

Christian Prigent

L'Intouchable

Entretien



P.O.L.

L'INTOUCHABLE

Bénédicte Gorrillot : — *Votre travail remet largement en cause le système traditionnel des genres. Il maintient cependant une ambition de poésie. Qu'appellez-vous donc «poésie» ?*

Christian Prigent : — «Poésie» ne désigne pas pour moi une appartenance générique, qu'identifieraient des indices formels. Il s'agit plutôt, dans le rapport à la langue, d'une certaine *posture* de radicalisation des questions suivantes : quelle forme spécifique du vivant forme le fait symbolique ? quelle incongruité spécifique naît, dans l'ensemble du vivant, du fait qu'il y ait du vivant *parlant* ? quelles sont, pour le parlant, les conséquences de cette incongruité sur son rapport aux choses et aux êtres ? Ces questions sont celles de la *littérature*, prise en général. Sauf que la littérature se nourrit et se justifie de questions annexes (des sujets, des thèmes, des intrigues...) qui font des livres. Sans ces questions annexes, elle ne serait pas. Elles sont pourtant autant de façon d'éluider la question de fond dont elle est l'inéluctable produit : la question même de son origine et de sa singularité parmi les divers usages que les hommes font de leur don de parole.

Ce que j'appelle «poésie», en somme, c'est cette part de la littérature qui tend à éluder le moins possible la question que je dis, quitte à se brûler au feu d'un souci peut-être oiseusement ontologique et exagérément puritain dans ses formes. Sauf que, du coup, on peut faire *travailler* ce souci et ces formes dans des constructions (des proses narratives par exemple) qui, sans pour autant relever du «poème», se forment et se déforment (se *composent*, en somme) au fil d'un questionnement effectivement *poétique*.

B. G. : — *À vous entendre, l'on comprend que poésie représente pour vous un haut souci de la langue, mais surtout un travail critique de cette langue — la langue-mère — que vous semblez ne cesser de tordre, de torturer, de forcer à se remodeler. En sorte de quoi ? de surligner son inadéquation ? à quoi ?*

Ch. P. : — Question de la poésie et question de la langue sont pour moi des formules quasiment interchangeables : la poésie est le lieu d'une mise en question du sujet dans sa langue et par la langue. Pour qui écrit, l'enjeu est évidemment de cerner quelque chose de juste du rapport du sujet qu'il est à sa propre expérience du monde (des choses, des autres, de soi). Mais «le monde» n'est pas une sorte d'en-deçà ou d'au-delà de la langue : il est toujours déjà fait de langue, constitué comme monde par le réseau du symbolique.

De même le «sujet». On est dans ce cube de langue — et il est clos : sans issue aucune vers les délices d'une régression stupide ou les exaltations d'une sublimation aphone (même si le rêve de trouver cette issue nourrit bien des pathos poétiques). D'où une bataille assez rude pour se dégager de ce qui, du corps constitué de la langue (la langue de tous — soit : la langue d'aucun) vient faire écran au corps verbal de l'expérience intime pour le déréaliser, en récuser l'inouï et l'assigner au lieu stricto sensu *commun*. Il m'a toujours semblé que l'énergie démesurée que mobilise un *rythme* poétique était exigée par cet effort emphatique d'arrachement aux assignations (aux représentations mortes parce que déjà mesurées).

B. G. : — *Dans tous vos textes animés par ce travail poétique de la langue maternelle, on ne peut qu'être frappé par l'abondance des références à la peinture. Dans Grand-mère Quéquette¹, le chapitre «Matisse en famille» convoque à la fois le souvenir d'un peintre et celui du détail d'un de ses tableaux, Conversation (1911). L'incipit, intitulé «Impression, Soleil levant», inscrit dans la trame narrative l'évocation de l'une des plus célèbres toiles de Monet. Mais les quatre premières pages du chapitre appellent d'autres noms : ainsi ceux de Véronèse ou de Tiepolo. Ce monde pictural (simples noms ou tableaux entiers) est présent dans beaucoup de vos livres : je songe encore à La Tempestà de Giorgione qui occupe le centre du «Quatrième*

¹ Éditions P.O.L, 2003.

matin» de Commencement². S'y ajoute d'ailleurs en surimpression ce qui ressemble à un véritable condensé d'une histoire personnelle de la peinture. Pourquoi une convocation si constante de la peinture dans votre poésie ?

*Ch. P. : — Dans les premières pages de *Grand-mère Quéquette*, les mots «Véronèse» et «Tiepolo» sont des noms de couleurs (au même titre que garance, amande, lilas ou parme), plus que des noms propres de peintres. Mais, certes, on ne peut faire que ces mots n'emportent aussi avec eux la référence aux œuvres des peintres ainsi nommés. L'incipit du livre tente de suggérer un «paysage» abstrait, saisi en son état naissant (aurore, confusion des formes, éveil nuancé de couleurs non encore cernées par des tracés de figures). Que des tableaux signés Véronèse ou Tiepolo (ou plutôt le souvenir global que nous pouvons avoir des ambiances colorées particulières à ces artistes) viennent comme en surimpression sur ce brouillon et précisent ces esquisses est donc bien sûr aussi une proposition que le texte fait à son lecteur (à la culture de ce lecteur). Sans plus. Mais pas moins non plus.*

*Plus généralement : j'ai souvent besoin, pour donner forme à ce que j'essaie d'écrire, qu'un modèle extérieur (extérieur à l'opération littéraire) vienne défier l'écriture, appeler à lui l'énergie verbale et lui proposer une sorte de *patron* schématique sur lequel elle puisse confectionner son propre costume. Ce modèle peut-être sommairement musical (la «fugue», par exemple, dans *Une phrase pour ma mère*³). Il a pu être explicitement plastique (les totems peints et les troncs à l'écorce gravée dans *Écrit au Couteau*⁴). Parfois les deux alternent et rivalisent (dans *Grand Mère Quéquette*). La peinture joue là un rôle déterminant. Affaire de goût d'abord, pourquoi ne pas le dire ? — pour peu qu'on pense ce *goût* comme ce qui, dans l'histoire qui m'a constitué tel que je suis, a dû à la fréquentation assidue des œuvres de la peinture une part décisive de sa saisie sensorielle du monde (sensualité, érotisme, sensibilité optique). La peinture, d'abord, comme le disait Matisse, est douée du pouvoir immédiat de «remuer le fond sensuel des hommes».*

*J'ai rêvé, je rêve toujours, que l'écriture poétique ait, sur son lecteur, des pouvoirs équivalents à ceux de la peinture : cette rapidité et cette condensation de la perception qu'autorise la frontalité visible du tableau ; cette présence sensorielle (tactile, odorante...) immédiate ; cette aisance comme «naturelle» à se développer dans l'espace non-figuratif. Si des tableaux sont régulièrement convoqués dans mes textes, c'est peut-être pour donner champ au rêve dont je parle : pour disposer le lieu (lice ou ring) d'un affrontement du geste écrit à des échantillons de l'espace peint — qui le mettent au défi d'en faire, comme on dit, *autant* !*

Mais on peut aussi être tenté (je suis assez souvent tenté), face à tel ou tel tableau (qui fascine), de dégraffer burlesquement son écran, de le prendre comme une scène carnavalesque et d'en déjouer la solennité en en dégradant les figures pour les agiter comme des marionnettes dans un castelet grotesque. C'est là aussi peut-être une façon, quoique farcesque, de ré-ouvrir dans la peinture l'indécision générative de la peinture.

B. G. : — Doit-on en inférer qu'une des premières fonctions de la peinture, dans votre poésie, serait une fonction critique ? Elle serait l'occasion et le moyen de surligner les limites de tout langage humain : celui-ci manquerait toujours l'expression adéquate du réel (terme lacanien dans votre esprit : ce qui échappe par définition aux figures qui veulent le saisir) ?

Ch. P. : — Je ne dirais pas que cette fonction critique est «première» : elle ne l'est que dans le retour qu'on peut faire (nous sommes ici en train de le faire) sur ce qui peu à peu coagula pour composer un livre — parce qu'alors on tente de déplier les composantes d'une stratégie et d'en isoler explicitement les segments tactiques. Mais aucune écriture n'effectue simplement un programme a priori (sans quoi l'ennui, d'emblée, en stupéfierait l'élan). Les œuvres de la peinture sont d'abord pour moi (comme, je l'espère, pour tout un chacun) des objets de jouissance. C'est en tant que tels qu'ils viennent comme matériaux dans la fiction que je compose, pour la nourrir (comme la nourrissent des photographies, des articles de presse, des souvenirs d'enfance, diverses bribes intertextuelles, etc.). Après (mais je ne jurerais pas que cet «après» ait un sens chronologique) vient la question de ce que la fiction fait de ces tableaux qui se dressent sur son chemin. Il lui

² Éditions P.O.L, 1989.

³ Éditions P.O.L, 1996

⁴ Éditions P.O.L, 1993

faut à la fois se les incorporer (par une manière de «description») et en brûler l'écran (comme brûle la pellicule d'un film) — pour le traverser et se nourrir de ses cendres. J'use ici, lourdement, de métaphores, pardonnez-moi. Mais il est difficile de faire autrement. Je veux dire simplement que l'écrit doit relever ce défi d'avoir à consommer des *images* pour nourrir ce qui s'efforce précisément, parce que lancé dans des portées rythmiques et sonores, de consumer des images. Car c'est de cette consommation que sort le dynamisme d'une échappée à la stase desdites images (ce dynamisme-là est pour moi celui de la «poésie»).

B. G. : — *Faudrait-il rapporter à cette volonté de lucidité esthétique (autant qu'épistémologique) votre façon de souligner constamment l'écart entre les choses et les images (qu'elles soient picturales ou discursives) ? Je songe à votre manière d'outrer l'arbitraire d'un choix pictural, comme dans La Tempestà de Giorgione, évoquée dans Commencement. Je songe à l'incipit de Grand-mère Quéquette où les premiers substantifs qui surgissent après les points d'exclamation et d'interrogation présentent d'abord le minimum de justification par rapport au thème du tableau (un soleil levant). Je songe encore au texte qui accompagne, dans L'immense, l'équivoque⁵, les lithographies de Philippe Boutibonnes : tout se passe comme si le maximum d'étrangeté formelle et thématique y était cultivé pour renvoyer dos-à-dos les mots et les images picturales, loin des choses réelles, loin de la matière aléatoire qui nous constitue.*

Ch. P. : — Encore une fois il s'agit moins d'un écart entre les choses et les images que du fossé qui s'ouvre entre cette coagulation de représentations que nous appelons «réalité» (le monde tel qu'à telle ou telle époque nous nous le représentons) et les façons, irréductibles à ces représentations, par lesquelles le monde effectivement affecte nos vies. Ces «façons», vous le savez bien, ne relèvent guère d'une discursivité pacifiée. Elles ne se résorbent ni dans des récits ordonnés, ni dans des constructions rationnelles, ni dans une imagerie sertie en figures repérées. C'est à peine si elles font «sens». Elles nous viennent bien plutôt comme chaos, obscurité, confusion insensée, flux d'affects ingouvernables. Je crois que ce qui fait écrire, c'est la conscience à la fois douloureuse et jouissive de cette «différence» entre la polyphonie inraisonnable de l'expérience et le monologue chromo, positif et médiatisé, que j'appelais ci-dessus «réalité». Le défi qu'une «écriture» poétique doit alors relever est celui-ci : comment donner forme à la pression informe de cette «différence» non logique ? quelle adéquation symbolique (quelle langue *juste*) former à partir de ce qui n'est que la trace d'une inadéquation irrémédiable et ne tire son élan que d'être appelé par le fait de l'inadéquation ? On ne saurait relever ce défi sans que les formes qui y répondent aient une allure un peu «étrange», puisqu'il leur faut affirmer leur familiarité (à l'expérience singulière) comme une étrangeté (au lieu *commun*). Mais l'étrangeté n'est pas «cultivée» — ni rien recherché qui relèverait d'un hermétisme ésotérique. Il n'y a pas de *secret* dans le poème (pas de sens caché quelque part) — c'est le poème tout entier qui forme l'idée qu'il y a du secret (qui pointe l'innommable). Ce qui est recherché et cultivé, c'est tout ce qui peut approcher d'une mise en scène juste de la *différence* dont je parlais : de cet écart tragique et comique à la fois, saturé de voix inoriginées et de sensations chaotiques, qui fait consister du vivant dans la langue contractuelle morte. «Ouvrir» des tableaux (les prendre comme des sortes de réservoirs de figures, de sensations, de scènes... — et recomposer de la fiction carnavalesquée avec des bribes de ce matériau), c'est un des moyens dont il m'arrive de me servir pour disposer l'écart.

B. G. : — *Ainsi la peinture, convoquée pour «disposer l'écart», sert un but critique et soutient votre pratique de l'écriture. Cela pourrait-il expliquer vos préférences picturales ? Par exemple pour Matisse, soulignant l'arbitraire (et les limites) de ses couleurs, en ne cessant de changer celles choisies pour telle première esquisse de tel tableau ? Par exemple pour Dezeuze, dont vous dites, dans Ils affinent notre optique⁶, que son œuvre «ne propos[e] rien d'autre que des essais d'enregistrement de cette différence», une «différence non logique» entre «le réel» et «les langues» ?*

Ch. P. : — «Différence non logique» est une définition que Georges Bataille donne de la «matière». Il désigne, je suppose, ce qu'à la suite de Lacan, j'appelle volontiers «réel», soit : «ce qui commence là où le sens s'arrête».

⁵ Éditions Rencontres, Charleville, 2004. Texte repris dans *Ce qui fait tenir*, éditions P.O.L, 2005

⁶ *Ils affinent notre optique*, Editions de l'École des Beaux Arts de Besançon, 2004.

L'impulsion à faire art (poésie aussi bien que peinture) surgit précisément là : où les significations défont et où l'organisation symbolique elle-même rencontre ce qui lui reste radicalement irréductible. Et cette impulsion relève le défi d'avoir à «enregistrer» les traces de cette «matière», ou «réel» (jadis on a pu dire aussi «nature» — dans le même sens, je crois). Sans la suggestion qu'existent ces traces, il n'y aurait rien, de l'impulsion que je dis. Pourtant ça n'est jamais rien d'autre que pure *suggestion* : innommable *suggestion*. Peut-être est-ce cela qu'on a jadis appelé *inspiration* (mais on lui supposait une origine, le souffle d'un dieu — et je n'y souscris évidemment pas). Jamais en tout cas il ne s'agit de quelque chose comme d'un «monde» posé a priori et simplement «représentable» par le vecteur maîtrisé d'une langue et d'un style.

Pour autant cela ne veut pas dire que cette matière (cette différence) serait une sorte de donné sauvage (un en-soi extrinsèque au fait symbolique). L'idée même qu'il y a de l'innommable ne se pense que dans la logique de la nomination et l'intuition de l'irreprésentable est un effet du pouvoir de représenter. Nommant, on ne nomme pas seulement le nommé. On ne nomme pas non plus (d'évidence) l'innommable. Mais on ouvre au fond du nommé le vide de l'innommable et on nomme cette *ouverture*. Cette idée et cette intuition sont au principe de l'élocution poétique comme de la passion de peindre.

De même que le sujet de la poésie n'est rien d'autre que la poésie (la question de la poésie), de même la peinture n'a pas d'autre sujet qu'elle-même (ce que Flaubert notait quand il disait : «j'aime, dans la peinture, la peinture»). Les peintres que j'aime, ceux qui me retiennent, sont ceux dont il est le plus évident qu'ils n'ont pas souffert qu'un autre sujet les occupe : ceux qui cherchent, dans la peinture, la peinture. Ceux, donc, qui peignent pour traquer les raisons mêmes qui font qu'ils peignent. Il se trouve que ce sont les mêmes qui font alors fulgurer dans leurs tableaux quelque chose comme l'éclat même du pouvoir de représenter (la *gloire* du fait symbolique lui-même, arc-bouté sur l'irreprésentable «différence non logique» qu'à la fois il tente d'incarner et maintient, pour tenir, comme différence irréductible). C'est peut-être un paradoxe. Il y a là, en tout cas, quelque chose comme une «grâce» — dont je serais bien en peine de préciser la source et les moyens d'action, mais sur laquelle la question de la représentation du Divin (du Verbe) telle que la pose la peinture chrétienne a sans doute bien des choses à nous dire.

Le «trou rouge» dont je parlais un peu avant — le trou solaire qui fonde l'impressionnisme dans *Impression soleil levant* — a été l'un de ces orifices qui, dans l'histoire, se sont ouverts pour que la *grâce* dont je parle fasse effet et rouvre la peinture dans la peinture. Il y a eu là, sous le pinceau de Monet, un moment d'épiphanie dans l'instantané duquel la peinture s'est vue à nouveau sommée de désigner dans son plein (dans son plan saturé et fermé — formé en figures) le vide qui la motive et qu'elle s'acharne à re-présenter. «Lumière» sera, pour un temps, le nom de ce vide — ou de cette «différence non logique», donc. Et *lumière* sera alors le *motif* de la peinture : d'une part ce qu'elle s'efforcera de «rendre» ; d'autre part ce qui la motivera : ce qui poussera Monet devant des meules, des cathédrales, des falaises ou des nymphéas — que sa peinture peu à peu, méthodiquement, dissoudra dans le poudroiement lumineux pour les rendre voluptueusement au vide qui les avait fait naître.

Mais il y a bien d'autres exemples. Et, pour les noms que votre question évoque, juste ceci : bien qu'ostensiblement aucun «monde» n'y soit figuré, la métapicturalité radicale et austère de Dezeuze peut nous donner la sensation d'une saisie juste du monde qu'elle nous suggère — sans doute parce qu'elle est à chaque fois une leçon subtile sur le travail des codes dont la trame est au principe de ce que nous appelons «représentation picturale» ; quant aux scènes dont la volupté sensuelle (la vive sensation de «réel») nous empoigne chez Matisse, il faut bien voir, comme votre question le suggère, qu'elles ont pour fond un refus à la fois obtus et désinvolte de tout naturalisme et qu'elles sont à chaque fois l'effet d'un mode de composition emphatiquement artificiel (attentif à mettre en scène la peinture *comme peinture*). Mais Matisse va bien au delà de cela. Voyez sa *Fenêtre à Collioure* : le noir sur lequel bée la fameuse «fenêtre ouverte sur le monde» de la peinture classique. Voici que le peintre nous ouvre une baie sur rien — sur la *chose*, le *réel*, en tant qu'aucune figure humaine construite et disposée dans la rationalité perspective ne saurait le saisir mais dont les figures d'art disent à chaque fois la résistance à la figure : en la cadrant et en désignant non la stase (l'arrêt sur image) mais la fuite effrayante et jouissive dans un noir saturé. Matisse, cependant, voit bien (et nous fait voir) que cette résistance et cette fuite exigent le cadre (il le dédouble démonstrativement : cadre objectif du châssis + cadre métonymique de la fenêtre peinte). Que l'idée même qu'il y a de l'inencadrable (le trou noir du réel) est une fonction du cadre (de la découpe symbolique dans le monde) et que cette «idée» ne se forme qu'en tant que l'inencadrable troue la positivité figurable du cadré. Dit encore autrement : Matisse cadre l'inencadrable, mais

c'est *rien* (la chose opaque) qui s'inencadre (se montre comme in-montrable sans le dessin arrogant du cadré). Ainsi des rapports du nommant (la langue comme cadre) et de l'innommable (le réel inencadrable qu'elle vise).

B. G. : — *Il semble pourtant qu'on ne puisse réduire votre convocation de la peinture à une seule fin critique (elle n'est qu'une symbolisation, parmi d'autres inadéquates, du monde) ou d'autocritique (le texte poétique qui s'efforce de la décrire n'en dit rien, comme il manque toute chose extérieure). Vous en avez prévenu précédemment. Cette fonction critique n'est pas «première». Dans l'un des «Entretiens avec Hervé Castanet» (parus sous le titre de Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas⁷), vous dites : «peindre, c'est croire voir et toucher un peu» (Op. cit., p. 48). Vous faites référence, dans cette phrase, à votre passé de peintre, lorsque vous preniez plaisir à copier des maîtres, comme Van Gogh, Gauguin, Modigliani, etc. Un chapitre de Grand-mère Quéquette, intitulé « Une carrière brisée », le raconte sur un mode très humoristique. Cette expérience de jeunesse semble avoir profondément in-formé votre façon d'écrire. Pourriez-vous expliquer un peu plus comment vous «croyez voir» dans vos textes littéraires, ou plutôt, puisque la poésie n'est qu'un «comme si» ne faisant que figurer un geste de peintre plus ancien, comment vous produisez l'illusion du «croire voir» du peintre ? Autrement dit quelles qualités propres à l'optique influencent votre matériau verbal ?*

Ch. P. : — Le pas encore écrivain que j'étais alors et qui barbouillait vaguement quelques toiles, peut-être qu'il tentait, naïvement, de *toucher* un peu plus de matière de monde que ne donne à en toucher le fait de s'escrimer avec les mots. Le *toucher* dont je parle a ce sens-là, d'abord, grossier. Car, au moins, peindre vous fait triturer et caresser de la matière (ça dégouline, s'empâte, sèche, fige, rutile, pue). Mais la pommade qui sort des tubes de couleurs n'est pas un simple échantillon de la catégorie *matière*. Et toucher à la peinture (*en tâter*, comme on dit) fait aussi lever, devant les yeux avides de ces corps et de ces «natures» dont la vie banale les frustre, des images impérieuses dont on peut se dire que, les ayant vues, on a vu, de la vie, autre chose — voire, d'elle, du plus vrai. Par exemple (salut à Gauguin !) des corps de femmes nues, des textures de peau, des soleils exotiques, des couleurs de ciels comme on n'en *voit* pas. Sauf que ce ne sont toujours que des images. De la vie vraie, les images, puisque rien qu'images, nous disent aussi bien l'absence. Ça ne fait rien : avoir *cru voir* nous aura au moins fait approcher (ou *toucher* : voilà un deuxième sens, un peu plus subtil) cette énigme : que le vrai de la vie ne se livre que dans ces tableaux ou ces poèmes assez frais, assez forts, assez violents pour dépasser les réalités qu'on nous assure être la vie à quoi nous serions voués. On s'avisera alors que cette énigme s'appelle «art». Et on en conclura que c'est dans l'expérience de ces fictions d'art qu'on peut dépasser la fiction (la fiction idéologique, par exemple) qu'on veut nous faire prendre pour la réalité. On devra cependant admettre que c'est au prix d'une relégation de ladite «vraie vie», impeccablement intouchable, derrière les représentations sans lesquelles nous n'aurions même pas l'idée qu'elle est et nous appelle à elle. C'est ainsi, je crois, qu'enfant, adolescent, les cioux de la peinture ont «affiné mon optique», comme dit magnifiquement Rimbaud.

Une fois grandi, on brode là-dessus. On comprend que les parlants sont irrémédiablement posés à distance du monde, qu'il n'y a pas pour eux d'autre rapport au monde que médiatisé. Que les conditions de cette médiatisation sont d'une part le fait même de la parole, d'autre part la saisie optique des choses (qui est aussi bien mise à distance des choses). On comprend un peu mieux aussi pourquoi parler, du coup, et sans doute plus encore écrire, comme par une inversion mécanique du sensible, tient d'un désir de *séduire*, c'est-à-dire de paradoxalement détourner la parole de sa fatalité séparatrice pour lui demander un peu de monde, un peu de réel dont, entre autres, une chance de toucher : toucher les pensées (par le partage intellectuel), les cœurs (par l'émotion), les corps (par la sensualité érotisée). Et on comprend encore peu à peu ceci : qu'il n'y a pas de regard pur, miraculeusement lavé de ce qui fait des hommes des hommes : qu'ils parlent. On en vient alors à saisir que, pour la créature parlante, le regard (je cite Francis Ponge, un écrivain que nous aimons beaucoup tous les deux), c'est toujours «le regard tel qu'on le parle». Ce qui veut dire qu'on voit du monde (*primo*) seulement ce que la langue nous découpe comme «monde» ; (*deuzio*) le fait que cette découpe suppose un reste (non vu) ; (*tertio*) : le fait que ce reste reste à jamais un reste : irréprésentable - innommable ; (*quarto*) : le fait que sans ce reste non vu (qui fait différence) rien ne serait visible (qu'il n'y aurait que la brume de l'im-médiat — de l'indifférencié).

⁷ Éditions Cadex, 2004.

Après, voilà qu'on fait l'écrivain. Le découpé du monde dit «monde», le représenter : facile. Mais quel intérêt, cette duplication ? On laissera ça aux proses industrielles et aux fabricants de chromos. Mais le *reste* ? Là commence *l'horrible travail*. Car ce *reste*, comment le faire accéder à la configuration symbolique sans l'annuler comme reste (comme non symbolisable) ? Réponse : on n'en sait rien (ce pourquoi rien d'autre n'a littérairement d'intérêt). Mais dire qu'on n'en sait rien est trop dire : on sait au moins (quoique, souvent, on mette très longtemps à le savoir) qu'il n'y a de chance de ramener un peu du *reste* dans le filet de l'écriture que si on *compose*, si on ouvre scéniquement et polyphoniquement l'espace de l'écrit. Pour ce faire, avoir un peu touché à la peinture et, par la peinture, aux questions évoquées ci-dessus, ça peut aider. Car de quoi s'agit-il ? D'abord de faire comme le peintre, qui surligne le système, le code, la limite, la découpe (un châssis, un cadre : une manière de portique, une orthogonalité déclarative, une scène surindiquée) ; pour celui qui écrit, le surlignage du système, c'est : des personnages, des scènes, des bribes de dialogues, des amorces d'épisodes, des figures serties — soit les attendus du code qui sert aux hommes, qui ne sauraient seulement la vivre, à (se) raconter leur vie. Premier temps. Ensuite, dans l'espace du système ainsi disposé, on peut lancer une mécanique d'excès qui suspens les scènes à peine amorcées, rature les figures, laisse les dialogues s'effondrer en ratiocinations et radotages nuls, déstabilise les décors, abandonne, à peine apparus, les personnages, etc — de même que, là-bas, côté peinture, tel suggère, derrière des figures en gros assignables à du savoir courant, un grondement de *tempête* qui noie les identifications et les cartographies, tel autre plonge ses *poteaux bleus* dans la tourmente de la matière drippée, tel autre pousse ses fonds au même niveau d'intensité colorée que ses avant-plans et écrase du même coup, sous le poids d'une victorieuse *montagne*, la profondeur codée, etc. Deuxième temps. Et pire encore : voilà qu'on s'avise qu'il y a dans la langue de quoi suggérer quelque chose comme la tempête, la tourmente, l'intensité désarrimées du bloc des significations ; et que ce quelque chose, pour peu qu'on sache l'articuler aux portées sémantiques (scènes, narrations, etc), peut faire entrer dans l'écrit (dans le statutairement *distanzié*, dans le plus-que-médiatisé, dans le poursuivi selon la *découpe*), une rumeur d'en deçà ou d'au delà (des portées du sens et des esquisses de figures) qui enregistre la voix du reste, la voix inoriginée du *reste*. Troisième temps. Ce quelque chose, pas de mystère (le langage poétique bâtit depuis toujours sa maison avec) : il s'agit d'abord du son (des phonèmes) et de ses articulations (écholalie, rythme, scansion) ; ensuite des modes de composition que ces articulations impliquent (une prosodie, un phrasé).

Ainsi on peut «croire voir», oui. Voir quoi ? — Quelque chose qui suggère un *avant* sensuel de la prise verbale, un en deçà de la coagulation en sens. Pour autant ce n'est pas voir en vrai. Ni toucher. On ne sort pas de la langue. En tout cas pas par des moyens de langue (on ne sort pas de l'arbre par des moyens d'arbre, dit quelque part Ponge). On bâtit une fiction — mais qui comprend les forces qui la menacent de ruine. Une fiction où le réel n'est pas *touché*, mais arraché en négatif à l'organisation des significations et dessiné en creux : en tant qu'*intouchable*. Il faut y insister : la sorte de *matérialité* (phonique et rythmée) qu'on accorde à la langue, et par le vecteur de laquelle se forme l'idée d'un toucher du réel, elle n'est pas plus, dans la littérature, une *matière*, que n'est une *matière*, dans la peinture, le mêlé des liants et des pigments qui affichent à leur façon, parmi les figures, le *reste* de la figuration.

B. G. : — *Ce toucher-là, comme approximative figuration du «trou» infigurable, comme conscience de l'irréductible «écart», reste encore bien conceptuel. Je voudrais pourtant revenir à cet autre sens «grossier» et «un peu naïf» du «toucher» que vous avez rapidement évoqué. Il recouvre un triturage, la caresse d'une matière (qui n'est pas la matière du réel). Peut-on comprendre que vous désirez aussi porter sur le devant de la scène cette dimension tactile d'une peinture avant tout à toucher des doigts, quand vous choisissez, par exemple, d'accompagner simultanément la description de tel tableau (comme Conversation, 1911, Impression, soleil levant ou La Tempesta) du récit autoréférentiel de sa fabrication ? Je cite pour exemple les dernières lignes du premier chapitre de Grand-mère Quéquette, «Impression, soleil levant» : «Pose pas de couleurs, l'aurore ! Aquarelle rien avec du ligné où sauter marelle ! Repeins rien en plus ! Esquisse à l'efface ! Nettoie ce qui était, plutôt dépoussière ! Dénude à l'acide ! Lave la couche en trop ! Révèle qu'il y avait !» (Op. cit., p. 14)*

Ch. P. : — Il m'arrive, en écrivant, d'avoir la sensation vive de rouler les mots entre mes doigts, comme des concrétions de matières — les billes du jeu qu'écrire s'essaie à jouer, les dés de ce jeu. Les mots jetés (parataxiques) de l'incipit de *Grand-mère Quéquette* ont ainsi beaucoup roulé avant de se poser sur la page définitivement composée. Cela relève d'un petit effet d'hallucination et je ne crois pas qu'il faille aller au delà

du constat de ce charmant mirage... tactile. Le passage écrit face à Matisse, lui, est narratif, syntaxisé, et relève, je crois, d'un autre enjeu. Le tableau me propose plutôt un scénario, une machine à faire de la fiction. Il est pris comme une sorte de «tableau vivant» (on faisait ça autrefois). J'identifie à mes parents les deux personnages peints par Matisse, je superpose au jardin peint le jardin de mon enfance et je mets tout cela en route — comme si les figures peintes s'animaient, telles des marionnettes au fond d'un castelet. Alors vient un mixte de description du tableau, de réflexions sur son traitement de l'espace (la planitude, le fond projeté vers l'avant, l'avant-plan repoussé vers le fond, etc), de collages de souvenirs d'enfance et de pseudo gloses qui coagulent in fine en une manière d'allégorie burlesque de la vie en famille. C'est cela que j'appelais plus haut «carnavaliser» le tableau : d'une part faire passer son espace dans du temps (le déplier en diégèse) ; d'autre part en donner une version renversée, triviale et dialoguée et remettre en mouvement catastrophique l'image arrêtée sur sa magnifique solennité.

Les deux premières pages de *Grand-Mère Quéquette*, elles, sont à lire sous l'éclairage de ce que j'essayais de dire dans ma précédente réponse : elles sont chargées de faire naître, dans la vision d'un lever solaire, à la fois le mouvement de l'écriture, le rythme narratif, le personnage, le narrateur, etc (le livre, en somme) ; elles lancent un mouvement d'apparition phénoménale ; elles s'efforcent de figurer un avant des figures, de nommer une sorte d'en deçà du nommable, d'éclairer une scène, sur laquelle le rideau se serait levé un peu trop tôt, un peu avant que ne soient formés des personnages, des actions, voire même des décors — et elles travaillent, pour ce faire, avec la matière syllabique éclatée, mais pour l'exposer comme *jeu* (comme explicite artifice). Le rapport à la peinture y est indiqué par le titre (celui du tableau de Monet) et la multiplication des mots du lexique de la couleur. Ce rapport, cependant ne saurait être que de compagnonnage métaphorique (c'est un «salut» — un salut, en l'occurrence, à ce que la peinture sait faire). Les moyens de l'écrit ne sont pas ceux du tableau peint. Pourtant il faut aussi, dans le texte, faire lever un soleil rouge, ouvrir son trou, parmi la forêt violette des mâts, au creux de la brume grise — avant que ne viennent les bateaux, les marins, les oiseaux, les baigneurs et la vie posée dans des décors connus. Mais par des moyens verbaux. Je ne décris pas le tableau de Monet (ni aucun autre à cet endroit). Je fais se lever le rideau tragique, avant que le jour n'éveille l'empereur (l'impérieux narrateur ?), la parole, la raison — et bientôt ses monstres. Le soleil trou rouge, d'abord, est pure ligne de points, de barres, etc. ; puis bruit de syllabes encore non arrimées en net à du mot (sauf en surimpression, pour qui entend sous cape — sous les «Quoi ! Tu dis que ? Nerfs ? On sapant ? Tonnes ? D'eau ? Soleil ?» — murmurer la bibliothèque tragique : «Quoi ! Tandis que Néron s'abandonne au sommeil...») ; puis clous de syllabes interjectées (oui ! quoi !) ; puis rafales exclamatives en traits litaniques, puis injonctions scandées par segments, etc. Après ça s'agglutine, peu à peu ça coagule, les segments s'allongent (ça va dessiner : on passe à l'arabesque), les mots font presque des phrases, les rythmes se posent dans l'allure choisie (le pentasyllabe) : et voici les figures, la découpe est faite, le phrasé posé, tout est consommé (= tout peut commencer : un récit, une représentation, un chant — l'épos, le logos...).

B. G. : — *Votre expérience d'apprenti-peintre vous a-t-elle par ailleurs amené à privilégier la référence à certains peintres et à transposer peut-être même dans votre écriture certaines des techniques par lesquelles ceux-là ont porté sur le devant de l'attention (c'est-à-dire sur le devant de la scène de la toile) la matière tactile de leur tableau ? Je pense à Matisse qui a délocalisé la couleur de son signifié symbolique habituel et a multiplié les retouches de coloris. À Pollock qui l'a associée à la pure virulence du cri ou du geste. Je pense encore aux peintres du groupe Supports/surfaces, tels Viallat ou Dezeuze. Ils ont de même voulu produire des œuvres à toucher du regard et (presque) des doigts — plutôt qu'à interpréter par l'esprit symbolique.*

Ch. P. : — Les peintres élus, c'est le *goût* qui les choisit : le plaisir que leurs œuvres suscitent et la sensation que la contemplation de ces œuvres et le travail de pensée qu'elles provoquent «affinent l'optique», aident à mieux voir le monde : à mieux cerner les enjeux de sa «représentation» et des limites de cette «représentation». Disons que mon goût (parce qu'il est surdéterminé par mes propres questions de «poète») privilégie des peintres qui me donnent la sensation de *l'invention* et des risques encourus par cette décision inouïe (avant eux non vue). Soit : ceux qui, en peignant, prouvent la peinture (sa spécificité parmi les pratiques et symboliques et sa nécessité : ce qui en elle porte trace de ce que les hommes ne peuvent se soustraire ni à mettre leur réel en images, ni à la reconnaissance qu'il y a, au cœur de l'image elle-même, la trace d'une impossibilité de mettre le réel en images); et qui, de cet effort probatoire lui-même, tirent une capacité à mettre la peinture en crise (ceux après le passage desquels ce qu'on appelle «peinture» ne désigne plus tout à fait la même chose qu'«avant» —

ce pourquoi ce que déclare d'abord à leur propos le discours de leur temps c'est que «ce n'est pas de la peinture» : on l'a dit de Caravage, comme des impressionnistes, comme des «abstraites», comme de ceux qui, aujourd'hui, «peignent» avec tout autre chose que des pigments et des liants posés sur des toiles).

La «transposition» dont vous parlez concerne d'abord cela. Il s'agit d'un effort de réponse à la même question, appliquée à la poétique : par quels moyens stylistiques peut-on prouver la spécificité et la nécessité de la poésie — en mettant la poésie en crise et en lui réinventant autant que faire se peut sa langue ? Cette question, vous le savez, est au cœur de ce que j'écris, tant du point de vue de la fabrique de fiction que de la réflexion sur la littérature. Pour le reste, je ne saurais guère aller au delà de ce que je vous ai déjà répondu. «Transposer» en poésie des interrogations proprement picturales ne relève pas d'abord d'un enjeu technique (mais de la question théorique que je viens de cerner). Tout au plus puis-je réinsister sur ceci : il y a un effort propre au poétique qui consiste à faire venir à la fois comme fond (d'inspiration ?), à la fois comme surface (d'effets formels) tout ce qui relève d'une «matérialité» de la langue (quelque chose comme sa matière et sa couleur propres) et à mettre cela au poste de direction de l'effort stylistique. On pourrait dire qu'il s'agit des données *non-figuratives* de la langue : ce qui agit comme une sorte d'en deçà des significations constituées en représentations sémantisées. Soit : le *son* (la matière phonique, dans sa division syllabique et sa réarticulation en échos paronomastiques, rimés, allitérés, etc), le *rythme* (la découpe prosodique, l'onde non figurative qui traverse et déplace la constitution des scènes, des narrations, des déclarations), le *souffle* (qui emporte l'écrit dans une concrétisation quasi physique de sa mise en mouvement). Son (*matière*), rythme (*dessin*) et souffle (*geste*) peuvent équivaloir, si on veut, voire quasi terme à terme, à ce qui se passe dans la peinture (aux *moyens* de la peinture et à sa «matière tactile», oui). Mais, en poésie, on ne touche qu'avec les yeux et les oreilles. On ne peut mimer l'identification. Même si on peut dire sans doute que les effets de *litanies*, de *listes* expansives, d'*accumulation non diégétiques* que l'on trouve fréquemment dans mes textes en prose ont quelque chose à voir avec les ponctuations répétitives d'un Viallat, les alignements de bâtons d'un Boutibonnes, les effets de monochromie saturée (comme en en voit chez Klein, chez Ryman, chez Ad Reinhardt), l'occupation *all over* façon Pollock, le jeté du *dripping* (quoique ce jeté soit tout sauf un «cri», à mon avis : il est surtout un mode précis de composition — comme on le voit bien le film de Namuth montrant Pollock reliant de coulures de peintures des points colorés préalablement disposés, et, de toutes façons, cadrés par le code du format quadrangulaire). De même que l'*emphase* délibérée sur les effets de signifiants (les formalistes russes la mettaient en évidence pour spécifier le «poétique») n'est pas sans rapport avec ce qu'ont tenté les artistes de *Support-surface* pour rendre explicites les données matérielles de l'objet peint : châssis vides, toiles flottantes, pliées, manipulées, exhibition du travail de la matière peinte au travers du support tissu, etc.

Mais la poésie n'a pas besoin de la peinture pour savoir que c'est de cela (son/rythme/souffle) qu'elle se fait, que c'est cela qu'elle fait venir «sur le devant de la scène». Et que c'est de l'attention méticuleuse à ce faire (le fameux *poëin*) qu'elle construit son opacité (sa *Dichtung*), en séchant toute illusion de simple *mimesis* et en démontrant à chaque fois qu'il n'y a pas de transparence de la langue à l'expérience dont elle serait le miroir (et d'absentement potentiel de cette langue *comme langue*) mais que c'est le *style* (la concrétion animée de la matière verbale) qui fait (le) sens.

B. G. : — *On peut, cependant, à vous entendre, imaginer que vous intégrez, au-delà de la simple déclaration théorique, les partis pris critiques des artistes que vous évoquez. Vous parliez de Viallat. Pourrait-on retrouver, dans vos textes, un équivalent verbal de ce «module» obsessionnel, ambigu dans sa forme (un osselet ou une palette ?), par lequel, selon vous⁸, ce peintre troue toutes ses constructions picturales et figure optiquement, dans sa peinture, le vide où s'échappe «l'Immense» qui nous est constitutif ? Pourrait-on en voir une transposition, quoique éloignée, dans la répétition obsessionnelle du mot «poussière» (au contenu sémantique infime mais équivoque) qui troue semblablement la fin du «douzième matin» de votre roman Commencement ?*

Ch. P. : — Si «j'intègre» quoi que ce soit qui me vient de mon intérêt pour la peinture, c'est à la façon que je viens de dire : pas d'une manière vraiment délibérée, calculée et transposée point par point. Mais sous

⁸ Je me réfère ici à la page 111 de l'essai théorique sur Viallat, paru sous le titre de *Viallat, la main perdue* (Éditions Voix, Metz, 1996). Je retiens en particulier cette phrase : «ce module (...) figure surtout quelque chose comme le manque à figurer. (...) Le passage obsessionnel du module représente alors l'impossible à représenter (Lacan définit ainsi le réel)».

l'impulsion, plutôt, d'une sorte d'imprégnation des effets qu'ont pu faire sur moi ces œuvres et les réflexions qu'elles ont suscitées. Et avec la conscience croissante que plus on écrit sous l'effet de cette imprégnation, plus, d'une certaine façon, on s'éloigne aussi de la peinture : plus on désigne, parce qu'on les mobilise entièrement, les moyens spécifiques au champ littéraire en tant que tel et ce qui les différencie radicalement de ceux de la peinture.

Parmi les œuvres de la peinture, celles de Claude Viallat ont en effet beaucoup retenu mon attention et sollicité mon intérêt «théorique», vous le savez. Je m'en suis expliqué à plusieurs reprises : d'abord dans le livre que j'ai écrit sur cet artiste ; ensuite, plus récemment, dans mes *Entretiens* avec Hervé Castanet. Je ne peux faire beaucoup mieux qu'y renvoyer.

Ceci, cependant : le «module» qui ponctue les toiles de Viallat est exemplaire d'un certain type de résistance à la «figure» identifiable — une résistance qui ferait de la figure la *figure de cette résistance* en tant que telle. Le fait que l'on ne parvienne pas, si on tente de nommer ce module, à éviter une interminable hésitation (osselet, éponge, haricot, palette, etc.) en est le premier signe : il n'y a pas de nom pour ce module et, en même temps, il sollicite invinciblement la nomination, il passe toujours à la limite de quelque chose de nommable (d'un objet du monde répertorié en langue). Ce passage à la limite (de la fixation nommée) fait trembler les noms et s'ouvrir sous eux une épaisseur et un dynamisme qui sont la condition de leur vitalité et de leur puissance de séduction inarraisonnable. Ainsi des *mots*, dans l'opération poétique : tous (et pas seulement les noms, les verbes, les adjectifs — mais aussi les déterminants, les articulations grammaticales, etc) sont à la fois, évidemment, le signe de ce qu'ils désignent dans la langue de l'échange courant ; mais tous tremblent sur leur base sémantique sous les coups de leur liaison calculée (paronomastique et isochronique...) aux autres mots avec lesquels ils entrent en résonance dans la fabrique stylistique (dans un poème sérieux — ! —, une rime n'est pas seulement un écho phonétique : les mots qu'elle lie déteignent l'un sur l'autre et contaminent réciproquement leurs significations). De même, parce que l'écrit tel que je l'entends essaie de travailler la profondeur immémoriale de la langue aussi bien que la pluralité de ses niveaux (savant, argotique, etc.), les mots s'ouvrent, par en dessous sur leur mémoire étymologique, par les côtés sur leur polysémie, infiniment potentielle. Un espace poétique vit, je crois, de ce tremblement et de ces équivoques.

Le module de Viallat, de plus, ne se résorbe pas dans les codes de la peinture non-figurative du XX^{ème} siècle : il ne s'agit ni d'une figure géométrique (comme les carrés de Mondrian ou de Malevitch), ni d'une sténographie du geste (comme chez Soulages ou chez Kline), ni d'un tâché aléatoire (Sam Francis), ni d'un effet informel de coulures (Morris Louis) ou d'empâtement grumeleux (Poons, Leroi), etc... Son dessin est précis. Mais cette précision ne suggère rien d'autre que de vagues réminiscences biomorphiques et les effets de sensualité désencadrée qui vont avec. «Vagues», ici, ne veut pas dire fades, ou approximatives, ou distraites. Bien au contraire : c'est de cette précise imprécision que la peinture de Viallat tire selon moi sa force d'appel sensorielle. Et c'est elle aussi, multipliée par le passage rythmé des modules dans l'espace de la toile, qui lui donne cette capacité à suggérer cette vacuité (in-montrable en tant que telle) qui est à la fois le monde qui l'a fait être (la puissance d'inspiration) et le monde qu'elle suggère en tant qu'immense (démésuré) dans la mesure même de l'espace que le module ponctue et rythme. Là encore, l'indécision calculée des significations, le chargement sensoriel des mots par leurs valences phoniques et rythmiques explicitement exploitées, leur mise en mouvement prosodique, les procédures de répétition litannique, l'affleurement quasi constant du sensuel et du sexuel dans le lexique (même le moins a priori érotisé), voilà ce que la poésie, peut-être, peut faire de voisin de ce que ce type de peinture opère avec ses moyens propres. «Poussière, poussière», au bout, oui, si vous voulez. Non pas tant parce que le monde représenté par la fiction tomberait en poudre et mourrait de cet effort de destruction des images et des noms — mais parce que c'est dans le mouvement de dispersion des significations habituées et fixées, tel que l'enclenche l'effort de fiction, que le monde en tant que démesuré, irréductible à la prise symbolique, surgit dans sa vérité et sa vitalité propre : au moment même où les figures qui le dessinent et les noms qu'on lui donne vacillent et s'évanouissent dans une sorte de poudroisement sensoriel et abstraitement irisé.

À l'échéance de *Commencement*, la litanie des «poussières» tente de représenter cette pulvérisation des images, photos, tableaux, souvenirs, fantômes (etc.) dont le roman a fait sa nourriture, et qu'il a consommés — pour s'écrire : pour construire ce que, si l'on a écrit vraiment, on ne peut pas ne pas avoir voulu littéralement *inoui*. Quand j'écrivais ce passage qui termine l'avant-dernier chapitre d'un livre qui s'achemine vers sa fin (comme récit et comme temps d'écriture), j'avais sous les yeux une liasse de photographies. La plupart dataient de ma petite enfance. Elles avaient pris l'humidité et les images s'effritaient, au point que plusieurs étaient déjà

devenues illisibles. J'ai écrit la liste des «poussières» à partir de l'émotion de cette vision. Elle récapitule en une sorte de *strette* finale les matières (scènes, personnages) traitées au fil du roman et les divers noms que l'une des deux héroïnes (Nausicaa) a reçus tout au long du récit. Et elle les efface. Elle arrête le mouvement narratif. Les images et les noms, auparavant articulés en phrases et en récit, tendent à se fondre en une matière phonique quasi pure (je dis «quasi» parce qu'il n'y a d'autre fiction de langue qu'«impure» : dès qu'on pose un mot il appelle à lui et nous expose ses référents). Cette matière s'étale alors, *all over*, dans un rythme répétitif qui occupe tout l'espace textuel (et en ce sens, oui, c'est voisin de ce que fait un peintre comme Viallat). À ce point où il ne reste tendanciellement plus que son et rythme, sans constitution de scène ni développement narratif, le texte aligne des «poussières» d'images et de noms pour retourner allégoriquement à la poussière d'où il venait : au magma des sensations informes et des désirs démesurés dont la pression exigea qu'il s'écrivît : qu'il articule des figures sans pour autant que les figures articulées (les scènes construites et disposées pas à pas dans le temps mesuré des narrations) cessent de garder en elles quelque chose du poudroisement im-mense dont l'appel nécessita l'écriture .

B. G. : — *Il arrive aussi que la relation entre peinture est poésie s'inverse, dans vos livres. Ou plutôt qu'elle s'avère double et contradictoire. Au lieu que l'écriture soit seulement in-formée par le modèle pictural, on pourrait dire qu'elle déformerait tout autant le tableau. La fonction de cette référence picturale serait-elle surtout de rappeler, selon la formule de Francis Ponge que vous citez, que «l'on ne peut sortir de l'arbre par des moyens d'arbre» (Faune et flore, in Le Parti pris des choses) ? Autrement dit, qu'on ne sort pas si facilement de la discursivité verbale, quand on est écrivain ou plutôt quand on choisit, comme vous l'avez fait, d'être écrivain et non peintre ?*

Ch. P. : — De la langue on (celui qui écrit) ne sort pas, certes. De la «discursivité», si. C'est même de cette ruée vers la sortie (?) qu'est faite la «poésie» (la fiction, plus généralement — en tout cas ce type de fiction dont nous parlons). Nul peintre ne sort de la peinture. Beaucoup, cependant, multiplient les efforts pour le faire. C'est de cette multiplication d'efforts qu'est faite l'histoire de la peinture et dont l'accélération marque le mouvement de la peinture au XX^{ème} siècle : on a à peu près tout expérimenté pour que des codes traditionnels de la peinture il ne reste rien — sans faire pour autant que des toiles vides d'images, monochromes, décollées du châssis, libres, crevées, évidées, surchargées de reliefs, encombrées d'objets collés dessus, peintes sans pinceau, voire sans «peinture», exposées à l'envers, adornées d'excroissances hors cadre, caissonnées, dépendues du mur et posées à terre (etc) aient cessé d'être «de la peinture». Comme n'a pas cessé d'être «de la poésie» ce qu'ont écrit tels qui la déclaraient hasardeusement «magique», seulement digne de «haine», «inadmissible» et «inexistante», voire qui lui ont dit carrément «merde», comme vous savez. Pas plus que ne sortent du «langage poétique» ceux qui aujourd'hui se servent plus volontiers d'un magnétophone que d'une plume d'oie, d'un sampler que d'une machine à écrire et du montage coupé/collé des ordinateurs que des normes prosodiques et du réservoir des métaphores lyriques. La poésie comme la peinture sont faites pour être déformées : car c'est cette déformation qui les reforme à l'infini et fait qu'elles ne cessent de former pour nous des mondes qui, bon gré mal gré, dans le mouvement de la destruction et de l'invention, nous informent du monde : forment le monde pour nous.

Les tableaux face auxquels il m'est arrivé d'écrire (Giorgione, Caravage, Artemisia Gentileschi dans *Commencement*, Matisse dans *Grand-mère Quéquette*, etc) étaient des matériaux, parmi d'autres, de la fiction. J'en ai déjà parlé, un peu avant. Dans ces cas-là, ils viennent surtout comme *images* (ce pourquoi je choisis des peintures figuratives, avec des scènes, des décors, des personnages, une action). Ce ne sont pas n'importe lesquels, bien sûr (il faut qu'ils m'aient séduits, émus et alertés, d'abord). Mais le critère de choix n'est pas spécifiquement «pictural». Il s'agit plutôt de tableaux (généralement très célèbres) dont les *sujets* entrent en résonance (plus ou moins fantasmagique) avec ce qui a lieu, à tel ou tel moment, dans l'avancée narrative de la fiction à l'élaboration de laquelle ils vont être associés (comme sont convoqués aussi des photographies, des films, des textes d'autres écrivains, des cartes postales...). Par exemple, les deux personnages de *La Tempestà*, devenus figures de ma fiction parce que s'y identifie tragi-comiquement l'angoisse du narrateur face à la figure de la femme/mère. Par exemple aussi *La Conversation* de Matisse dont la fiction identifie les deux figures humaines aux parents du narrateur et les anime burlesquement comme figurines de son propre théâtre. Ce sont alors les moyens propres à l'écriture (description, analyse, diégèse, construction de dialogues, etc) qui entrent en action contre l'immobilité et la frontalité optique du tableau : pour en produire, certes, une sorte d'*analyse*

(sauvage !) ; mais surtout pour en disperser les composants (tels qu'ils étaient agglutinés en une *image*) dans la temporalité narrative, le dialogisme théâtral ou le chant épique ; et pour faire de cette dispersion, une fois les éléments (personnages, actions) transposés en langue, un vecteur de construction de la fiction poétique.

B. G. : — *Les « descriptions » de tableaux que vous proposez dérivent donc le plus souvent vers d'autres récits, et les cumulent même. Ceux-ci peuvent raconter l'histoire de tel ou tel détail du tableau. Ces pages descriptives correspondant alors strictement à ce que la rhétorique antique appelait « ekphrasis ». « Matisse en famille », comme vous venez de le rappeler, en semble un bel exemple. En effet, très vite l'évocation visuelle de l'homme « en pyjama bleu à rayures verticalement dans des noirs un peu grattés de peluche » est oubliée. Vous enchaînez par : « je le devine même radieux, il vient d'ingérer, avec son café retour de lycée et le bout de sieste, tartine de coulommiers. Il aime bien le coulommiers ». Ces récits tirent la description du tableau (censé proposer une simultanéité optique) vers le monde de la temporalité discursive et des suppositions logiques. Le fait que vous les accumulez au sein des mêmes pages devient alors éminemment suspect. Faut-il lire dans ce cumul de récits plus ou moins hors sujets par rapport au compte-rendu visuel de la toile, une façon, parmi d'autres, qu'a l'écrivain (vous) de rappeler qu'il reste écrivain, quand bien même il cherche à se faire peintre ? et même qu'il ne se fait peintre que pour mieux montrer combien il est un écrivain selon votre idéal ? Cet idéal est suggéré au début du « Matisse en famille » : « Comment franchir ce mur de couleurs toutes prêtes pour les colères ? Comment seulement même le blanchir, pour poser crottiles de coulis à soi sur le paysage et y mettre paix ? »*

Ch. P. : — Dans un tableau, comme dans un livre, on entre, vous le savez bien, comme on le faisait dans ces cafés d'autrefois où on pouvait « apporter son manger ». Le manger qu'on y apporte c'est sa culture, son petit bagage de codes de lecture, son désir, son imaginaire, la capacité que chacun a en soi de produire d'une part de l'interprétation, de l'autre de la fable : de *légender* les œuvres qu'il contemple. Ce pourquoi, si l'enjeu n'est pas d'ordre scientifique (la critique d'art, l'iconographie, l'esthétique), il n'y a rien qui puisse a priori être « hors sujet » quand on se « raconte » une œuvre (l'effet sensoriel qu'elle vous a fait, l'effervescence de pensée qu'elle a suscitée en vous) ; et rien qui, dans ce récit, ne soit « oublié » de l'œuvre, puisque celle-ci fut la force d'entraînement sans quoi, de récit, il n'y aurait pas eu. L'entrée en scène du monsieur qui aime le coulommiers (dans *Grand-Mère Quéquette* : le père du narrateur) est commandée, comme j'ai déjà dit, par son identification à la figure matisienne de l'homme en pyjama (Matisse ironiquement autoportraituré) dans une scène où le narrateur à la fois feuillette des livres d'art dans l'humidité sombre du bureau de son père, à la fois regarde, au dehors, l'éclat du jardin sensuellement avivé par la chaleur d'été. La trivialité du pyjama rayé porté par l'homme (peut-être le premier pyjama, peut-être même le seul dans l'histoire de la peinture ?) n'est pas pour rien dans l'identification dont je parlais parce qu'elle connecte avec les éléments carnavalesques (la bouffonnerie) de ma fiction. Mais pas plus que l'inversion matisienne des perspectives (le fond sauvagement coloré — le jardin — faisant appel d'air sensuel en revenant vers les grisailles ombreuses du devant, où sont les figures humaines, lourdement familiales). La fiction, à sa façon, décrivant le tableau (*ekphrasis*, oui), rejoue ce renversement : elle fait monter du fond entraperçu (dans l'espace du tableau comme dans le temps réel qu'évoque la scène racontée) les visions sensuelles (les couleurs, la nature, les corps féminins imaginés...), au travers du mur de la « réalité » : les interdictions (morales), le confinement (l'espace familial où vit « en vrai » le narrateur) et les représentations déréalisantes (la langue d'usage courant, l'idéologie implicite qui soude la famille à son espace et à son temps). Mais alors il ne s'agit plus d'un simple dépliement temporalisé des composantes scéniques du tableau. Il s'agit plutôt de construire une sorte d'allégorie : les données (esthétiques, méthodiques, techniques — et anecdotiques) du tableau sont recyclées dans le mouvement général du récit (les démêlés du narrateur et de sa grand-mère) ; mais le tableau tout entier (ce pourquoi j'ai tenu à en reproduire, dans le livre même, un relevé graphique) reste là, comme filigrane structurant ou comme surimpression spectrale : parce qu'à ce moment-là de la fiction c'est lui qui lui donne son sens symbolique ; c'est en lui (dans la cohérence de l'image qu'il est) que se trouvent ramassés les effets de sens que le récit, à cet endroit, tente de développer. Ainsi il devient l'emblème de ce sur quoi la fiction réfléchit et à quoi elle s'active : tenter de faire surgir un jardin de langue libre, vivante, sensuelle — au travers du mur trivialement bariolé des représentations usées qu'on (l'assentiment socialisé) voudrait nous faire prendre pour la réalité.

B. G. : — *En conclusion, vous semble-t-il pertinent de résumer ainsi la leçon paradoxale, délivrée par la convocation de la peinture dans votre écriture ? Le référent pictural servirait chez vous à remettre du sensuel/sensible/émotionnel dans l'abstrait du mot. Il servirait conjointement à rappeler les limites de tout moyen d'expression. Il servirait tout aussi conjointement à rappeler la spécificité, à vos yeux, du lieu littéraire. On définirait ce lieu comme un lieu inévitable pour qui est écrivain, c'est-à-dire pour qui est incapable de sortir d'une certaine discursivité et seulement capable (ce qui est beaucoup) d'inventer de nouvelles formes verbales.*

Ch. P. : — Je vous suis parfaitement sur le premier point. Les deux suivants appelleraient seulement le correctif que je faisais un peu avant : je ne demande pas à la peinture un «service» dont j'aurais a priori et de manière rationnelle programmé les effets futurs dans mes textes. Tout se fait de manière beaucoup plus aléatoire, sur la route imprévisible que suit le travail. Les tableaux qui ici et là surgissent comme références ou comme cibles de la fiction n'ont jamais été que «cueillis» au bord de cette route et conviés à un bout de voyage qui peut, à l'arrivée, prendre un sens démonstratif, mais qui n'en avait pas d'emblée le projet.

Le dernier point me force à réajuster le terme «discursivité» (que vous entendez, me semble-t-il, au sens général de «langue» ?). Si la discursivité est ce qui est linguistiquement à l'œuvre d'une part dans la construction de pensée (la prose intellectuelle), d'autre part dans le récit (la prose narrative), elle n'est pas, selon moi, l'horizon infranchissable de l'opération poésie/fiction telle que nous en avons parlé tout au long de cet entretien. Et si possibilité il y a de création de «nouvelles formes verbales», c'est précisément parce qu'il y a dans la langue, une puissance d'excès à la discursivité — une puissance signifiante et un excès des signes qui, pour autant, ne désignent rien, sinon le fait même qu'il y a un en deçà (ou un au delà) de la discursivité ; et que c'est de ce fait qu'est faite l'impulsion à faire *art* (poésie, peinture, etc).

Première publication, sous le titre «Le Sens du toucher (poésie et peinture)» dans *Choses tues*,
Presses Universitaires de la Méditerranée
(actes du colloque organisé à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, décembre 2004.).
Repris dans *Le Sens du toucher*, Cadex éditeur, 2008.