

Christian Prigent

*Poésie trou d'air*

*Entretien avec Claude Le Bigot  
et Jean-Claude Pinson*



P.O.L

## POESIE TROU D'AIR

## I

Claude Le Bigot : — *Parler de l'utilité de la poésie aujourd'hui suppose que l'on s'entende sur ce qu'est la poésie, en dehors des définitions convenues. Certes le mélange des genres identifiés par un enseignement séculaire maintient des distinctions, mais le message poétique après une double rupture, depuis « la fin de la poésie regardée » (du Coup de Dé aux Calligrammes) et la « fin de la poésie parlée » (métrique ou à syllabes comptées) a perdu sinon sa légitimité, du moins son prestige. Si l'on voulait être plus radical, on pourrait reprendre les propos de Denis Roche quand il déclarait dans Le Mécrît : « La poésie est inadmissible. D'ailleurs, elle n'existe pas ». Le premier essai significatif que vous avez écrit était consacré à Denis Roche (1977) et il s'attachait à montrer non seulement l'aspect subversif par rapport à la tradition, mais surtout il annonçait le côté renversant de l'écriture poétique contemporaine. Cette violence faite à la langue, sur laquelle nous reviendrons plus loin, est-elle accompagnée d'une visée politique ? En tout cas, elle est patente chez des auteurs qui ont été marqués par un engagement politique « maoïste ».*

Christian Prigent : — Il est devenu difficile de s'entendre sur ce que l'on peut appeler «poésie». Il y a bien des raisons à cela. Elles ne tiennent pas seulement aux coups portés, tout au long du XXème siècle à la cartographie générique traditionnelle (inutile de revenir ici sur ces coups, l'histoire en a déjà été faite). Plusieurs de ces raisons découlent du fait que, pour une bonne part d'entre elles, les grandes œuvres poétiques du siècle dernier se sont livrées à une critique radicale de la poésie comme forme, comme genre et, plus encore, comme idéologie («l'idéologie poétique» comme conception spécifique du monde). Je pense ici bien sûr à des auteurs comme Bataille (la «haine de la poésie»), Artaud (contre la «magie» poétique – selon lui idéaliste, archaïque et pré-scientifique) ou Ponge («la poésie : merde pour ce mot»). Denis Roche, dans les années 1970, est venu accomplir ce mouvement de récusation. Mais on ne peut comprendre le sens de son intervention si on ne la situe pas dans le paysage du temps. Roche a travaillé, en poésie, dès *Récits complets* (1963), contre ce que le mot «poésie» désignait encore dans les années 1960 : ce qu'on voyait à l'œuvre dans une postérité académisée du surréalisme, dans la foulée de René Char (le courant illustré par la revue *L'Éphémère* : Bonnefoy, Du Bouchet, Jaccottet, Dupin...) ou, plus trivialement, sur la lancée des formes néo-classiques revigorées par l'épisode «poésie de la Résistance» (Aragon, etc). Et Roche, pour son propre compte, après *Le Mécrît* (1972), est effectivement passé à autre chose (les *Dépôts de savoir et de technique*, le roman, la photo...). Ces gestes de congé radical n'ont cependant pas fait (j'allais dire : évidemment) que cessent de se publier des textes qu'on ne peut appeler autrement que «poèmes» – sans pour autant qu'ils relèvent d'une mièvrerie obsolète. Pas plus qu'ils n'ont interdit qu'on regarde (lise) des poèmes, qu'on en parle (en dise) ou qu'on en entende (la version oralisée et performée du poème est même devenue, depuis une dizaine d'années, une question cruciale et un enjeu vivant pour l'expérience littéraire).

Il n'y a aucune raison pour que cesse le *souci* poétique. Il faudrait pour cela que cesse le souci de la *langue* et que s'apaise l'inquiétude des hommes quant à leur rapport symbolique au monde dans lequel ils vivent. Aucune chance que cela se produise : nul être parlant ne peut échapper au souci de se représenter sa vie dans des formes adéquates à l'expérience particulière qu'il en fait. Les poètes, de ce point de vue, ne sont rien d'autres que des parlants... accomplis (un peu plus intranquilles que la moyenne). Car la question de la poésie et la question de la langue sont une seule et même question – et ce qu'on appelle «poésie» (je ne parle pas ici de la *forme* poétique) n'est jamais rien d'autre que le lieu d'une mise en question du sujet dans sa langue et par la langue. Sauf que cette question, l'histoire littéraire du XXème siècle nous a appris qu'elle pouvait travailler aussi bien (voire mieux) ces grandes proses qu'il nous arrive encore d'appeler «romans», alors que ce qui emporte leur geste d'écriture relève des interrogations esthétiques et des outils stylistiques

du langage poétique : pas de plus grands poèmes, n'est-ce pas, que *Finnegans Wake* (Joyce), *Eden Eden Eden* (Guyotat), *Pubères putains* (Verheggen) ou *Le Discours aux animaux* (Novarina). Écrire de la poésie, c'est toujours une façon de mettre en crise la littérature. Je veux dire : (*primo*) prendre acte de l'usure des formes et des modes de représentation d'époque ; (*deuzio*) se fixer comme défi l'invention de langues par le vecteur desquelles on se donne une chance d'entendre et de faire résonner quelque chose de juste du rapport qu'on entretient avec les êtres, les choses, son propre corps, etc. Ce pourquoi l'horrible travail est toujours à recommencer – du désastre duquel la poésie renaît à chaque fois, rafraîchie et impavide (même si parfois pas mal amochée).

Dans les années 1970, cet effort de destruction ré-inventive a pris des formes assez brutalement radicalisées (dans la poétique de Denis Roche, entre autres). L'époque le voulait (et pas seulement le mode d'engagement maoïste auquel vous faites allusion). J'en ai parlé dans plusieurs livres. «Avant-garde», on disait. Ce terme indiquait effectivement un rapport à la question politique. Il suggérait un militantisme, une avancée polémique. Ce type de travail littéraire s'assignait comme objectif la destruction des formes et des représentations anciennes. Il voulait ainsi participer d'un effort de bouleversement «révolutionnaire» (dans la perspective de la révolution communiste). Il s'agissait, dans le mouvement de ce travail, de mettre à bas les conceptions dominantes du monde telles qu'elles coagulent dans la littérature – comme dans toutes les formes de discours qui constituent pour les hommes la fiction idéologique dite «réalité». L'Histoire récente a périmé une bonne part des croyances politiques, des attendus théoriques, des propositions formelles et des manifestes tambourineurs propres à ce type d'ambition. D'une certaine manière, j'en suis revenu. D'une certaine manière seulement : la manière, justement, qu'ont annulée les violentes mutations politiques et idéologiques de ces vingt dernières années. Car l'effort «poétique» n'a pas cessé pour moi d'avoir (ou de vouloir avoir) un sens *civique*, un enjeu *politique*. Ici je ne peux, pardonnez-moi, que renvoyer aux essais que j'ai publiés depuis quinze ans : tous traitent de cette question. Ceci, simplement : on ne travaille pas à lancer des missiles de langue réinventées contre l'emprise du lieu stricto sensu *commun* sans avoir le désir que ces langues passent au travers du mur de l'idéologie dominante (celui que bâtissent autour de nous le parler des mass-média et le discours, largement consensuel, du libéralisme économique-politique). Et sans vouloir que ces langues poétiques contribuent, à leur modeste façon, à rendre ce mur moins étouffant, moins aliénant, moins totalitairement uniformisant.

C. L. B : — *J'ai fait allusion tout à l'heure à la violence faite à la langue ; non seulement elle existe dans ses aspects syntaxiques mais surtout dans un travail en profondeur du signifiant ; on la voit à l'œuvre dans une surenchère métaphorique, dans le déluge phonatoire, tout ce que vous appelez, à propos de Denis Roche, le «spectacle de l'écriture» et que l'on trouve dans votre œuvre poétique ou encore chez Christophe Tarkos ou chez Jean-Pierre Verheggen. Faut-il voir dans ce rapport à la langue un règlement de compte avec le dogmatisme en particulier marxiste-léniniste de l'après 1968 ou d'une façon plus générale un attachement inconditionnel à l'activité culturelle libre qui serait le territoire de prédilection de la poésie ? Comment expliquer que la critique du discours politique à laquelle se livrent les auteurs que j'ai cités (ceux qui écrivaient dans TXT) aient eu recours prioritairement et massivement à l'humour, à la parodie ou au dialogue burlesque, à une valorisation du vulgaire, voire de la scatologie ?*

Ch. P. : — Je ne dirais sûrement pas (ou je ne dirais plus) qu'on écrit pour «régler des comptes» – en tous cas pas avec tel ou tel dogmatisme. Le rapport au marxisme-léninisme, comme je viens de le dire, se situe pour moi dans un créneau historique précis. Et je ne passe pas mon temps à travailler par rapport à cette époque (il me semble que depuis bientôt vingt ans mes livres ont apuré ces comptes). Mais qu'écrire relève d'une tentative de libération, oui, certainement. Autour de nous, la société (les appareils idéologiques religieux, éducatifs, publicitaires, médiatiques, politiques), ne cesse de fabriquer du modèle, des normes de représentation auxquelles nous sommes censés nous soumettre parce qu'elles se forment comme des évidences consensuelles. Ces normes s'incarnent dans des images et des langages (ceux de la télévision par exemple, mais aussi ceux des productions esthétiques de la culture de masse : le cinéma et la littérature de consommation courante – et, plus généralement, les discours qui nous proposent une vision du monde supposée adéquate à l'époque : l'économie, la science, la morale, etc). On ne fait pas «poète» si on n'a pas

une conscience vive de ce que ces formes de représentation positivées du monde non seulement ne disent rien de juste de l'expérience singulière que chacun à notre façon nous faisons de notre propre vie, mais encore constituent ce qui nous interdit l'accès à une diction juste de cette expérience. Plus encore : la complexité et la richesse polyphonique du réel, notre capacité à les percevoir (à les éprouver) dépend de notre capacité à les symboliser : c'est la loi, pour les êtres parlants. Écrire, c'est prendre acte de cela et tenter de se donner les moyens d'un effort de symbolisation dégagée de la norme dé-réalisante. Ces moyens sont multiples : ceux de Faulkner n'étaient pas ceux de Pound, ceux de Valère Novarina ne sont pas ceux d'Olivier Cadiot – mais lire Faulkner, Pound, Cadiot ou Novarina, c'est éprouver à chaque fois la puissance souveraine de cet effort de nomination libre.

Humour, parodie, burlesque, trivialité, scatologie, traversée des langues «basses», cela fait partie des moyens en question. J'ai théorisé cela naguère sous la rubrique «carnavalesque». Mais ces éléments ne font pas sens en soi, ni ne sont valorisés en tant que tels. Ils ne font effet que pour autant qu'articulés, dans la polyphonie des livres, à d'autres éléments qui n'y ont pas une importance moindre : intertexte cultivé, sophistication prosodique, calculs métriques – voire méditation philosophique, polémique politique et souci, osons ce mot même s'il pèse des tonnes, «ontologique». Le tout est de fabriquer des espaces de langue vivante, hétérogène, mêlant tragique, comique, scientificité rhétorique du travail formel, bouffonnerie et spéculation intellectuelle, récit, dialogue et chant, archaïsme et hyper-modernité, parodie et lyrisme, et convoquant la mémoire étymologique de la langue aussi bien que ses registres les plus ostensiblement «modernes». Parce que c'est dans le mouvement de cette densité hétérogène, inassignable à tel ou tel registre ou niveau de langue, que quelque chose de la complexité de l'expérience peut trouver sa chance de représentation. J'ajouterai que la «valorisation» dont vous parlez – celle du vulgaire, du comique burlesque, voire de la scatologie comme «symbole de tout ce qui est interdit» (Freud) – n'a rien d'une spécificité avant-gardiste contemporaine. Elle relève surtout d'une tradition, poursuivie de siècle en siècle en contre point de formes littéraires plus «classiques» : d'Aristophane à Jean-Pierre Verheggen, en passant par Pétrone, Rabelais, Quevedo, le *Parnasse satyrique*, Scarron, La Fontaine, le Rimbaud de l'*Album Zutique*, Jarry, Péret, Queneau, Maurice Roche, etc, les exemples ne manquent pas. Qui s'inscrit cette tradition se retrouve en assez bonne compagnie, non ?

C. L. B. : — *Lorsque vous analysez la poésie de Novarina, qui a recours au burlesque, forme de renoncement à toute illusion philosophique que pourrait entretenir la poésie, vous y voyez un travail politique* (L'incontenable, p. 215). *Vous assimilez l'inventivité de l'auteur à «une protestation contre l'instrumentation socialisée des langues»* (p. 217). *La dynamique de cette langue nouvelle passe par le truchement de la théâtralisation. Il suffit de voir la structuration des textes de Novarina, textes faits pour être déclamés. Est-ce là la seule forme d'efficacité à laquelle puisse prétendre aujourd'hui la parole poétique ?*

Ch. P. : — Les premières pièces de Valère Novarina (ainsi *La Fuite de Bouche*), écrites dans la période que j'évoquais tout à l'heure (le début des années 1970), avaient un contenu explicitement social et politique : il y était question d'usines, de grèves, de patrons et d'ouvriers et l'intrigue développait une critique de l'exploitation capitaliste et des processus de l'aliénation. Les pièces suivantes se sont dégagées de cette enveloppe surdéterminée par l'ambiance idéologique d'époque et la tradition d'un théâtre engagé pour autant qu'affirmant des prises de parti *stricto sensu* politiques (le modèle Brecht, si on veut). Le langage qui s'y invente est d'une tout autre dimension, d'une ambition plus radicalement «métaphysique» : c'est d'une vaste méditation sur le statut du parlant dans le monde, sur les limites et les pouvoirs du Verbe, sur l'identification de la *chair de l'homme* à la matière même des langues qu'il est désormais question. Pour Novarina, la langue n'est pas un outil, un appareil de représentation du monde, un vecteur de communication de points de vue, de savoirs ou d'affects. Elle est la matière même de notre vie. Et tout ce qui tend à réduire cette matière de langue (à assigner la langue, justement, à un pur vecteur de communication standardisée) réduit d'autant nos vies : les décolore, les abêtit, les aliène, les réduit à un pragmatisme pauvre, les livre au pouvoir de cette sorte de mort qu'est l'assentiment sans reste au parler communautaire. Contre cette entropie, Novarina écrit des textes dialogués, oui. Et déclamables (où la voix

peut s'incarner dans des corps d'acteurs). On peut penser que c'est pour ouvrir l'espace à la polyphonie dont je parlais plus haut. Et pour que la voix qui profère ces textes soit traversée par la multiplicité *des* voix qui la constituent comme telle : plurivoque, incentrable, flottante, sans point de vue arraisonné. C'est la forme spécifique de liberté de ces textes-là. Pour autant ce n'est pas la seule façon de fonder une parole libre (et efficace du fait même de cette liberté). Guyotat écrit des romans qui sont une sorte de mélodie univoque. Charles Pennequin dévide de longs monologues beckettien. Philippe Beck tresse une méditation poétique scandée à blanc, comme taillée dans la doublure apathique du lyrisme. Ce ne sont pas, me semble-t-il, des tentatives moins résistantes à l'instrumentalisation des langues, ni moins libérées du parler contractuel, ni moins justes, ni moins efficaces.

C. L. B. : — *Au concept d'avant-garde, en net recul depuis que nous sommes entrés dans l'ère post-moderne (entendons par là avec Lyotard ou Lipovestky, la fin des discours de légitimation), vous préférez celui de «modernité». Depuis La langue et ses monstres (1989), vous plaidez en faveur de la modernité en littérature, en montrant qu'être novateur consiste «à faire des trous dans les croyances d'époque et l'académisme stylistique» (p. 9). Vous revenez sur cette idée dans A quoi bon encore des poètes ? en précisant : «J'appelle modernes, ceux dont la nouveauté perturbe le goût dominant et déplace les enjeux de l'effort stylistique». Pouvez-vous rappeler ou préciser ce que sont ces enjeux ? On admettra volontiers que défaire le confort formel, bousculer les conditions de production du sens sont des actes fondateurs de la modernité, mais la valorisation de l'inouï ou de l'inédit n'a-t-elle pas ses écueils, en particulier à cause de la dose d'étrangeté qu'elle génère ?*

Ch. P. : — Il y a dans l'histoire des œuvres qui ont revendiqué leur hermétisme comme un principe et travaillé obstinément (et parfois magnifiquement) à amener leur élocution propre au bord de cette obscurité – sans doute, effectivement, un peu dissuasive pour le lecteur. Ce n'est pas une spécialité des modernes du XX<sup>ème</sup> siècle : Lycophron, le *Trobar clus*, Scève, Camoëns, Pétrarque, Hopkins, Mallarmé à sa façon, Rimbaud souvent : voilà, en vrac, quelques exemples, venus de loin. Mais on n'écrit pas pour être étrange, obscur, voire illisible. Ni pour faire du neuf en soi, en posant comme axiome que le caractère inédit d'une écriture fonderait par là même sa valeur. On écrit (j'écris en tout cas, moi, sous cette impulsion) pour trouver une diction *juste*, des formes adéquates à la façon dont le monde vous affecte. Or le monde ne nous affecte pas comme clarté, comme raison, comme positivité nommable, comme fresque composée, comme récit organisé, comme chant apaisé. Le monde (le monde où nous sommes comme celui qui est en nous) nous affecte comme chaos, violence, mixte indécidable de souffrance et de jouissance, poussées inconscientes, brouillon d'affects, etc. Et, par ailleurs, il vient à nous comme langue : il est toujours-déjà constitué pour nous de réseaux de représentations verbalisées. Le fait est que ces réseaux nous lient «au monde», que c'est par eux que nous nous y repérons tant bien que mal et parvenons (tant bien que mal aussi) à échanger avec les autres quelques bribes de ce que nous pouvons symboliser de nos vies. Sauf que ces bribes-là (ces bribes de nommable) ne sont ni le tout ni le vrai de nos vies. A peine en sont-elles une écume, un relief, une très sommaire esquisse. D'où qu'il arrive à certains (mais pour quelles raisons ces *certain*s-là, je n'en sais évidemment rien) de ne pas se satisfaire des moyens par lesquels leur époque se représente à elle-même (la littérature de consommation courante est l'un de ces moyens) ; et voilà qu'ils récusent croyances d'époque, goût dominant, confort formel, académisme et production codée du sens. Et qu'ils veulent se trouver une langue (un idiolecte ?) qui disent mieux le *vrai* dont je parle. Ce vrai, pour être vrai, comprend la conscience de l'innommable, l'instance de l'informe, la fatalité de l'irrationnel, l'ambivalence des affects, le noyau insécable de l'inconscient, l'évidence de l'obscur, etc. D'où que les produits qui tombent de cet effort (de cette rage d'expression) comprennent à leur tour tout ce que je viens d'énumérer (s'ils ne le comprenaient pas ils seraient... mensongers). Et qu'ils ne peuvent faire que de toucher à l'*inouï* (c'est même d'y toucher qu'ils tirent tout leur sens). Il n'y a pas lieu de s'en étonner (même si je sais bien qu'on ne cesse de s'en étonner). Ceux que je dis «modernes», ce sont ceux qui sont en proie à la passion que je viens d'essayer de décrire. Mais chaque époque à évidemment ses modernes : ce qu'on appelle «histoire littéraire» est même l'histoire de leurs apparitions successives.

## II

Jean-Claude Pinson : – «*Dégoût ! dégoût !*», écrivez-vous dans *L'Âme*. Et s'il y a un sentiment dominant dans votre poésie, c'est bien celui, sartrien, de la nausée ; celui en tout cas du non-assentiment au monde. Peut-on dire, sans vous faire dire ce que vous n'avez pas écrit, que vous êtes un poète au sens où Sartre l'entendait : quelqu'un qui, lucidement, s'enfonce dans la nuit du langage pour témoigner de l'échec inhérent à la condition humaine, pour souligner son foncier guignon et son irrémédiable ratage ?

Ch. P. : – J'aurais quant à moi plutôt tendance à m'étonner qu'il y ait des êtres humains qui n'éprouvent pas, souvent, le *dégoût* du monde. Cela s'entend d'abord dans un sens *politique* (faut-il vraiment ici justifier ce point de vue par des exemples ?) ; et dans un sens *éthique* (à quelles *valeurs* le monde mercantilo-médiatique qui est aujourd'hui le nôtre est-il voué ? y a-t-il, dans ces valeurs, quelque chose qui ne soit pas objectivement *dégoûtant* ?). Au delà, bien sûr (ou en deçà ?), il y a ce qui relève de la condition humaine elle-même : une mélancolie «ontologique», oui, si vous voulez (Queneau appelait cela «ontalgie»). Je ne parlerais pas en terme d'«échec», de «ratage» (cela supposerait que quelque chose aurait pu réussir – qui aurait fait que la condition d'homme ne soit pas ce qu'elle est : il me semble qu'on pourrait dire tout aussi bien que la réussite de l'humain tient au fait de sa dissension d'avec l'immanence stupide, non ?). Par contre, la sensation du «non-assentiment», oui, si vous voulez. Cela ne relève pas d'abord pour moi d'une affiliation philosophique. Sartre, par exemple, ne fait en rien partie de mes références intellectuelles et je ne me sens guère proche du théoricien de la littérature qu'il fut – de l'écrivain bien moins encore. Il s'agit d'*expérience*. Il s'agit de la conscience (sans cesse ré-éprouvée dans l'effort d'écriture) du deuil que nous faisons du monde dans le mouvement même de l'effort que nous assumons, en tant que «parlants», pour nous le représenter et le représenter à l'usage des autres. Et je ne dirais pas non plus que j'écris pour «témoigner» de ce que vous appeliez «échec» et «ratage». Il y a une littérature que, peut-être, on peut comprendre comme de l'ordre de ce témoignage : celle de Cioran, par exemple et de bien d'autres moralistes. Ce n'est pas mon propos. J'écris au moins autant pour arracher quelque chose au fait de la mélancolie. Et je voudrais que les produits qui naissent de cet effort soient lisibles non seulement comme effets de l'expérience mélancolique qui força à les former mais aussi comme défis stylisés à la rumination mélancolique. Et s'il y a, dans ce que j'ai publié, conquête d'un *style* (en tout cas tentative de conquérir ce style), le style (la puissance rythmique et la gaieté carnavalesque) s'incarne davantage dans la violence du défi que dans la macération déprimée. C'est en tout cas ce que j'espère.

J-C. P. : — *Toute votre réflexion me paraît tendre le fil de la poésie entre deux pôles : l'un, en amont (du côté de la production), est celui d'un réel qui pousse d'autant plus à écrire qu'il est perçu comme irréductible aux noms, «incontenable» ; l'autre, en aval (du côté de la réception), est celui de l'effet de réel que produit (rarement) un poème (vous parlez ainsi du «sentiment implacable de justesse» que donnent les Illuminations). Le vrai lyrisme, une fois écartée l'effusion, n'est-il pas dans cette tension de la lyre et dans l'effet jubilatoire qui en résulte et parvient parfois à éclairer d'un peu d'enthousiasme l'existence du lecteur (et celle, d'abord, de l'auteur) ? Et cet éventuel lyrisme n'est-il pas ce qui confère un pouvoir réparateur malgré tout à la poésie ? Car vous accordez que la poésie, en tant que «pratique respiratoire», est en mesure, très peu sans doute, mais un peu quand même, d'«aérer l'opacité des représentations asphyxiantes». N'est-ce pas là, au fond, la définition même du lyrisme ?*

Ch. P. : — Votre question va dans le sens de ce que j'essayais d'indiquer à la fin de ma précédente réponse. Je ne sais pas ce qu'est «le vrai lyrisme», ni même au vrai, le «lyrisme» (dans le monde de la poésie, vous le savez bien, il n'y a guère de mot plus paresseusement galvaudé, plus obscurci par des siècles de mésusage et plus brouillé par les polémiques récentes). Peu m'importe d'être lyrique ou anti-lyrique. Ce n'est en tout cas pas par une volonté de l'être ou de refuser de l'être que mon travail poétique est commandé. Et si mes essais ont eu parfois recours à cette catégorie, c'était surtout pour tenter de ne pas laisser assigner l'effort poétique à l'effusion subjective mièvre et formellement académique (le «vers libre standard» dont parle Jacques Roubaud) que le mot «lyrisme», malheureusement (malheureusement pour lui d'abord) désigne

encore le plus souvent. Les «représentations asphyxiantes» qu'un écrivain digne de ce nom s'efforce «d'aérer» pour ouvrir un espace respiratoire un peu libre (un peu juste, un peu vivant, un peu désaliéné du lieu idéologique *commun*), il y a bien des moyens, bien des postures d'énonciations, bien des outillages rhétoriques pour les dissoudre et leurs substituer d'autres réseaux de représentations plus adéquates, plus fraîches, plus... vraies (plus en accord d'une part avec la sensation qu'on a de ce que le monde, pour nous, effectivement est, d'autre part avec l'intuition de l'innommable dont le monde, tel qu'il est nommé pour nous, dans notre temps, se creuse et s'ouvre). On attend de ces «représentations autres» qu'elles nous donnent la sensation d'une diction juste du réel, oui ; et un peu de joie, oui aussi (ça s'appelle : la sensation de la beauté) ; et que cette joie nous guérisse sporadiquement de notre maladie d'être, qu'elle «répare» quelque chose en nous, oui encore. Mais je ne vois rien là qui soit un attribut du lyrisme (ni d'ailleurs de la poésie). Les proses d'Arno Schmidt, par exemple, me donnent cette sensation, autant que les poèmes de Denis Roche. Et l'évincement du sujet lyrique dans un roman de Flaubert ou dans une «pièce» de Ponge ne me la donne pas moins que son exaltation dans un poème de Verlaine, d'Apollinaire ou de Breton.

J-C. P. : – *Il y a, qui court à travers tous vos essais, une idée forte (et rimbaldienne) : nous autres parlants nous ne sommes pas au monde. Notre condition est la séparation (et donc la mélancolie). Dit en termes schillériens : nous sommes dans la représentation (le «sentimental»), toujours déjà pris dans le rapport médiat qu'implique le langage. Mais en même temps (c'est le moteur à deux temps de la poésie), l'écriture poétique, comme «effort au style», vit du fantasme de pallier l'inadéquation des signes aux choses. Il faut, dites-vous, cette naïveté à la littérature. Mais le geste est double, car la grande littérature est d'emblée ironisation, mise à distance de cette naïveté. Pourtant, le sentiment recherché de justesse n'implique-t-il pas que la grande littérature sache précisément n'en pas rester à l'ironie, à la mise à distance, mais trouve le moyen de faire sentir la chose même «naïvement» (c'est alors une naïveté de second degré), comme parvient à le faire par exemple le meilleur du haïku ?*

Ch. P. : – Je ne saurais guère aller au delà de ce que la première partie de votre question suggère et sur la formulation de laquelle je ne peux que vous dire mon accord. Le temps de l'ironie (de la posture critique) me semble essentiel à l'expérience de la littérature (sauf à appeler littérature un simple supplément d'âme esthétisé aux représentations d'époque – et c'est hélas ce que le plus souvent on appelle littérature dans l'ordre de la consommation de masse). Écrire suppose (d'abord ? pendant ? au fur et à mesure du travail qui porte ce nom ?) de refuser d'écrire *comme* : de sacrifier à l'académisme, au lieu commun, et, au delà, à l'illusion qu'écrire pourrait frontalement et positivement dire quelque chose de juste de l'expérience vitale qui poussa à cette activité). Ni Rabelais, ni Rimbaud, ni Joyce, ni Ponge, ni Beckett ne sont compréhensibles si on ne perçoit pas, dans leurs textes, la trace de cette mise à distance cruelle des illusions de la mimesis et le relief ineffaçable d'un savoir sur l'irréductible écart entre les mots et les choses – je veux dire : la conscience de cet écart et le savoir que c'est cet écart lui-même qui engendre la rage d'expression. Mais écrire suppose aussi une disposition (à la fois froidement tactique et joyeusement naïve) à faire comme si cet écart n'était pas – en tout cas comme s'il était résorbable dans la prouesse stylistique et qu'une possibilité s'ouvrait de former symboliquement des figures au fil de l'affleurement desquelles se concrétiserait sensiblement une expérience inouïe du rapport au réel tel qu'il se trace en nous, nommable et innommable à la fois. J'insiste sur le fait qu'il s'agit de *figures* (et non de significations) : si l'effet de vérité sensible dont je parle parvient à se constituer (et nous savons qu'il y parvient : la bibliothèque en témoigne, de la fausse naïveté du haïku ou des ultimes poèmes de Hölderlin, à la complexité polyphonique de *Finnegans Wake* ou des *Cantos*) – ce n'est pas seulement, ni même d'abord parce qu'il enchaîne des significations justes (parce qu'il nomme mieux) mais parce qu'il dessine des gestes (sonores, rythmiques, spatialisés, sémantiquement ambivalents, etc) qui font sens en soi ; ou, dit autrement : l'effet se fait de se faire et non de dire (ceci ou cela) – en tout cas de faire (formellement) ce que (sémantiquement) il dit.

J-C. P. : – *Vous n'hésitez pas à dire que «les avant-gardes ont tartiné des pages illisibles». Mais ce jugement sévère vaut-il seulement pour les considérations théoriques dont ces avant-gardes n'ont, en effet,*

*pas été avarés, ou vaut-il aussi pour une grande part de la production poétique et littéraire des années soixante-dix ? L'époque est plutôt, aujourd'hui, vous le rappelez souvent, à la disette théorique ; et si le dogme de l'illisibilité a perdu de son prestige, les productions insignifiantes cependant ne manquent pas. Y a-t-il encore aujourd'hui selon vous un sens à parler, autrement que sous l'angle rétrospectif, d'avant-garde ?*

*Ch. P. : — Je passerai vite sur cette question, excusez-moi, cher Jean-Claude : j'ai parlé de «l'avant-gardisme» en répondant aux questions de Claude Le Bigot. Et puis, vraiment, je ne vois pas ce que je pourrais ajouter à ce que j'ai dit sur ce point dans plusieurs livres, en particulier dans ces *Entretiens* (avec Hervé Castanet) d'où vous avez tiré la phrase que vous citez. Le terme «avant-garde» me semble devenu inopérant. Il n'est en effet utilisable que dans l'ordre de l'analyse de ce qui s'est passé dans les années surréalistes, telqueliennes, TXTiennes, etc. Mais je crois que cela n'a rien de définitif : un temps viendra, inéluctablement, où se reconstitueront un discours et une action politique «révolutionnaires» et où le mouvement de l'invention artistique tentera de s'articuler à ce discours, d'une manière aujourd'hui impensable mais qui ne manquera pas de trouver ses modes d'élaboration théorique : éternel retour, me semble-t-il – et sans vouloir jouer les prophètes extra lucides. D'ailleurs, dans ce que tentent aujourd'hui de penser quelques jeunes écrivains dans les écrits desquels la question politique est toujours une question essentielle, il n'est pas impossible de reconnaître certains aspects de la posture «avant-gardiste» : dimension polémique, culte du «nouveau», souci de l'impact civique, traitement critique des stéréotypes d'époque, questionnement idéologique, etc. Cette posture ne relève plus d'une affirmation revendiquée. Elle est là, plutôt, comme une hantise, un spectre insistant. Je pense ici à des auteurs comme Christophe Hanna, Jérôme Game ou Sylvain Courtoux.*

Quant à la production poétique et littéraire des avant-gardes des années 1970, je vous dirai qu'il en reste le peu qui reste de toute époque de vive effervescence intellectuelle et d'enthousiasme expérimental: que nous reste-t-il de lisible de l'énorme activité des surréalistes ? que pouvons-nous lire encore des spéculations intellectuelles et formelles du symbolisme ? Il reste fort peu de choses de tout cela, en effet. Mais ce peu est incontournable : Denis Roche, Pierre Guyotat, Jean-Pierre Verheggen, Valère Novarina sont apparus dans ce contexte, étroitement liés à ses préoccupations avant-gardistes. *Le Mécrit, Eden Eden Eden, Pubères putains, Le Babil des classes dangereuses* sont de grands livres. Ce sont même les grands livres de l'époque. C'est déjà beaucoup, extraordinairement beaucoup, pour dix ans d'histoire littéraire. Et ceci encore : quoi de grand, de vivant, juste avant (dans la poésie des années 50/60) ? Et quoi, depuis, qui fasse pâler l'éclat de ces œuvres-là et les renvoie aux poubelles de l'histoire ?

*J-C. P. : – Pour finir, une question, si vous le permettez, sur ce qui me semble être la philosophie implicite de Christian Prigent essayiste. Vous insistez souvent sur «le fait implacable de la médiation symbolique ». Vous parlez du «double privilège ontologique qui fonde l'humain» (le verbe et la prééminence de la vue). Cela signifie-t-il qu'il y ait radicale discontinuité entre le parlant et le non-parlant, entre l'homme et l'animal, l'homme et le monde (muet) ? Je crois y voir l'écho d'une thèse (métaphysique) sur l'exceptionnalité de l'homme comme être capable de négation parce que doué de langage (Kojève, Bataille, Lacan...). Ne peut-on pas, tout aussi bien, avec Spinoza ou Darwin (et Deleuze), souligner la continuité, l'appartenance de toute vie à l'immanence de l'être (à la Substance) ; une appartenance «orientale», qui ne serait pas le «fantasme de fusion avec le corps maternel du réel» dont vous parlez et où vous voyez la motivation du lyrisme ?*

*Ch. P. : — La philosophie dont vous parlez est tout à fait explicite dans mes essais, vous le savez bien. Sauf qu'il ne s'agit pas à proprement parler de «philosophie». Je n'ai pas de culture philosophique. Je dis cela, croyez-le, sans fausse modestie ni rodomontade. Tous les jours, même, je le ressens comme un manque et bien souvent, au travail sur des articles ou des essais, j'éprouve douloureusement ce manque (et la sensation d'imposture intellectuelle qui l'accompagne). Mais c'est ainsi. Cette sensation de «discontinuité», de «séparation», de «deuil du monde» (etc. : voir mes réponses précédentes), je ne peux vous en dire autre*



chose que ceci : elle relève de mon *expérience*, de la manière dont le monde me touche et de la manière dont je m'évertue tant bien que mal à le toucher (en écrivant, entre autres). Ce n'est pas une façon d'éluder votre question. Parlant de mon «expérience», je ne veux pas me contenter d'un constat sensible à prendre ou à laisser, qui couperait tout effort de pensée et sécherait l'échange. Je n'en appelle pas à une sorte de donné brut, hors langage (hors savoir, hors culture) qui ferait vérité ultime et inanalysable (d'une certaine manière, tout ce que j'écris travaille à cette analyse). On pourrait dire par exemple (et entre autres choses) que tout cela est aussi bien un effet de mes lectures fondatrices. Et d'abord de ce bouleversement de toutes les formes de mon rapport au monde, aux êtres et au langage que la lecture de Rimbaud, à quinze ans, produisit en moi – lecture dont on ne peut dire que je ne suis jamais «revenu» et qui n'est certainement pas pour rien dans ma sensation de «n'être pas au monde». Mais si je vis encore aujourd'hui sur la lancée de ses chocs inauguraux, c'est sans doute qu'il me fallait lire cela plus que tout autre chose : que ce sont ces écrits-là (Jarry, Artaud, Beckett, etc.) qui pouvaient résonner d'accord avec ce que mon corps savait implicitement du monde où il apparaissait et avec lequel il allait devoir s'accommoder. Sans doute ces textes disaient-ils, chacun à leur façon, dans une justesse terrible, la vérité du désaccord qui est fait le fond de mon rapport au monde. C'est une vérité. Et il ne m'appartient pas de démêler les raisons qui ont fait qu'elle est pour moi *la* vérité. Que cette vérité résonne d'accord avec une métaphysique et une tradition philosophique (de ceux que vous citez, j'ai seulement lu Bataille et Lacan) plutôt qu'avec une autre (j'ai lu un peu Deleuze, surtout ses textes sur la littérature), je ne l'ignore pas. Que d'autres pensent et écrivent plutôt avec et comme ceux-ci plutôt qu'avec et comme ceux-là, que vous en dire ? Que cela est possible, puisque cela est. Et qu'on peut certainement voir les «choses» comme ça (sens de la continuité vitale, adhésion à la substance, appartenance à «l'immanence de l'être», etc. – il me semble qu'on en suivrait, en Occident, la trace dans les formes littéraires issues de la tradition romantique, puis surréaliste – mais ni «romantique» ni «surréaliste» ne sont dans ma bouche des insultes, croyez-le). Mais encore une fois : ce n'est pas ainsi que le monde m'affecte, la bibliothèque qui m'alerte n'est pas essentiellement celle-là, ce n'est pas cette vision qui appelle mes efforts pour écrire une littérature à peu près digne de ce nom.

Paru dans le volume collectif *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?*  
(Presses Universitaires de Rennes, 2007)