérature, vue du dehors comme pratiquée du dedans nous ressasse cela aussi, à sa façon.

F. T. : — *Très vite vous avez enrichi TXT d'une rubrique critique que vous avez appelée «TeXTo». Je suppose que c'était pour combler le vide laissé par les critiques professionnels. Après avoir, dans Une erreur de la nature, stigmatisé la tendance actuelle des critiques à faire l'âne pour les ânes (à se faire les représentants des lecteurs lambda), vous y avez été confronté personnellement : dans Le Monde des livres du 6 décembre 1996, Patrick Kéchichian réprovoque l'excès d'Une phrase pour ma mère, tiquant sur la dérive jarryque — et donc adolescente — de certaines pages — «le blasphème, le salace ou les jeux de mots gratuits trouvant très vite leurs limites» — et remettant en question votre réalisme antiréaliste («[...] d'un tel traitement, le "réel" sort-il grandit ou mieux compris ?)...*

Ch. P. : — Ce journaliste ne fait pas une grande découverte en notant la marque jarryque sur mes textes. Et il ne lui est pas difficile d'y trouver trivialités cacographiques et calembours bêtes. L'idée que mon réalisme est anti-réaliste est un paradoxe qu'il faudrait un peu plus que l'espace d'un article de journal pour creuser. Quant au verdict (excessif, gratuit, obscurantiste, dépréciatif, déprimant — je traduis un peu), que nous dit-il ? Que celui qui le formule a en tête une définition implicite de ce que la littérature doit être : modérée, motivée, claire, élogieuse, ravigotante. Et donc nous donnant du réel une image telle qu'elle nous le rende plus lisible et mieux habitable. Pourquoi pas ? Ce n'est pas ma conception, c'est tout. Mais ce point de vue ne me choque pas plus que de raison.

⁶ *Une erreur de la nature*, P.O.L., p. 193.

F. T. : — *J'aimerais maintenant attirer votre attention sur un nouveau paradoxe : vous dont les œuvres de poésie et de fiction sont réputées hermétiques avez publié, dans TXT ou en volumes, des textes critiques relativement lisibles...*

Ch. P. : — Je ne vois pas là de paradoxe. La passion d'écrire ne se situe pas dans une sorte d'en deçà infra-rationnel. Son exigence surgit plutôt au delà du rationnel (du conceptualisable), c'est-à-dire là où la rationalité a épuisé ses pouvoirs et où l'on a touché l'urgence d'un réel imprenable par la positivité des discours. Mais pour avoir la conscience de cet épuisement il faut pratiquer l'outil et en pousser le plus loin possible l'usage. Ecrire des textes d'analyse, de critique, de théorie, c'est pour moi vérifier cet épuisement et pousser au plus loin la clarté – sans illusion sur le pouvoir qu'aurait cet effort de clarification de réduire le réel à l'absolu d'un savoir rationnel. Il y a sans doute là-dedans un mélange de volonté pédagogique et d'exigence civique. Mais un plaisir aussi : la pensée, pour un intellectuel, est un objet de jouissance – un intellectuel c'est même celui pour qui la pensée un objet de jouissance. Or un écrivain *est* un intellectuel, non ?

F. T. : — *Autre paradoxe, teinté d'autodérision : dans Une erreur de la nature, l'écrivain-critique que vous êtes se présente comme un mauvais lecteur... N'est-ce pas une façon de souligner l'ambivalence de vos textes critiques : d'une part, ils nous font découvrir des œuvres originales, tout en faisant partie intégrante de votre œuvre ; d'autre part, bien que portant sur une quarantaine d'auteurs (de Rabelais à Tarkos, en passant par Sade, Jarry, Artaud, Céline, Beckett, Bataille, Perec ou encore Cadiot), ils ressortissent au plaidoyer pro domo (que vous écriviez sur l'«objet» de Ponge, le «scripto-séminogramme» de Guyotat, la «violangue» de Verheggen, le «sur-place "langoissé"»⁷ de la phrase «politique» de Lucot, ou encore les verbigerations de Novarina, il s'agit toujours d'une défense et illustration de l'illisibilité — de prendre le parti de ceux auxquels vous vous rattachez, c'est-à-dire de ceux qui merdRent...). Autrement dit, l'écrivain est-il bien placé pour critiquer les œuvres de ses confrères, lui qui est à la fois juge et partie ?*

Ch. P. : — Une critique pertinente des œuvres suppose l'amour (et la haine) de la littérature en général – c'est-à-dire de la littérature comme question, de la question de la littérature comme question fondamentalement humaine. Celui que cette question travaille au point de s'identifier au sens même de sa vie (celui qui *écrit*, donc) est placé où il faut pour suivre le tracé imprévu de cette question dans le mouvement des œuvres (en général) et de quelques œuvres (en particulier) où le tracé s'opacifie, se brise, se renoue autrement. Cette place n'est pas un lieu neutre, objectif, non. Parce que celui qui lit à partir de ce qui le fait écrire ne recherche jamais dans les œuvres des autres que ce qui nourrit sa propre inquiétude de la forme et du sens. Mais l'inquiétude de la forme et du sens est ce qui fait qu'il y a de la littérature. Pas de critique sans la vitalité de cette inquiétude. Les grands critiques s'appellent Diderot, Baudelaire, Mallarmé, Breton, Blanchot, Bataille, vous le savez bien. Des qui écrivaient. Qui étaient violemment «juges et parties».

F. T. : — *D'ambivalence il est encore question lorsqu'on se penche sur votre rapport, sinon à la Bibliothèque, du moins à votre Bibliothèque. Tout d'abord, pouvez-vous expliciter ce passage de Ceux qui merdRent : «[...] la critique est un geste d'amour (d'amour de certains livres, d'amour choisi de la littérature). Mais cet amour n'est pas moins ambivalent que l'autre. L'amour de certains livres est aussi la haine de ces mêmes livres»⁸ ? En outre, puisque la littérature est «production de pensée critique», pouvez-vous préciser la relation que vous établissez entre écriture et critique. Par ailleurs, quelle dimension critique accordez-vous aux nombreuses citations et références qui émaillent vos fictions et vos recueils de poésie ? (Par exemple, quelle valeur critique donner à ce geste de mettre en scène, dans Commencement, un personnage nommé Ebu ?).*

Ch. P. : — Il faut haïr les livres qu'on aime pour les écarter de sa propre route stylistique. En ce sens, la critique est stricto sensu *analyse* : dissolution de l'obstacle. Par exemple, il m'a fallu digérer Ponge et Denis Roche (au moins ceux-là) pour poser, autant que faire se pouvait, ma propre voix dans une tonalité pas trop aspirée par la leur. Il y a une cruauté dans la critique, forcément, une violence de rupture du lien... œdipien. Les citations et références, dans mes textes (on disait «intertextualité», naguère) disent ce complexe amour/haine : les œuvres aimées-haïes passent dans le corps du texte comme les membres dilacérés du corps d'Osiris : vivantes et mortes, dévorées et recrachées. *Ebu* (Jarry), *ma-mère* (Bataille), *Nausicaa* (Homère et Joyce), etc : progéniture de ce corps, dans le ré-enfantement qu'en tentent *Commencement* ou *Une Phrase pour ma mère*. C'est lire qui fait écrire. Ecrire recoud toujours des bribes de lectures. Ecrire re-commence la littérature, à chaque coup. La littérature est un texte infini, infiniment dépecé et recousu autrement, dans la déférence comme dans l'insolence, dans la critique et le pastiche, dans l'imitation, la paraphrase et le

⁷ C. Prigent, «La Langue dans l'Histoire», *TXT*, n°18, p. 49.

⁸ Id., *Ceux qui merdRent*, op. cit., pp. 29, 13 et 119.

travestissement burlesque. Tout texte ambitieux est dialogue avec les textes (la Bibliothèque), rhapsodie (tissage) des lambeaux du Grand-Texte qui consigne l'inquiétude et la jouissance symboliques de l'espèce parlante.

F. T. : — *Autre question cruciale : l'écrivain est-il le meilleur critique de son œuvre ? Car, si vos œuvres produisent de la pensée critique, vos essais engendrent une réflexion critique sur vos œuvres... Je développerai un exemple tout récent. A peine lancé dans la lecture du Professeur, j'ai opéré spontanément le parallèle entre le premier chapitre, intitulé «L'Âme», dans lequel vous appelez âme le désir qui s'empare du professeur, et les dernières pages d'Une erreur de la nature, dans lesquelles vous opposez la chair et l'âme comme ce qui nous rattache ou nous arrache au monde. Cette pratique de l'autoréflexion (dans la double acception du terme : intellectuelle et optique), n'est-ce pas une façon d'adresser un pied de nez aux critiques ou, plus insidieusement, de leur fournir le code de lecture de vos propres œuvres ?*

Ch. P. : — Je ne cherche pas à taquiner les critiques. Ni à leur fournir des clefs. Rien n'est aussi tactique. Je creuse mes manies, je gratte où ça m'inquiète, c'est tout. En utilisant tous les grattoirs : poèmes, narrations, réflexion méta-poétique. D'une manière beaucoup plus empirique et hésitante qu'on peut croire, peut-être, dans l'après-coup (quand tout cela est fixé en objets formalisés et publiés). *Une erreur de la nature, Le Professeur, L'Âme*, oui, ça bouge ensemble, chacun à son rythme, face aux mêmes questions (celles que la vie a rendu brûlantes dans le temps où ces livres se sont écrits). Et ça se renvoie réciproquement des reflets. Mais capter ces reflets, les mesurer, noter leurs variations, jauger leur éclat (si éclat il y a), c'est le travail de la lecture et de la critique, au bout du compte, si elle se prend au jeu. A vous de jouer, donc !

F. T. : — *Christian Prigent, puisque nous avons commencé par évoquer les années d'avant-garde qui ont vu la naissance de TXT, j'aimerais que nous terminions par une réflexion sur ce qu'est devenu, sur ce que peut être encore l'avant-garde à l'aube de l'an 2000. Vous qui, dans Ceux qui merdRent, refusez de tomber dans l'àquoibonisme de Sollers et prônez «le refus littéraire de céder à l'appel mondain», vous qui concluez votre introduction de l'anthologie de TXT par une note optimiste : «TXT est mort, tout recommence autrement, le nouveau est invincible»⁹, que pensez-vous de ces deux jugements formulés, pour le premier, par un jeune écrivain, et, pour le second, par un éminent sociologue :*

«[...] l'idée d'avant-garde me semble être victime de son essence même : être nouveau et être en avant, deux caractéristiques qui sont des fleurons de notre environnement médiatico-industriel et par là même qui sont venues finalement galvauder et amoindrir la place que pouvait avoir une "avant-garde" artistique dans les décennies précédentes»¹⁰.

«De même que les écrivains les plus roués peuvent se donner l'illusion de braver les censures en mimant les transgressions des grands hérésiarques du passé dans des petits sacrilèges érotiques sans conséquences, certains éditeurs connaissent assez bien le jeu pour être capables de jouer le double jeu, pour eux-mêmes autant que pour les autres, et de produire des simulations ou des simulacres plus ou moins réussis de l'avant-gardisme avec l'assurance de trouver la complicité, donc la reconnaissance, d'éditeurs, de critiques et d'amateurs qui seront d'autant plus inclinés à l'allodoxia que, formés dans la "tradition de la modernité", ils voudront agir à tout prix en découvreurs capables d'éviter les erreurs des conservatismes du passé»¹¹

Ch. P. : — Difficile de penser à partir de ces points de vue qui ne font qu'enfiler les perles de ce qui est devenu truisme depuis qu'il a fallu, dans les années 1980, mener la critique de l'avant-gardisme (sous une forme liquidatrice, le plus souvent ; en s'efforçant, plus rarement, de ne pas jeter avec les eaux usées du bain des avant-gardes idéologisées le bébé de l'invention artistique). C'était il y a bientôt vingt ans. La prose mondaine et la sociologie ont toujours forcément un petit retard à l'allumage. Ce que dit Bourdieu n'est pas faux, bien sûr. Mais la question est de savoir pourquoi il le dit. Et pourquoi l'objectivité mesurée de la science s'énervé ici en formules de polémique ronchon, avec les attributs obligés du genre : nostalgie héroïsée («les grands hérésiarques du passé»), allusions anonymes («écrivains roués»),

⁹ Ch. Prigent, «Légendes de TXT», in *TXT : 1969-1993. Une anthologie*, Christian Bourgois éditeur, 1995, p. 10.

¹⁰ Vincent Ravalec, dans *La Quinzaine littéraire*, n°712 (réponse à une enquête : «Où va la littérature française ?»), Mars 1997, p. 9.

¹¹ Pierre Bourdieu, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127, Edition, éditeurs, Mars 1999, p. 19.

«certains éditeurs») et assertions crispées («simulations et simulacres», «petits scandales érotiques sans conséquences»). Par quel «nouveau» la sociologie bourdieusienne craint-elle donc à ce point d'être surprise ?

F. T. : — *En fait, les Modernes sont parfois plus anciens que les actuels... Ce qui explique sans doute l'existence, dans TXT, d'une rubrique intitulée «Salut les Anciens !»...*

Ch. P. : — La rubrique «Salut les anciens» voulait ouvrir un espace bibliophilique et critique à des écrits anciens (proverbes médiévaux, fatrasies, textes latins...) travaillés, me semblait-il, par des questions pas si éloignées de celles qui hantent les modernes. Venue tard dans *TXT* elle n'a publié que peu de choses. J'ai repris ce titre pour un petit volume de lectures (Lucrèce, Marot, Voiture, Balzac, Verlaine, etc.) paru chez P.O.L à l'automne 2000. Le pari est celui-ci : que les modernes ne sont pas seulement les enfants des anciens – mais que les questions qui nous viennent de l'énigme du présent ré-enfantent les anciens : les rendent à l'inquiétude de la vie.

Paru dans le volume collectif *Manières de critiquer*, Artois Presses Université, 2001.