

Christian Prigent

*Comme on fait son livre
on se couche dedans*

Entretien avec Aurélie Djian



P.O.L

COMME ON FAIT SON LIVRE ON SE COUCHE DEDANS

Aurélie Djian : — *Comment êtes-vous entré en littérature ?*

Christian Prigent : — J'ai d'abord travaillé pour des revues, sans trop me préoccuper de faire des livres. Quand on pense l'exercice poétique comme une recherche du «nouveau» et non comme l'exploitation de formules admises, il implique un travail de réflexion sur les raisons d'écrire, les manières de le faire et les effets que cela produit. Ce travail théorique n'est pas un supplément, il est intrinsèque à la démarche. Cette activité «pensive» (poèmes, manifestes, analyses, critiques, théories) se fait d'abord dans des revues. J'ai suivi cette voie, à partir de 1963/1964. Les premiers volumes d'essais que j'ai fait paraître 25 ans après (*La Langue et ses monstres*, en 1989, et *Ceux qui merdRent*, en 1991) ne sont d'ailleurs que des bilans de ce que j'avais publié dans des revues, surtout dans *TXT*. Le temps des livres (poésie, fiction) est venu plutôt après, dans les dernières années d'existence de *TXT*, et a pris peu à peu toute la place.

A. D. : — *Où se situait TXT dans le paysage littéraire ?*

Ch. P. : — Dans la mouvance idéologique des dernières avant-gardes (vers 1970). La revue est née en 1969, dans la zone d'influence de *Tel Quel* (mais pour se libérer assez vite de cette influence). Elle a duré jusqu'en 1993, publiée un temps par Christian Bourgois, mais le plus souvent par des moyens éditoriaux autonomes. C'était une revue tournée vers la question de la poésie, mais dans la foulée anti-poétique de Bataille ou de Ponge. Du point de vue de la réflexion théorique, *TXT* s'appuyait sur les discours de pointe de l'époque (linguistique, psychanalyse, sémiologie), avec les références alors habituelles : Lacan, Barthes, Kristeva, etc. — mais avec un intérêt particulier pour le «carnavalesque» de M. Bakhtine. Côté idéologie, la revue était préoccupée par la liaison entre l'invention des formes en littérature et l'engagement politique révolutionnaire (sous sa forme communiste, marxiste).

A. D. : — *Vos livres semblent relever d'une volonté d'expérimenter tous les genres : poésie, roman, essai, lamento bouffe...*

Ch. P. : — J'ai inventé le genre *lamento bouffe* pour mon livre *Une phrase pour ma mère*, parce que je cherchais une appellation qui évite l'étiquetage habituel et l'assignation du livre à un genre du seul fait du type de «collection» qui l'accueille (chez P.O.L, la collection *Poésie* n'est pas présentée, ni typographiquement, ni du point de vue du papier ou du format, de la même façon que la collection de littérature générale ou la collection «essais»). Je cherchais à classer ce livre dans un genre à la fois burlesque (*bouffe*) et élégiaque (*lamento*). D'où *lamento bouffe*, comme on dit *opéra bouffe*.

A. D. : — *Avez-vous un projet littéraire ?*

Ch. P. : — Je cherche «ma» langue, c'est-à-dire un module stylistique qui me donne la sensation que l'expérience qui y résonne, résonne *juste*. Et pense que pour y parvenir tous les moyens rhétoriques, stylistiques, génériques sont bons. J'essaie des formes prosodiques condensées (poésie) ; des formules narratives (prose), même si cette narration est rythmique et phrasée ; et des développements pensés, appliqués à mon propre travail ou à celui des autres (critique, théorie). En somme : expérimenter, former des formes, les penser — dans l'ordre, et *da capo*.

A. D. : — *Comment avez-vous commencé à écrire ?*

Ch. P. : — J'ai toujours écrit. Lycéen, je noircissais des cahiers de pastiches qui évoluaient en fonction des programmes scolaires. Ronsard en Cinquième, Malherbe ou Théophile de Viau en Quatrième, Baudelaire en Seconde, Verlaine et Rimbaud en Première... Puis : Maïakovski, Breton, Péret, Michaux, etc. On passe des années à ça, jusqu'au moment où, sans qu'on sache trop comment ni pourquoi, apparaît quelque chose d'inassignable à la voix d'un autre. Même si c'est tressé de dizaines d'autres voix. Et voici la voie qu'on avait cherchée : l'écriture commence.

A. D. : — *Comme travaillez-vous ?*

Ch. P. : — Je ne me crois pas obligé d'écrire. Si la vie est douce entre les amours, le vélo, l'action politique, la lecture, le *farniente* banal, tant mieux. Mais il arrive toujours un moment où la vie n'est pas bien supportable sans l'effort qu'on fait pour la symboliser (la parler ou l'écrire). Donc *il faut* (se mettre au travail). Pas au sens d'une commande morale ou sociale. Plutôt comme une sommation hygiénique. Je traverse alors des périodes pénibles, parce qu'il faut franchir un mur d'inhibition — pour pouvoir *m'y mettre*. Là, je suis capable de toutes les conduites d'évitement, de tout faire pour ne pas affronter l'exigence d'écrire. Et puis, au bout d'un moment, ce mur se lézarde, le poids d'angoisse s'allège un peu. Et ça se déclenche. J'ai commencé le travail sur ce qui allait devenir *Demain je meurs* parce que Raymond Federman m'a écrit : «Je prépare un livre collectif sur la question du père, donne-moi quelque chose». J'ai rédigé six ou sept feuillets pour répondre à cette commande. Puis j'ai poursuivi, une vingtaine de mois. La plupart de mes livres ont démarré comme cela. À partir de ce moment-là, je travaille tous les jours. Je fais de longues séances d'écriture (plutôt matinales) en retravaillant directement sur ordinateur la matière de ce que je note quotidiennement, quasi non-stop, sur des carnets (liste de mots, bribes de phrase, amorces de paragraphes, dessins de scènes, citations éventuellement transformables, etc)..

A. D. : — *Ça se déclenche comment, un livre, à peu près ?*

Ch. P. : — Ça se lance quand j'ai la *musique*, c'est-à-dire le phrasé dont je sais qu'il va être le refrain insistant du mouvement écrit. C'est comme quand on a un air dans la tête qui ne veut pas sortir, qui obsède. Même s'il n'y a pas de paroles, je sais que c'est ça que je vais devoir accomplir. *Ça* : une sensation de la vitesse à laquelle le livre va avancer, la balistique du phrasé qui va aspirer, tirer à lui des énoncés (souvenirs, fantasmes, citations, bribes de pensée, etc) et les contraindre à sa cadence. Après, c'est une cuisine formelle qui consiste à faire en sorte que ce type de vitesse rythmique ne soit pas trop métronormé. Il faut la faire varier, bouger, en gardant une certaine homogénéité. Mais ce travail stylistique, c'est le côté technique (et heureux d'ailleurs, pour le coup) de l'opération. Et, à mesure que la travail avance, que le tas des feuillets grandit, surgissent des problèmes de composition, de réglage des leitmotifs, etc. Rien de bien original, au bout du compte !

A. D. : — *Vous aimez ça, capter le réel au présent ?*

Ch. P. : — La captation du présent, c'est le temps de l'écriture : l'intuition que la parole *vit*. C'est ce présent-là qui importe, la sensation qu'on aimerait transmettre à celui qui recevra ça : qu'il est emporté dans ce même présent, qu'il agit l'action qu'il découvre, qu'il invente l'histoire en même temps qu'elle s'écrit. Il faut que ça s'écrive *au présent*, comme présenté au vif de l'aventure écrite. C'est un présent ambigu car c'est à la fois le présent de l'écriture (la fiction) et le présent où agissent, parlent, pensent les personnages évoqués par l'histoire (la narration). J'essaie de confondre le plus possible les deux car c'est cette compression qui fait qu'il y a une épaisseur de vie, une fraîcheur. J'écris pour me donner cette sensation de fraîcheur. L'effort stylistique, pour moi, c'est ça : un processus respiratoire, il faut que ça fasse respirer plus, mieux. L'objet n'est pas de transmettre des émotions ou du savoir ou de susciter une espèce d'empathie. C'est de faire entrer dans un processus d'aération et d'allègement. Alléger la nostalgie par exemple, dissoudre l'«édifice du souvenir», dont parlait Proust. J'essaie de lancer des phrasés capables de prendre de vitesse la nostalgie, l'émotion, la réflexion, la rumination ontologique et la stabilisation des scènes. Que la phrase aille toujours plus vite et laisse le matériau traité s'éloigner dans une espèce d'oubli. Qu'il y ait une gaieté, une joie, au bout du compte. Je voudrais commuer ce poids de déroute en une espèce de victoire catastrophique. Le style, c'est une petite victoire quand même. Sinon, à quoi bon ?

A. D. : — *Écrire un livre c'est s'installer dans une langue ?*

Ch. P. : — Il faut trouver sa langue : trouver une forme verbale où on est bien, qui sonne juste. Où on a la sensation que l'expérience qu'on fait du monde est exactement *formée*. Je ne cherche pas à *décrire* des expériences mais à donner verbalement la sensation d'un *accord* à l'expérience, au sens d'un accord musical. Quand ça se passe bien, on est dans *sa* maison de langue, on bâtit *sa* maison de mots dynamisés par le phrasé. En plus, par je ne sais quel miracle, on donne cette maison à habiter à d'autres. Pas des foules, certes — mais quelques-uns quand même.

A. D. : — *Comment négociez-vous l'emploi du temps entre poésie et fiction ?*

Ch. P. : — Ça se fait un peu... tout seul. Selon différents modes de gestion du temps. Les grands textes de prose, qui occupent longtemps, régulièrement, quotidiennement, permettent une prise d'initiative sur le temps et donnent la sensation d'être passagèrement maître de ce temps (le mouvement socialisé des heures, les emplois du temps contraints, l'afflux de l'information, la soumission aux représentations toutes faites). Ce n'est pas fréquent dans la vie d'un homme car chacun est presque toujours soumis au temps commun, au temps des autres. La poésie, c'est autre chose. Ce sont des petits flashes, qui tombent dans des carnets, et puis qui, à un moment X, pour une raison Y, réclament, comme la voix dans le désert : «rassemble moi !». Alors j'essaie d'homogénéiser et de structurer tout ça, et j'en fais des livres. Le modèle formel abstrait qui aspire pour moi les poèmes est un modèle plastique. Une espèce de poteau, de totem — du vertical, en tout cas. Un poème incarne l'effort pour constituer cette verticalité sculptée. Alors que le modèle formel qui aspire la prose est musical. C'est le modèle métrique phrasé dont je parlais. La poésie, ça fonctionne par élimination : c'est ce qui reste quand on a quasi tout enlevé de la chair anecdotique. Le dessin de l'os, le tracé rythmique. Le plaisir de la prose, au contraire, c'est qu'elle est une éponge, elle absorbe tout. Dans les temps où l'écriture marche, on a l'impression qu'on peut tout mettre dedans, le journal qu'on a lu le matin, les conversations qu'on entend, les gens qui passent dans la rue, les livres disposés à proximité, ceux qui hantent la mémoire, le chaos des souvenirs, etc.

A. D. : — *Comment concilier les « grandes irrégularités de langage » avec la forme autobiographique ?*

Ch. P. : — Je ne le vis pas comme une contradiction. Quand j'étais plus jeune et plus crispé, j'obéissais, comme tous ceux de ma génération, à des interdits sur la narration romanesque, l'expression lyrique, etc. Je ne regrette pas d'être passé par là, ça m'a évité pas mal de bêtises confessionnelles. Parce qu'à dix-huit ans, comme tout le monde, j'écrivais de grands poèmes post-surréalistes, plein d'images et d'enthousiasme pour la vie, la nature, l'amour et les dames. C'était très mauvais, bavard, rhétorique et dégoulinant d'émotion. Des amis rennais me disaient : «Tu devrais aller voir André Breton, il t'accueillerait à bras ouverts !» (il y avait encore un groupe surréaliste à cette époque). Heureusement que je ne l'ai pas fait. Il fallait plutôt sortir de tout ce pathos décoratif, ne rien concéder à la mièvrerie décorative du poétisme courant. J'ai fait ce qu'il fallait pour : cure de «haine de la poésie» et d'objectivisme pongien, longues séances de musculation théorique (linguistique, psychanalyse, sémanalyse). Pour pouvoir affronter, un peu mieux armé, un peu plus froid, le *traitement* (au sens médical aussi bien) du matériau autobiographique (réel ou imaginaire) dont se nourrissent mes livres. Il fallait ce détour pour accepter de laisser venir ce matériau et tenter de le faire *passer* (ce qui veut dire aussi : le tuer) dans l'élaboration de formes grandement irrégulières. C'est-à-dire pour ne pas se contenter d'en déballer les affects de façon expressionniste ni le ramener à des anecdotes racontables (romancées) et pour en faire des objets littéraires un peu dignes.

A. D. : — *C'est quoi, un objet littéraire un peu digne ?*

Ch. P. : — Je ne fais bien sûr que faire *comme si* je le savais. Au moins en ai-je l'intuition, pour les livres de quelques autres. Je n'ai pas de doute sur le fait que *c'est là*, cette dignité, dans Beckett, dans Racine, dans Rimbaud, dans Bataille... Après, je me jette à moi-même mon petit défi. Il est d'une vanité exorbitante, mais je l'assume. J'essaie de ne pas faire trop inférieur à ça (Beckett, Bataille, etc). Je me demande : «Qu'est-ce que

Joyce en aurait pensé ? Est-ce que Jarry n'aurait pas trouvé cela faible, voire ridicule ?» On n'écrit pas sans le désir d'être à la hauteur, ni sans la sensation de l'être parfois (pas à la hauteur de la demande du lectorat d'époque, mais à la hauteur de la bibliothèque).

A. D. : — *Qu'est-ce que le courage d'écrire ?*

Ch. P. : — Il faut un peu de courage, c'est vrai, pour se lancer dans un rapport déstabilisant à la langue. Ecrire (écrire vraiment) court ce risque. Le fait courir à la langue. Et, ce faisant, à celui qui écrit. Avec à l'horizon la possibilité d'une sorte de déconnexion schizoïde d'avec ce à quoi normalement elle (la langue) doit socialement servir. Il y a dans l'histoire de la poésie bien des exemples d'une déconnexion de ce genre — voire dramatique.

A. D. : — *La lisibilité, ça veut dire quelque chose pour vous ?*

Ch. P. : — Juste après la publication de mes premiers poèmes, en 1967-68, ma mère m'a envoyée une lettre où figurait cette phrase : « Il faut que tu écrives des poèmes que ta mère puisse comprendre. » La formule a été décisive pour moi. Je l'ai comprise, *a contrario*, comme une sommation d'avoir à écrire ce que «la mère» ne peut pas comprendre. La mère, aussi bien au sens de : la «langue maternelle». Écrire précisément ce qui ne se laisse pas enfermer dans le cagibi de la langue maternelle. Tout en ne sortant pas dudit cagibi. Mais en y retapissant les murs, en y ouvrant des fenêtres. Puis j'ai entendu la définition que les grecs de Byzance donnaient de la Madone : «Celle qui contient l'Incontenable». Si j'ai essayé d'écrire quelque chose, c'est cela : cette nouvelle vitalité de langue, incluse dans la langue qu'on appelle maternelle mais en excédant de partout les limites et frôlant la langue étrangère — qui étrangéfie la langue commune sous la pression d'une expérience singulière du monde.

A. D. : — *Pour finir, pouvez-vous développer une phrase de Demain je meurs : «Comme on fait son livre on se couche dedans» ?*

Ch. P. : — Cette phrase se trouve dans un passage un peu métapoétique sur l'élaboration du livre, à un moment où le narrateur réfléchit sur le fait que l'écriture d'un livre, la manière dont le livre concentre un «partage du sensible», redistribue, réorganise, requalifie toute la vie. Le livre fabrique la vie (*vita nova* !) et accueille dans sa couche celui qui l'écrit et se ré-enfante à mesure qu'il le fait.