

Christian Prigent

*La forme est une pudeur*

*Entretien*



P.O.L

## LA FORME EST UNE PUDEUR

Thierry Guichard : – *Vous écrivez des essais, des fictions et de la poésie. Comment s'imbriquent dans l'écriture ces différents genres ou formes ?*

*Christian Prigent* : – Entre le travail de fiction et le travail de poésie il y a d'abord une différence de rapport au temps. Pour un livre comme *Commencement*, par exemple, je suis parti avec l'idée de me lancer dans un travail de longue *haleine*, comme on dit. J'avais besoin d'organiser ma vie par rapport à l'écriture sur un temps long, d'entrer dans un processus de régulation rythmée du temps de travail. J'avais accumulé des notes, des cahiers. Chaque matin (ceux que la vie professionnelle laisse libres), pendant trois ou quatre heures, j'ai travaillé à partir de ce matériau, pour un livre dont j'ignorais tout, au départ, de ce qu'il allait être. Ça a duré un peu plus de trois ans.

La poésie, elle, se fait dans les interstices du temps. J'ai toujours des petits carnets où je note des bribes de prosodie. Ces choses s'accumulent, finissent par coaguler en poèmes – on ne sait jamais trop ni quand ni comment. A un moment donné j'ai la sensation que ça prend, comme *suite*, comme proposition de livre. Le temps alors se concentre un peu : quelques semaines, généralement, pour lier et articuler le tout, c'est-à-dire dégager une logique et homogénéiser une forme – dans la mesure où j'essaie de faire des « livres », plus que des « recueils ».

T. G. : – *Est-ce à dire que dans la prose votre écriture cherche une forme alors que dans la poésie la forme est déjà là ?*

*Ch. P.* : – Tous les livres que j'ai faits ont vu le jour parce que le matériau qui les constitue s'est fait aspirer par une forme – qu'il fallait accomplir. Dans la prose, la forme est plus musicale que plastique. Dans *Une phrase pour ma mère* ou dans *Le Professeur*, par exemple, j'ai assez vite entendu le modèle d'organisation musicale du livre, les leitmotivs qui reviennent, se transforment peu à peu, se superposent – et la fuite (la *fugue*) des thèmes entrelacés. Ces proses ont une structure ouverte, mouvante, poreuse : on peut faire entrer toutes sortes d'éléments biographiques, fantasmagoriques, fabuleux, métapoétiques, y pratiquer de multiples greffes. Le souci de cohérence formelle nappe et règle cette diversité, mais la forme n'est pas fermée : elle *boit* le matériau et le dégorge en rythmes.

Avec la poésie, le dessin formel qui tire à lui l'expérience que traite le texte est plutôt d'ordre plastique. C'est comme une sculpture, un schéma visuel impératif. *Écrit au couteau*, par exemple s'est moulé sur l'image du tronc coutelé d'inscriptions triviales, du totem apotropaïque gravé de signes et maculé de traces violentes. L'intérêt du travail d'écriture est de faire bouger ce schéma formel. Mais on ne peut obtenir ce bougé de langue que par rapport à la résistance forte du schéma plastique, comme cadre et comme filigrane pré-tracé. Dans mes poèmes, ça se traduit souvent par la distribution rythmique des syllabes, la façon sèche et cassée que j'ai de couper les vers, en dehors de la norme syntaxique. Le souci rythmique (la scansion) vient de ce débat d'adéquation et d'opposition simultanées au modèle plastique qui tire le texte à lui.

T. G. : – *Chez vous le souci rythmique est souvent dans le déséquilibre...*

Ch. P. : – Il n'est pas systématiquement dans le déséquilibre. Mais le vers chute, toujours, sur du vide (il est une *cadence*). Le rythme poétique est chute du sens constitué, évidemment scandé de la plénitude habitée des figures. Le déséquilibre rythmique s'entend par rapport au schéma pré-tracé et au refus de laisser coïncider prosodie et syntaxe (le décolllement des deux me semble une chance de vitalité pour le poème). Il est dans la torsion que le travail sémantique et prosodique impose aux formes poétiques toutes faites, sous l'attraction du schéma plastique (non littéraire) dont je parle.

T.G. : – *Dans Ceux qui merDrent, vous introduisez l'essai par des chapitres qui reprennent un à un les personnages de Blanche-Neige et les sept nains. C'est, comme dans vos fictions, un manière de désamorcer le pathos ?*

Ch. P. : – Hormis la littérature il n'y a sans doute rien de vraiment profond, de vraiment juste, de vraiment digne dans le rapport que les hommes entretiennent avec le réel. Mais en même temps, la littérature, c'est fort peu de chose. Pas difficile de faire L'Ecclésiaste exalté devant ses vanités. Le tout est de tenir les deux vérités en même temps : que la littérature est tout, qu'en même temps elle n'est rien. Ou : 1/ impossible de s'en passer ; 2/ on s'en passe parfaitement bien. J'aime les écrivains où ce paradoxe passe et fait œuvre : Rimbaud, pour donner un nom. Quand on écrit sur la littérature, il faut faire avec la cruauté gaie de ce savoir – toujours écartelé entre sérieux et farce.

Pour préciser un peu: la question est de savoir si on peut se passer d'une conscience à peu près lucide de ce que signifie être un être parlant. Ce statut d'animal parlant, le mode de rapport au monde qu'il impose, il me semble que c'est dans la littérature qu'il apparaît, frontal, sans possibilité d'échappatoire vers des représentations pieuses, divertissantes, utopisées, idéologisées, etc. De ce fait, aucun monde humain ne peut faire l'économie de la littérature. Non pas comme simple duplicata stylisé du monde mais comme empêchement de penser en rond, épouvantail de désillusion joyeuse. S'il n'y a pas ce trou dans la coagulation du positif (la religion, la morale, la science, l'économie), quelque chose s'en va de la conscience que les hommes ont du monde, ils perdent la reconnaissance de leur étrangeté dans ce monde : de la *vérité* manque. La littérature est là pour maintenir à vif cette conscience. Chez Racine comme chez Artaud, chez Origène comme chez Beckett.

T. G. : – *Vous évoquez souvent l'injonction sadienne: « A quelque point qu'en frémissent les hommes, la philosophie doit tout dire », que vous appliquez à la littérature. Sade dit cela dans Français, encore un effort. Ce qu'il dit ensuite est inouï, irrecevable. Pourtant il ne triture pas la langue, il ne bouscule pas la syntaxe. Pourquoi faudrait-il « inventer une langue » ?*

Ch. P. : – *Français, encore un effort* est un fragment de *La Philosophie dans le boudoir*. La langue n'y est pas « triturée » (au plan du mot et de la syntaxe), non. Mais le livre entier, si – où la mise en scène d'ensemble est pervertie et perturbée par l'articulation des discussions philosophiques et des descriptions pornographiques, qui se déséquilibrent les unes les autres. La forme neuve imposée par l'exigence du « tout dire » ne passe pas forcément par l'invention spectaculaire de « grandes irrégularités de langage ». Il faut distinguer des structures microscopiques (la *syllabe*, unité de la re-fabrication sonorisée du poétique ; le *mot* – que traite la passion néologique de Khlebnikov ou de Joyce) et des structures macroscopiques (la *phrase* : celle de Beckett, de Faulkner, de Céline, de Thomas Bernhard... ; voire le montage des *structures* narratives : Kafka, Burroughs, Arno Schmidt...). Pensez aux récits de Blanchot où il y a une espèce d'évanouissement de l'expérience, de fuite de la matière narrative – qui est de l'ordre de la cruauté, d'une tout autre

mais pas moins efficace façon que la verbigération agressive de Gherasim Luca ou de Guyotat.

T. G. : – *Vous faites cependant l'éloge des textes à l'opacité étrange et vous dites qu'il faut « trouver une langue qui ne soit pas la langue de tout le monde car la langue de tout le monde n'est la langue de personne »...*

Ch. P. : – Je fais l'éloge de ces textes-là parce que ce sont ceux-là qu'il y a à défendre, contre l'indifférence, l'oubli, l'interprétation anecdotique. Et parce que c'est en eux que consistent au plus vif l'énigme de la littérature et les paradoxes de son rapport à la civilité. Ils soulèvent par exemple frontalement la question de savoir si les œuvres d'art font partie de la *culture* ou non. A priori c'est évident, vu la vastitude à laquelle a atteint la notion de culture dans le monde où nous vivons. Mais il est tout aussi évident que les œuvres de la littérature sont porteuses d'une ambiguïté radicale quant à cette appartenance. Elles sont forcément vecteurs d'intégration, de consensus, au moins dans l'histoire (elle font patrimoine). Mais ce que leur force véhicule, ce sont aussi des données inciviques. Elles sont là comme porteuses du soupçon sur la possibilité qu'il y aurait pour les hommes de vivre en communauté et de se lier au monde par un réseau de représentations partageables. Par exemple, ce qu'on appelle un style, décelable comme tel au moment où il a transformé sa puissance d'exception en acte rhétorique explicite, c'est l'affirmation d'une voix qui, parce qu'elle est unique, n'est pas assimilable à la parole de la communauté. Ça veut dire aussi que les hommes disposent cet interstice de liberté dans la chappe communautaire que l'assignation au symbolique fait peser sur eux – puisqu'ils peuvent inventer des langues, des langues qui ne sont peut-être plus tout-à-fait des langues (ce sont des idiolectes largement impartageables), mais qui au moins auront ouvert les petites fenêtres dont ils ont besoin pour ne pas être entièrement soumis à l'entropie totalitaire du discours communautaire.

T. G. : – *La société d'aujourd'hui a tendance à s'emparer de la littérature pour nier ce qui la constitue. Vous évoquez, dans Ceux qui merdRent, l'affaire Rushdie. Mais on peut multiplier les exemples d'écrivains pris en tant qu'individus et jamais considérés à travers ce qu'ils écrivent de « littéraire »...*

Ch. P. : – Le corps social récupère évidemment la littérature dans l'institution scolaire, dans la circulation médiatique, dans le monde des idées (politique, idéologie, religion). Mais il ne récupère d'elle que sa part socialisable, arraisnable (aseptisée, recyclée, fixée et conceptualisée dans ce que peuvent en traduire les énoncés positifs). Ce qui en fait l'essence (la liberté cruelle de la fiction) reste point aveugle pour ces énoncés parce que cette essence relève d'une résistance incivique qui fait trou dans l'opacité de la communauté (d'où l'insécable malentendu qui domine toutes les affaires de censure religieuse, morale, politique qui touchent à des œuvres littéraires : Sade, Baudelaire, Rushdie, Guyotat – voire, plus récemment, le procès intenté par Jean-Marie Le Pen au roman de Mathieu Lindon). Mais c'est précisément pour cela qu'il faut qu'il y ait de la littérature. Il n'y a pas de communauté possible si la communauté est panoptique et symboliquement assignée de manière totalitaire à la positivité des énoncés idéologiques, scientifiques, moraux. Pour que la communauté soit vivable, il faut paradoxalement qu'il y ait en son cœur des modes d'expression symbolique qui l'empêchent d'être intégralement communautaire.

T. G. – *On voit aujourd'hui des écrivains qui travaillent non pas à une nouvelle langue mais sur le français tel qu'il aurait tendance à ne plus se pratiquer, rongé qu'il est par le misérable corpus lexical de la télévision. Citons par exemple Camille Laurens qui, dans*

Quelques-uns (P.O.L), s'oppose à votre injonction selon laquelle il faut inventer une langue. Ne pensez-vous pas que cette voie est aussi à suivre ?

Ch. P. : – Encore une fois, il n'y a pas de *modèle* formel de la modernité. Il y a la sensation que chacun a, par rapport à la norme d'époque, de la fraîcheur du geste linguistique qu'il peut produire en écrivant. Ça peut vouloir dire en effet récupérer la mémoire vive de la langue, lutter contre le dépérissement simplificateur qu'imposent l'usage médiatique et son destin pauvrement uniformisateur. Faire « du classique », en somme. Philippe Sollers me disait cela un jour : « il faut savoir faire du bon classique » (mais je crois que c'est une ânerie : comme si l'enjeu était de « savoir faire » !). J'ai plutôt tendance à laisser le mouvement de l'écriture emporter sans calcul la résistance de la langue fixée par l'historicité du lexique et de la grammaire. Sans calcul, c'est-à-dire sans trop se préoccuper de ce qui va être partageable, recevable par la communauté des lecteurs. Il faut accepter de dégrafer le corset de la langue sans se demander à partir de quel point ce dégrafage va être insupportable à l'autre (illisible). J'aime surtout les écrits où la langue est ainsi jetée à sa catastrophe rythmique, sonorisée, verbigérée. Je crois que c'est là que surgit la chance que du *réel* fulgure (quelque chose qui vient de l'inconscient, par exemple). Quand j'écris, j'utilise beaucoup les enchaînements homophoniques gratuits, les associations libres, les coquilles, les lapsus, les actes manqués du travail sur la langue, tout ce qui surgit sans plan pré-établi du clavier de la machine. Mais l'inverse joue aussi : on peut faire texte d'une résistance systématique à l'association automatique – au choix du mot qu'appelle spontanément la rime, par exemple.

T. G. : – Vous évoquez l'acte manqué qui, selon la psychanalyse, devient acte signifiant. Et vous faites un parallèle avec la littérature. Mais à une littérature qui relèverait un refoulé individuel vous donnez, dans *Ceux qui merdRent*, une dimension politique. En quoi la littérature, en inventant des formes, peut-elle agir sur le politique ?

Ch. P. : – Je ne sais pas si elle peut « agir ». Je ne crois pas que la littérature puisse avoir un rôle politique en véhiculant simplement des énoncés directement politiques (mais bien sûr les écrivains sont par ailleurs fondés à intervenir dans les débats de société, via les tribunes des journaux par exemple).

Je crois en revanche que la littérature a une double responsabilité civique. D'abord, comme je l'ai déjà dit, parce qu'elle occupe la place du *néгатif* que les autres formes de discours ne peuvent assumer. Le langage, pour les hommes, n'est pas qu'un moyen de communiquer et de se repérer positivement dans le monde (il l'est, bien sûr, et il faut savoir l'utiliser comme tel). Le langage est aussi la puissance qui sépare les hommes du monde : ce qui fait que, parce qu'ils parlent, ils ne sont pas tout entier assignés à la placidité stupide et carcérale du monde muet. Il faut bien qu'ils en aient conscience, sauf à vivre dans l'illusion d'un rapport de connivence pleine avec le monde (pleine, c'est-à-dire délivrée du malaise fondateur de la civilisation : ce qui, au plan politique, finit dans la dérive sanglante des utopies du bonheur réalisé sur terre. Mieux vaut savoir qu'on n'est pas entièrement « au monde », que la socialité ne s'accomplit jamais vraiment, que la malaise est la loi de l'espèce, que le rapport à l'autre comme le rapport au réel comporte toujours un reste intraitable, etc. La grande littérature, toujours, fait affleurer ce reste (ce que j'appelle, après Kafka, le *néгатif*).

Il y a dans la littérature une capacité de symbolisation de ce que les discours positifs ne symbolisent pas. Et, dans son histoire, on la voit souvent s'intéresser à la violence des rapports entre les hommes (le sexe, la guerre) et du rapport des hommes au monde (la nature, le corps). Voici, du coup, sa deuxième « responsabilité ». S'il y a de la littérature, c'est peut-être pour que la charge de pulsions mortifères trouve ses processus de sublimation et évite le passage à l'acte, dans le réel. Mais encore faut-il alors que la littérature ne prenne pas

seulement en charge cette violence comme *thème* (le récit guerrier, la représentation pornographique, etc.). Encore faut-il qu'elle fasse travailler le mal et la violence en elle comme des forces qui défont et refont la langue dans sa *matière* même (c'est me semble-t-il l'enjeu du «poétique»).

T. G. : – *Après la publication de Ceux qui merdRent, on a vu paraître des essais en réponse et notamment ceux des tenants d'un néo-lyrisme. En quoi un retour vers la pratique du lyrisme serait-il pour vous inintéressant alors même que ce retour se ferait en prenant en compte l'apport et la critique des avant-gardes ?*

Ch. P. : – Je ne trouve pas cela inintéressant. *Dum pendet filius* et *L'Âme* ont d'ailleurs à voir avec cet enjeu. Ces livres se sont écrits à partir d'une posture du « je » qui est plus sans doute du côté du lyrisme que dans mes livres précédents. Comme beaucoup (qu'influençaient le surréalisme, le lyrisme post-éluardien, la poésie de la beat generation (etc.), j'ai écrit mes premiers poèmes dans une posture d'expressivité lyrique (la confession sentimentale, l'extase conventionnelle devant la « nature », etc.) un peu corrigée par l'objectivité d'un Guillevic ou la densité formulaire de Char. Après j'ai passé vingt ou trente ans à essayer de corseter ce flux, de polyphonomiser cette voix et de carnavaliser cette emphase à la fois grandiloquente et mièvre en bâtissant autour et dedans un mur de langue autant que faire se pouvait indemne des illusions de la subjectivité expressive. Aujourd'hui, ça revient, à petits pas surpris et... pudiques – dans des formes tendues par la conscience que la dureté des formes désigne l'instance de l'informe (du réel innommable) et la résistance à l'abandon expressif : la forme, d'abord, est une pudeur. Une pudeur éthique et théorique.

T. G. : – *N'y a-t-il pas chez vous une acceptation de plus en plus grande à laisser apparaître la part autobiographique ?*

Ch. P. : – Elle a toujours été là, je ne sais guère traiter d'autre matériau. Un livre comme *Æuf-glotte* est de part en part autobiographique, mais la matière autobiographique y est mâchée par la dérive polysémique, grignotée par le travail du mot, syllabiquement explosée. Dans *Commencement* ou dans *Une phrase pour ma mère*, la dimension narrative livre plus explicitement le matériau (l'enfance, surtout – et la vie érotique). Mais il est systématiquement mixé, sans solution de continuité, à la pure fiction, au fantasme, à la digression dialogique, aux retours méta-poétiques. Le biographique est toujours réinventé par la forme. C'est le souci formel qui dicte ce qui, de l'affleurement du souvenir, est esthétiquement (littérairement) digne, insoumis à la veulerie confessionnelle. La forme abstractise le souvenir pour en faire un motif. Mon propos est de parvenir à ce que la forme impose au souvenir l'austérité, la distance non expressionniste qui peuvent donner à celui qui a écrit la sensation que le fait d'avoir écrit cela comme cela n'a pas consisté à transcrire l'expérience mais a été une conquête sur l'expérience. L'auteur n'est pas celui qui a vécu la chose qu'il raconte mais celui qui a triomphé de cette chose en lui donnant une forme.

T. G. : – *L'autobiographie, si elle prenait la forme de la confession, tuerait le sujet ?*

Ch. P. : – Elle fixerait les épisodes, arrêterait le phrasé, empêcherait la vie d'être une phrase ouverte dont le point final est un point de suspension – ou un blanc énigmatique. Dans le mouvement rythmique que cherche à imposer un livre comme *Une phrase pour ma mère*, le mouvement du temps n'est pas celui de la chronologie. C'est un mouvement qui joue avec la chronologie et qui la convertit dans la ritournelle épuisante (évidante) de la fugue : il fuit et creuse le mouvement du temps biographique en le rendant à la fois circulaire (éternel retour)

et ouvert, par le dedans (le système interne des échos, répons, rebonds homophoniques) et par le dehors (la phrase littéralement interminable).

T. G. : – Commencement, *titre de votre premier roman, est aussi un mot que vous employez souvent. On a l'impression qu'il traduit la nostalgie de l'enfance et l'éternel recommencement de la naissance...*

Ch. P. : – C'est que l'expérience n'est pas la vie, mais l'écriture. Cela veut dire que mes livres ne racontent pas ce qu'ils racontent (scènes, situations...) mais qu'ils décrivent le fait qu'ils se sont écrits comme livres. Ils racontent un mouvement d'arrachement à l'expérience et ils représentent la volupté qu'il y a à revivre à chaque coup du style la capacité qu'on a de s'arracher à l'expérience parce qu'on a la capacité d'écrire. C'est-à-dire de piéger la dictée de la vie, de recommencer et de renaître, d'*oublier* l'expérience dans la formalisation jouée, stylisée et polyphonique qu'on en produit.

T. G. : – *Malgré la fonction thérapeutique que vous semblez ainsi évoquer, on a l'impression que vous faites l'éloge de la schizophrénie...*

Ch. P. : – L'expérience de la séparation, de la coupure (schizophrénique, si vous voulez – mais alors la schizophrénie est la maladie de l'espèce) est l'expérience que traite la littérature telle que je l'entends. Ou la mélancolie, le point noir d'absence du monde en nous et pour nous. Traitement « thérapeutique » de ça, l'écriture ? – je ne sais... Si thérapie il y a, cela relève de... l'homéopathie : creuser la coupure, travailler la blessure, soigner le mal d'être par le redoublement symbolique de ce mal. Écrire, du coup, « retranche », comme disait Mallarmé. Et génère pas mal de ruptures, des pertes de toutes sortes (de sociabilité, d'amitié, d'amour, d'illusions). Chacun passe avec ça les compromis qu'il peut. La vie, à côté, va, la vie en vrai, avec ses emplois du temps, ses réalités rugueuses, ses occupations civiques, ses choix d'opinions, ses bouées de savoirs et ses charmes conviviaux. Simplement, l'impulsion à écrire naît de la conscience à la fois douloureuse et voluptueuse que pour l'être qui parle et qui pense, cette *vérité*-là ne recouvre pas le corps entier de l'expérience, qu'il y a toujours du jeu, une différence, une inadéquation, un reste innommable. L'écriture vient là, dans cette faille. Pas seulement pour la dire et dissenter sur le peu de réel, l'absence de sens, l'absurdité (c'est-à-dire s'identifier à un interminable commentaire nihiliste – voir Cioran, par exemple). Mais pour mettre en scène autant que faire se peut l'inadéquation de l'être au monde dans la vitalité désespérée et joyeuse de la *comédie* : pour construire des formes denses, violemment artificieuses, hésitant sans cesse entre tension angoissée et catastrophe comique, jouant froidement entre sens et non-sens. Parce que ces formes sont à chaque fois des mises à distance du constat d'inadéquation, des victoires (sporadiques, fugitives, toujours à rejouer) sur la macération mélancolique (ainsi les textes de Beckett, pour fixer les idées).

T. G. : – *Vous publiez aujourd'hui un roman pornographique, Le Professeur, au ton assez différent de ce que vous avez écrit jusqu'à présent. Quel projet avez-vous ?*

Ch. P. : – Au départ, ce texte était une sorte de journal intime, en tout cas un simple compte-rendu d'expérience. Le rédiger correspondait à un besoin : oublier cette expérience, l'évacuer, la fixer morte, en faire mon deuil. Thérapie, pour le coup, oui. Et sans projet de *livre*, encore moins de publication. Mais, banalité (banalité qui vous surprend toujours !), fixer symboliquement une expérience est aussi la faire revivre, raviver magiquement désirs et douleurs. Et il se trouve que je suis un « écrivain » – et qu'il m'est quasi impossible, écrivant quoi que ce soit, de ne pas voir surgir le souci phrastique, rythmique, rhétorique : l'effort au style, en somme. J'ai donc eu assez rapidement des problèmes formels (un exemple minimal :

le passage de la première personne – « je » – à la troisième – « le professeur » –, passage qui s'est imposé assez rapidement à mesure que le récit avançait dans la remémoration des épisodes autobiographiques et qui était déjà en soi une relégation de l'intimité de l'expérience). De plus, ce récit, en tant qu'il est (comme vous le dites) « pornographique » a vite rencontré les codes très formalisés, les scènes traditionnellement répertoriées du genre pornographique (on n'invente à peu près rien, en ce domaine, comme vous savez). À plus forte raison dans le registre sado-masochiste parce qu'il suppose une ritualisation qui est en soi une forme toujours-déjà... esthétique.

De ce fait, c'est devenu un travail « littéraire ». Et ça a rejoint des préoccupations théoriques et formelles que j'avais à ce moment-là (et qui ont donné dans le même temps de travail la plupart des poèmes publiés un peu après dans *L'Âme*) : la différence non-logique que vise à symboliser l'écriture, l'instance du corps érotique comme puissance de défaillance de la langue, etc. Et puis les questions qui me travaillent depuis toujours, par exemple cette énigmatique équivalence entre le rapport sexuel et le rapport verbal au monde, entre l'impossibilité du rapport sexuel et l'inadéquation statutaire de la langue aux choses. Il m'a toujours semblé que si la littérature était si préoccupée par la question du sexe, c'était parce qu'elle incarnait là de façon allégorique sa question spécifique sur l'irréductibilité de l'expérience au dispositif codé des signes (sur le rapport verbal au monde comme séparation d'avec le monde).

Un livre, donc, est né de cette bizarre (mais prévisible) rencontre. Un livre que j'ai longtemps hésité à considérer comme un livre, comme une œuvre littéraire. Et dont le premier fragment est paru anonymement en revue (transmis comme tel par Charles Pennequin à Vincent Tholomé, pour *Tombe Tout Court* – parce que je ne voulais pas que mon nom soit la seule raison qu'aurait eu cette revue de publier le texte et que je voulais vérifier qu'il pouvait être reçu comme texte, en tant que tel, sans caution d'« auteur »).

T. G. : – *N'est-ce pas risqué de publier un livre pornographique appelé Le Professeur quand on est soi-même professeur ?*

Ch. P. : – J'avoue que je n'y ai pas pensé. Comme je viens de vous le dire, c'est un livre que j'ai eu besoin de publier parce qu'il me fallait « oublier » cette histoire.

T. G. : – *N'y a-t-il pas une naïveté (entre autres par rapport à vos habituelles affirmations théoriques) dans ce recours aux archétypes du roman pornographique ?*

Ch. P. : – *Le Professeur* n'est pas un « roman »... Dans la pratique, vous savez bien que nous passons tous des compromis avec la misère sexuelle, avec les ruses du désir, avec la dictée du fantasme, etc. Le savoir théorique (psychanalytique, par exemple), nous aide à mettre tout cela un peu à distance. Mais la fiction ne répète pas le savoir théorique (elle n'en est jamais l'illustration simple). Elle travaille à partir de l'expérience. C'est à-dire du non-savoir. La fiction creuse dans le réel – imprenable (par le savoir théorique aussi bien). Elle se meut donc dans et à partir de la naïveté, d'autant plus éperdument dupe qu'elle sait l'errance du non-dupe au regard des louvoiements de l'expérience et de l'inadéquation des formules symboliques à l'intimité toujours ambivalente de la sensation des « choses » (des choses du sexuel en particulier). Faire « fiction » c'est peut-être raconter ça : cet échouage du leurre. Ce qui suppose la mise en scène du leurre : par exemple le fantasme d'appariement, de rapport réussi, de fusion. En littérature, ce fantasme peut passer par la mise en scène de l'idylle accomplie, de l'extase amoureuse, du coït ininterrompu. Parce que ce rêve, je le répète, est sans doute de même nature que celui qui fonde une part essentielle de la littérature : un rêve d'adéquation des mots aux choses et d'alliance avec le monde dans l'unisson du symbolique.



Il n'y a pas de littérature, sans doute, sans cette naïveté. Ni de grande littérature sans la mise à distance cruelle de cette naïveté (voir Rimbaud et Mallarmé). Il faut les deux – et dans le même geste. Et là surgit la question des « genres » (c'est-à-dire des postures d'énonciation). Ce qu'il y a de « naïf » dans *Le Professeur* (son côté fleur-bleue à l'envers ?) tient bien sûr d'une part à la difficulté qu'a eue ce récit à s'arracher à l'expérience strictement biographique qu'il transcrit ; mais cela tient d'autre part (et sans doute tout autant) au « genre » (la convention narrative et, en l'occurrence, les codes du roman pornographique). Autrement dit, pour faire vite, c'est la convention narrative (pornographique ou pas) qui est en soi une naïveté (la forme littérairement générique de la naïveté) – en tout cas quand elle accepte le code sans le carnavaliser dialogiquement et comiquement. Reste alors à la cruauté « poétique » à faire ses trous dans cette baudruche. *L'Âme*, c'est cela : traitement analytique, déracinement et formalisation synthétisée du bloc narratif du *Professeur*.

T. G. : – *On est en effet un peu surpris des différences qui apparaissent par rapport à vos livres précédents. Dans Le Professeur, le sexe n'est plus du tout carnavalesque et il n'y a pas de trace de comique... D'autre part le professeur paraît, jusqu'à la fin de l'ouvrage, tout réussir de son adéquation au monde...*

Ch. P. : – Je ne crois pas. Certes, chacune des scènes du livre raconte la réussite d'un moment du rapport érotique. Mais au bout du compte (dans le mouvement d'ensemble du livre) tout rate : le livre expose l'inéluctable raté qu'est la croyance à un rapport amoureux (sexuel) réussi dans le temps durable et dans l'espace réel. Les scènes se poursuivent l'une l'autre, dans une sorte de fuite en avant vers l'excès (vers l'impossible). Et le commentaire vaguement métaphysique que rumine sans cesse le professeur à propos des dites scènes est toujours frappé d'angoisse et d'ahurissement devant ce qui a lieu et que sa parole génère. Il y a plus de désespoir que de volupté non problématique dans ces propos. Ce désespoir-là était biographiquement violent au moment où j'ai écrit ce texte. Sans doute n'avais-je pas trop la force de froideur critique pour le distancier et carnavaliser, comme vous dites, le texte.

T. G. : – *Le professeur parle et automatiquement il y a une adéquation avec l'élève qui veut ce que veut le professeur. On est dans un moment merveilleux qui nous montre le réel se plier à la parole.*

Ch. P. : – Côté « réel », ça a à voir avec le rituel sado-masochiste – qui ne tient que de cette adéquation. Et avec une forme éperdue de... l'amour, il faut bien le dire. D'une certaine manière, ça a été, voilà. Mais notre question est celle de la « fiction ». *Le Professeur* est un conte, en fait (d'où qu'il comporte la leçon allégorique que tissent peu à peu les méditations obsessionnelles et moroses du professeur). Le genre (le récit pornographique) impose d'une certaine manière cela : scènes rituelles, situations codées, espace clos, pas de descriptions, vitesse du récit (accélérée en l'occurrence par l'absence de ponctuation et le retour des leitmotifs). D'où qu'il inclut le... merveilleux, c'est-à-dire un univers sans contradiction (ou qui ignore la contradiction – comme l'inconscient) ; Un univers *facile* – qui vient à la place des contradictions du réel mais comme s'il faisait *naturellement* partie du réel. Chaque scène est une tranche fabuleuse découpée dans la vie réelle – mais qui ne tire sa propre réalité qu'en éliminant toute autre réalité (d'où le huis-clos, l'absence de psychologie, la réduction du récit aux actes sexuels, la platitude voulue de la syntaxe et la réitération pauvre du lexique). La réussite y est celle de la féerie (même si les enchanteurs et les fées y ont plus à voir avec Sade qu'avec Perrault). Et l'enchantement, à chaque scène, a lieu. Parce que le texte raconte des scènes qui sont le produit d'une parole magiquement souveraine : le professeur et l'élève réalisent les scènes du roman qu'invente au fur et à mesure leur imaginaire amoureux et

pervers. Si *Le Professeur* était un roman, il serait le roman de ce roman. Sauf que la fin, c'est essentiel, dit la perte d'amour, la fin des merveilles, la mort du Grand-Pan, la disparition d'Avalon : le désenchantement radical. Car le réel insiste autour – et son retour à la fin du livre évince la fable en ramenant l'impossible (du rapport à l'autre et au monde).

T. G. : – *Le professeur et l'élève font l'éloge de la vitesse. Il faut aller frénétiquement vite. Quel est l'enjeu ?*

Ch. P. : – Encore une fois, ce type de scénario n'a lieu que dans des interstices fabuleux du réel (la vie ouvre parfois ces interstices, la fiction plus encore, bien sûr – mais la fiction du *Professeur* n'excède jamais la vie qu'il raconte). Il faut que ça aille vite avant que le réel ne revienne et ne referme le temps fabuleux. C'est la raison pour laquelle sans doute le mouvement du texte est formalisé à l'extrême (autrement que dans mes autres textes, certes) : peu d'adjectifs (sinon, par moment, en rafales exagérées) ; répétition systématique des sujets (le professeur/ l'élève), ritournelles obsessionnelles, syntaxe simplifiée, pas de pauses mais un rythme constamment haleté. L'écriture, en somme, comme une course contre la *montre* du réel.

T. G. : – *Vous pourriez lire Le Professeur en public ?*

Ch. P. : – J'en ai déjà lu des passages... Mais bon, je n'ai guère envie de m'appesantir sur ce livre.

T. G. : – *C'est le livre où vous laissez passer la plus grande part impudique de vous-même ?*

Ch. P. : – Sans doute... Une part plutôt douloureuse.

Paru dans *Le Matricule des Anges* n° 28, Octobre 1999.

#### POST-SCRIPTUM (Décembre 1999)

T. G. : – *A quoi sert selon vous la « critique littéraire » ?*

Ch. P. : – Le point de vue (évidemment caricatural) de ma période «avant-gardiste de l'extrême» était que la « vie littéraire » (les Prix, la presse, les salons...) n'est qu'un espace-temps potager sans grand intérêt : y poussent d'une part les *best-seller* pré-calibrés et les plantureux légumes académiques ; d'autre part les petites fleurs demi-mondaines dites «livres de qualité» (la plupart du temps des imitations délavées de ce qui s'inventa vingt ou trente ans avant du côté de telle ou telle *avant-garde*). Navets et fleurettes cohabitent d'autant plus aisément qu'ils se servent mutuellement de repoussoir et alimentent, à intervalles réguliers, des polémiques gentilles (les plagats, etc.) qui font croire, puisque c'est relayé par le journalisme, que tout cela jouit d'un semblant de vie.

J'admets mieux aujourd'hui que cette horticulture ait sa raison d'être. Il faut bien qu'elle existe et que ses dividendes nourrissent toute une industrie culturelle pour qu'autre chose surgisse à côté – dont la puissance d'invention incarnera le change éternel de la littérature en elle-même. Le « critique », dans ce paysage, n'est qu'un jardinier payé par le Spectacle pour dessiner les plates-bandes, éliminer les merdes de chien (la « cochonnerie d'écriture ») et étiqueter les plantations à l'usage du badaud distrait. Il s'agit alors plutôt de *journalisme*. La *critique*, c'est autre chose. Elle devrait avoir pour fonction d'aider à maintenir la littérature dans cet état *critique* (cet état de *crise*) qui est en elle la forme du vivant. C'est-à-dire guetter l'apparition, dans le flot des parutions insignifiantes, des grandes irrégularités» qui forcent à réapprendre à lire. Signaler ces apparitions

(pas facile, dans la masse insipide qui occupe les gondoles). Caractériser l'exception qu'elle sont. Pointer ce qu'elles changent dans les dispositifs symboliques qui organisent pour nous le monde – et quels mondes nouveaux, du coup, elles nous ouvrent.