

Christian Prigent

*Densité/Aplomb/Clarté*

*Entretien avec Jérôme Game*



P.O.L

## DENSITE/APLOMB/CLARTE

Jérôme Game : — *À l'invitation de Bénédicte Gorrillot et de Christian Prigent je m'exprimerai ici non pas tant comme chercheur spécialiste de l'œuvre prigentienne que comme jeune écrivain l'ayant beaucoup lue. Mon propos sera donc subjectif plutôt qu'objectif, partial (et évidemment partiel) plutôt que strictement scientifique, même si je tenterai de l'étayer par une lecture de l'œuvre prise en général, je veux dire par là s'attachant à plusieurs types d'écrits de Christian Prigent que j'isole ici : à savoir la poésie, la prose/roman, l'essai portant sur la littérature, et l'essai portant sur d'autres sujets (essentiellement les arts visuels et le politique).*

*Ma question centrale est : comment son esthétique et sa pensée parviennent-elles à se poser et à se jouer sous plusieurs registres, comme sous plusieurs tonalités ? Et comment une telle démultiplication affine le propos, je ne vais pas dire le message mais la pensée, fortement unitaire, cohérente et saillante, de l'œuvre ? Comment se fait-il qu'une esthétique d'une telle rigueur intellectuelle ne tourne pas sur elle-même comme un système clos ou une pattern purement achevée, mais continue de produire du neuf, du déroutant, en un mots des œuvres, et ce après plus d'une trentaine de livres publiés ?*

*Je ferai cela, je l'ai dit, en proposant à Christian de l'interroger sur les quatre grands types de travaux d'écriture qui sont les siens : poésie, prose, essais littéraires, et essais sur l'art et le politique.*

*Quand je disais à l'instant que mon propos serait «subjectif», c'est que depuis que je lis Christian Prigent (cela fait une quinzaine d'années), depuis que je le vois à l'œuvre en le fréquentant dans la vie littéraire (que ce soit à des lectures publiques, à des conférences comme celle-ci, dans des revues qu'il anime où auxquelles il participe), et par l'amitié qu'il m'a toujours faite de m'écouter, de répondre à mes sollicitations diverses et variées, je suis impressionné, admiratif pour tout dire, de la force et de l'énergie qu'il déploie pour et dans la littérature – tout en étant sensible à la gravité, voire à une certaine mélancolie tenue, tendue, qui émane de lui dans son activité, j'allais dire dans son être d'écrivain.*

*J'y suis sensible parce que je m'y reconnais. Bien sûr, non pas que j'y reconnaisse mes propres réussites éventuelles – cela serait tout à fait présomptueux et hors de propos. Mais certaines de mes propres tendances, de mes propres tentatives, de mes propres soucis. Et en même temps – et c'est à cela que se mesure, me semble-t-il, une influence –, un écart certain, un écart et une différence instructifs entre ce que je perçois de son œuvre, de son activité, et mon propre travail.*

*J'ai intitulé cette communication-entretien Densité/aplomb/clarté ou de différents régimes moteur dans l'œuvre de Christian Prigent parce que je voudrais l'inviter à réagir sur les spécificités comme sur les relations entre les régimes d'écriture à l'œuvre dans ses volumes de poèmes et ceux qui produisent les grandes proses ou «romans». Je voudrais aussi l'entendre sur la présence dans son œuvre d'une expression proprement théorique de l'illisible et de son corollaire, l'indicible, sous forme d'une conceptualisation de la littérature comme langage de l'impossible, influence bataillienne très saillante et jamais démentie. En quoi cette verbalisation théorique participe-t-elle (vide-t-elle, relance-t-elle) le travail d'écriture littéraire proprement dit, l'effort au style ? Questions de frontières, questions de sensibilité.*

*Qu'est-ce qu'une sensibilité ? En définitive un système d'échos, d'assonances paradoxales, d'assonances dissonantes : c'est ce régime de l'hétérogène homogène que je voudrais cerner ici, et discuter avec lui. Peut-être préciser maintenant que la question de l'illisible n'est pas prise comme telle mais comme ce que Christian disait hier et qu'il a rappelé tout à l'heure : il n'y a pas de littérature illisible en soi, toute opération littéraire forte et novatrice crée de l'illisible en problématisant (en déplaçant, en subvertissant) à nouveaux frais les régimes existant du lisible – encore faut-il que cette opération n'oblitére pas purement et simplement l'idée même d'un rapport de sens au texte («le non-figuratif pur est interdit à celui qui écrit» déclare Prigent).*

Alors sans plus attendre, une première question (les questions seront longues, je m'en excuse d'avance, mais c'est qu'elles tentent de synthétiser des enjeux variés et néanmoins entremêlés... D'ailleurs, si ça se trouve, ce ne seront même pas des questions au sens strict du terme mais des remarques ambitionnant d'être des amorces, et peut-être seront-elles encore trop compactes pour ce faire, alors faudra-t-il les dénouer ensemble. Mais enfin, on fait ce qu'on peut. Lui dire cela d'entrée de jeu pour l'inviter à rentrer dans le jeu, à le jouer avec moi en voulant bien égrener mes questions comme on égrene la semoule, les paquets de semoule entre les doigts quand on prépare un couscous. Qu'il veuille bien défaire les paquets de questions et en voir plusieurs en une).

— Poésie. Dans Écrit au couteau, dans Dum pendet filius, dans L'Âme, c'est-à-dire dans les œuvres de poésie, on sent que ce qui structure le poème c'est une force verticale, un fil à plomb qui ordonne sa mise en page comme son rythme et sa cadence. Les effets de sens semblent ainsi, à l'écoute comme à la lecture, être produits par une découpe, un tranchant qui entame l'épaisseur du sens commun formé de strates d'expressions toutes faites s'empilant les unes sur les autres, et le reconfigure à nouveaux frais dans l'élan du poème. Ce dernier est une lame qui fend à travers «ça» et fait tomber : nous tombons, on tombe à lire Prigent, ou plutôt ça tombe dans un galop précipité vers le bas (vers le sol athée de la matière), comme une sorte de lucidité terrible qui n'a plus du tout l'intention de prendre de gants avec l'état existentiel et ontologique qui est le nôtre, à nous, êtres parlants, pour dire ce qu'elle a à dire. On a souvent l'impression, à lire ces poèmes, qu'on tombe à tombeaux ouverts vers une tombe, sa propre tombe en tant qu'être parlant participant à l'espèce. Excitation, angoisse, joie pas nette aussi, jouissance bizarrement agitée. Une grande part de la révélation d'une telle lucidité semble avant tout contenue dans le rythme et le mouvement – downwards pour user, ici, en Amérique, d'une assonance beckettienne chère à Prigent, le Worstwards Ho. Comme pour aller à l'os le plus vite possible, au tibia – virer la graisse, passer la chair, les muscles, et taper dans l'os, le sec et le dur, le cassable, et la moelle, le nerf de notre condition métaphysique d'être parlant/partant pour reprendre l'expression de Une erreur de la nature étudiant Beckett et Artaud..

Est-ce que tu pourrais t'expliquer un peu là-dessus ? À la fois au niveau poétique, j'allais dire technique, et au niveau métaphysique, au niveau des effets de sens ? Ton poème semble souvent une vrille plus qu'un récit, une découpe : comment ? Pourquoi ?

Christian Prigent : — Je souscris au descriptif que tu fais de l'enjeu et de formalité de mes poèmes (condensation / verticalité / tombé / cruauté). Je n'y reviendrai donc pas. J'insisterai par contre sur ceci : vu que démonstratifs et condensés (sans compromis avec les frivolités dilatoires de la prose romanesque), les poèmes se donnent imprudemment une sorte de mission sacerdotale. Tout se passe comme s'il leur fallait incarner, à chaque fois, la littérature *en personne*.

Ils assument premièrement d'être ostensiblement engendrés par les dimensions non-figuratives de la langue (découpe prosodique, rebonds sonores, scansion rythmique de la lettre, plasticité exhibée). Ils exigent deuxièmement d'eux-mêmes, dans la tradition mallarméenne et pongienne, de ne pas seulement dire quelque chose mais de *faire* ce qu'ils disent (de produire des formes qui fassent le sens en tant qu'elles lui sont homologues). Ils acceptent troisièmement de ne pas représenter seulement ce qu'ils figurent : qu'ils parlent d'amour, de nature, de révolution, de galets, de cageots, de nuages ou de marteaux sans maîtres, les figures qu'ils forment de ces sujets n'empêchent pas qu'ils ne représentent au bout du compte rien d'autre que le bizarre *désir* qui a fait qu'on a tenté de former ces figures dans le pur artifice qu'est une langue «poétique».

Dit autrement : quelque paysage plus ou moins «terraqué» qu'ils semblent traverser, quelque «fleuve impassible» qu'ils déclarent descendre, c'est toujours vers *la source de la poésie en eux* qu'en définitive les poèmes remontent : «retour amont», toujours, et quête des origines. Ce faisant, d'ailleurs, ils pointent plus généralement *la cause* même de la poésie : la question de savoir pourquoi il y a de la poésie plutôt que rien. En somme, ce qu'un poème représente est la cause de la poésie (l'innommable que la poésie tente pourtant de nommer).

Tout cela peut sembler alambiqué et austère. C'est peut-être trop à usage interne, aussi : réservé aux professionnels de la profession littéraire. Voire carrément anachronique. Je n'en sais trop rien. C'est en tout cas pour ces raisons qu'écrire (écrire encore) de la poésie me semble de plus en plus complexe..

Un autre point : c'est dans un certain effet de *phrasé* (qui emporte avec lui la nuée instable des significations), dans le rythme, la vitesse et la condensation de ce phrasé — que réside la portée d'un geste d'écriture. Le *sens* de ce geste (ce qui l'impulse, ce qui le modèle, ce qu'il cherche à produire comme effet) s'incarne dans une

puissance rythmique d'arrachement au lieu commun et dans la proposition d'une vision inouïe, adéquate à la singularité de l'expérience. Si un texte ne nous donne pas la conscience sensorielle que son sens se constitue de la manière que je viens de dire, il n'est qu'enfilade de significations et son intérêt s'épuise à mesure que défile, insipide, cette enfilade. D'où que c'est la sensation d'une *forme* matériellement phrasée qui appelle et qui retient (et qui peut, *ensuite*, laisser se déployer la gerbe des significations). Sinon : rien.

La poésie a toujours été pour moi le mode d'opération dans la langue qui vise au premier chef la production de cette sensation. Je ne parle pas seulement de la *forme* poème. Mais de cette façon qu'a le geste poétique de mettre au poste de commandement du travail écrit l'appel de la forme (qui peut ou non faire *poème*). Ce pourquoi sans doute, aussi loin qu'aïlle mon souvenir, je constate que c'est la forme métrique et écholalique dite *poésie* qui m'a d'abord retenu. Toute la poésie, n'importe quelle poésie (le constat des différences, l'idée de la valeur, ça vient *après*). Ces cadences mathématiques, ces échos redondants, cette découpe artificielle du vers et de la strophe, etc : la *forme*, oui, en soi. Comme indice même du littéraire (d'un enjeu que n'épuise pas la simple compréhension).

Aujourd'hui je n'écris plus beaucoup de poésie. Et, quand j'en écris, j'ai de plus en plus de mal à me décider à retravailler les premiers jets et à penser la composition d'un ensemble qui ferait livre. J'écris beaucoup de choses dans un style délibérément mirliton qui me vient de ce que j'aime dans Jarry et dans Queneau. Ça n'a pas grand intérêt, comme *œuvre*. Les affaires amoureuses me font beaucoup poétiser, aussi. C'est bien banal. Fort peu de choses à en sauver, au bout du compte. Il faudrait tout désarticuler, démystifier, dé-sentimentaliser, raboter, ré-articuler, retendre, densifier, opacifier, sculpter apathiquement. Ça fatigue d'avance. Et ça intéresse qui, au fond ?

Et puis il me semble que l'âge accentue l'ambivalence de mon rapport à ce que l'on nomme encore couramment *poésie*. La poésie est une vieille maison, pour moi. À chaque fois que cette maison m'ouvre ses portes, je sais quel effort il me faudra faire pour ne pas simplement me laisser aller à son charme et me vautrer sur ses bergères. J'ai encore la mémoire pleine de poèmes que je sais insignifiants, indéfendables, idéalistes, kitsch ou ridiculement cambrés du mollet météorologico-prophétique. Du Char enchâssé dans sa Sorgue. De l'Aragon sous l'empire d'Elsa. Du Breton version «la religieuse aux lèvres de capucine». Pire : du René-Guy Cadou, même du Saint-John Perse. C'est à peine avouable. Encore moins avouable : que ça se fredonne avec une sorte de frisson délicieux, qu'il y ait en moi une nostalgie, ineffaçable, de ces incontinences mièvres et de ces cadences rutilantes.

Je sais bien qu'après un siècle de soupçons, de condamnations et d'insultes, il reste à ce phénix poudreux qu'est la poésie de vouloir nous offrir encore un «partage du sensible». L'expression de Rancière est belle. Elle fait cependant trop aisément l'unanimité pour pouvoir faire également *sens*. Car reste à savoir ce qu'il en est, d'une part de ce *partage* ; d'autre part de ce *sensible*. Si je fais taire mes nostalgies et cherche encore à penser le projet et les effets «modernes» de la poésie, je soutiendrai encore qu'elle partage essentiellement du manque. Qu'elle est là pour noter cette fuite des significations qui est le sens même de ce que nous appelons le *présent*. Qu'elle accentue emphatiquement la puissance qu'a la langue de mettre le monde à distance de nous à mesure qu'elle semble nous donner les moyens d'y stabiliser des images et d'y articuler des significations.

Si poésie n'est pas cela (cet effort *négatif* de symbolisation) poésie n'est rien (sinon le souvenir d'un charme obsolète). Elle n'opère rien en tout cas que ne puisse opérer plus efficacement les discours positifs qui prétendent nous représenter le monde et partager avec nous une *réalité* idéologisée. Poésie vient dans la faille de l'institution idéologique du sens. Cette faille (impossible à nommer et à figurer) est un autre nom du sensible. Poésie = partage d'une faille d'impossible, communication d'un manque sensible, musique de ce qui *manque à notre désir*.

Mais je n'ignore pas pour autant qu'il y a un contrepoint à ce chant négatif. *Poésie* désigne aussi un effort pour élever le négatif au positif : faire hymne, célébration, refondation de *lien*, tissage de *réseaux*, recomposition d'espaces et de temps, suggestion d'un monde re-familiarisé, voire promesse de ré-enchantement. Je ne sais ni où, ni quand ni comment s'articulent point et contrepoint. Mais je sais que sans cette intenable articulation aucune œuvre ne tient dans la durée. Et que les plus grandes (celle de Baudelaire, par exemple) sont maintenues à la fois ouvertes et tendues par le splendide écartèlement que dispose cet effort d'articulation.

Quoi qu'il en soit, une ligne de partage passe entre ceux qui creusent surtout le négatif (séparation, crise, cruauté) et ceux qui tentent plutôt les harmoniques en s'efforçant de réajuster le sensible à du plein et à du lié. Je ne suis pas de ces derniers. Le principe inaugural de négativité se doit, selon moi, d'*agir* dans les textes. On ne peut se contenter de le reconnaître, voire de le dire. Il faut qu'il opère : que sa puissance d'égarer et de

coupure creuse l'écrit, le déforme et le rythme. Que syntaxe et prosodie, par exemple, ne s'écoulent pas de conserve, sans décalage ni torsion. Que le vers ne fasse pas que segmenter des unités syntaxiques homothétiques à sa mesure, etc. Il faut que ça soit un champ de bataille, un poème. Tout ce que j'ai publié sous cette appellation (*poésie*) essayait de mener cette bataille. Ça use, à la longue. Voilà où j'en suis, avec la poésie : moins enclin à ferrailer encore, donc moins assuré de pouvoir faire des livres (de poésie) dignes encore de ce nom.

*Jérôme Game* : — Commencement, Une Phrase pour ma mère, Grand-mère quéquette, Demain je meurs : les «romans» ou proses. Ici, construction par enchâssement prosodique d'une masse de données, d'événements ; dans chaque chapitre le récit se donne comme pâté rythmé. Poèmes comme proses sont bien sûr tout deux fortement rythmés, mais alors que dans le poème le rythme est un instrument d'épuration, dans les proses c'est un instrument d'ajout, de concaténation, de massification et de stratification. La répétition de syntagmes y est plus présente. Aussi, les sautes elliptiques dans les phrases qui, plutôt que de faire style télégraphique forment comme un blason, le chiffre (H<sub>2</sub>O) qui contracte, compacte les éléments physiques d'un affect ou d'un percept. Ces blasons disent l'épaisseur de la matière ressentie, sur et dans laquelle travaille l'effort au style qu'est la prose. Dans le ressassement du trauma ou de l'obsession (comme par exemple la violence castratrice du maternel ou l'apparente absent mindedness du paternel), on sent comme une mise à distance dont la réussite est paradoxalement d'échouer puisqu'on y revient encore et toujours.

La closure, comme disent les Américains, n'est pas simple, elle requiert du temps et du plein, le plein de toutes ces pages. Mais à quoi revient-on exactement quand on revient à cette chose qui fait manque, quand «ça» revient toujours et sans cesse dans de nombreuses pages, fût-ce par triangulation à travers d'autres personnages et de multiples contextes ? Non pas au trauma strictement familial, mais à la distance, au séparé. Que ce soit dans Grand-mère Quéquette ou dans Demain je meurs, dans le maternel (grand-maternel) comme dans le paternel, il y a distance. L'écriture, dans cette configuration typiquement moderne, devient le geste emblématique d'un principe de décollement et de distanciation avec le moi de l'expérience directe. Que Demain je meurs joue avec une écriture qu'on pourrait appeler «documentaire» (appareil critique, bibliographie en fin de volume, iconographie, etc.) n'en fait pas pour autant de l'autofiction ni, évidemment, une stricte biographie du père ou autobiographie de soi via le père. Il n'y a pas non plus de durcissement moderniste faisant du texte la pure tautologie de son avènement mis en boucle. Il y a, au contraire, une multitude de figures (notamment celle de Tata Clara, ou tous les personnages de Grand-mère Quéquette, y compris, dans ce dernier livre, un personnage abstrait, conceptuel comme aurait dit Deleuze, terriblement expressif, qui est la couleur : le vert, le marron de la terre bretonne, des champs, en contrepoint des gris de la route à vélo, du bitume urbain). N'en demeure pas moins que dans les deux livres s'avive en surimpression cette sensation que toutes ces pages, tous ces paquets de prose, toute cette inventivité métonymique tissent un maillage qui finit par exposer pleinement une absence, un manque, par tracer en creux une figure absente malgré (grâce à) sa présence : celle du père, ou celle d'un maternel non exclusivement castrateur, mais aussi celle du narrateur, comme si ce dernier se constituait, dans son devenir-écrivain, dans et de cette position distanciée, de côté, de tous ces manques, pas seulement contre eux ou malgré eux mais avec et par eux. L'absent est partout et fait le plein, comme qui dirait. Fait le plein d'on ne sait quoi ; d'absence probablement. De quoi ?

D'un côté un univers ciselé qui se détache et se précise (ce sont les poèmes), de l'autre une absence existentielle qui résiste aux dizaines de pages mises à la combler. Le maternel est trop là, tyranniquement là. Le paternel n'est pas complètement là tout en y étant. Et puis en fin de volume, La Lettre au père de Kafka, citée dans la bibliographie. Quel est le statut de cette notation bibliographique, et pourquoi celle-là en particulier ?

Par ailleurs la distance est ce qui permet de décrire tout en étant ce qu'on décrit (comme si ce qui était décrit était en définitive la possibilité d'écrire du fait qu'on s'absente ou se présente dans le texte lui-même comme un manque, une difficulté, un problème, un dysfonctionnement). Une place vide, une case vide, un trou qui tout à la fois offre des trésors de narration/description-jouissance-du-texte barthésiens et du performatif textuel fortement formalisé cher à la modernité littéraire. Peux-tu t'expliquer là-dessus, sur ce régime combinatoire que tu parviens à mettre en place et à faire tenir dans tes proses ?

*Christian Prigent* : — Encore une fois, cette longue question est plus une analyse qu'à proprement parler une «question». Et je souscris à ce qu'avance cette analyse.

La Lettre au père de Kafka figure dans la bibliographie de *Demain je meurs* parce que l'écriture de ce roman a démarré sous l'impact d'une commande que m'avait faite Raymond Federman pour un ouvrage collectif autour

de la question du père. La référence au texte de Kafka faisant partie du «cahier des charges» de cette commande, je l'ai conservée parmi les références aux livres qui ont servi de force embrayeuse ou de matériau pour mon propre livre.

Comme je te le disais à l'instant, il me semble que ce que la littérature a à partager, c'est ce «plein d'absence» qui se fait au fur et à mesure du travail. Dit autrement : elle partage du *manque*. En termes rimbaldiens : la «musique savante» qu'elle élabore note la résonance de ce qui «manque à notre désir».

Qu'est-ce qui, à ce point, nous manque ? Quelle est la nature de ce manque qui conditionne la mélancolie de notre rapport au monde matériel ? Je travaille, comme tu le sais, à partir de cette intuition (ici et là étayée d'un peu de philosophie et de savoir analytique), que c'est le «réel» lui-même qui nous manque, le toucher non médiatisé (non toujours-déjà symbolisé) du réel. Et que plus nous poursuivons le rêve d'une adhésion sensorielle à la nudité de la vie, plus se forme en nous la conscience qu'elle nous manque. L'autre nom du «manque» est le «réel». Et le «réel» dont la littérature nous fait présent est une béance in-signifiante dans le réseau des significations, des figures et des représentations. Cette béance fait fulgurer devant nous la sensation du réel comme manquant à et manqué par ce réseau.

Sauf que cette sensation du «réel», cette conscience du manque, cette intuition de la béance, cette reconnaissance d'un innommable constitutif (etc.) ne sont évidemment qu'une fonction du pouvoir de symbolisation. Elles ne se forment que parce que la langue, en nommant, découpe dans le chaos du «réel» le champ de la «réalité» (c'est-à-dire ce qui, nommé, idéologisé et figuré, finit par s'identifier, pour nous, au «monde»). Entre la découpe dont je parle et l'intuition qu'il y a un reste à cette découpe, que ce reste est le «réel» et qu'il y a à tenter de le symboliser envers et contre toute identification du «réel» à la «réalité» se déploie selon moi l'espace de la littérature.

Après, tous les moyens sont bons pour relever le défi. L'écriture en prose est pour moi une sorte de cyclotron où celui qui écrit tente de *faire apparaître* (en creux, en négatif, comme spectrale) l'énergie informe dite «réel». Énergie : sensation, sensible, couleur, empirisme chaotique des affects. Matériau traité : un fond autobiographique (+ fantasme, + Histoire, + réseau intertextuel, + métapoétique parodique), à *styliiser*, c'est-à-dire à désobjectiver et à réincarner en matière de langue. La forme (chant métré, rhapsodie couturière, dynamisme fugué, phrasé emporté, alternance rapide des plans et des tonalités, zooms et panoramiques, patchwork des niveaux de langue, etc) a à charge de suggérer ça. Je ne saurais dire mieux.

Jérôme Game : — *Les essais littéraires, les essais réflexifs, c'est-à-dire qui engagent directement la pratique de l'écriture comme objet. Ici, la question est simple pour une fois : comment fait-tu pour écrire après ? Après avoir écrit ces essais-là. «L'absent de tout bouquin», par exemple. C'est si clair, si analytiquement limpide, que paradoxalement ça peut fixer la pensée de la littérature dans cette clarté, ce qu'il faut penser de la littérature. Ex poste, venant après les volumes littéraires, c'est une méditation sur l'acte d'écrire ; ex ante, c'est une feuille de route (qui peut peser de par son énergie et sa détermination). En fait, c'est les deux. Pour ma génération, tes essais sur la modernité littéraire et le contemporain ont eu une très grande influence. Une précision au laser, répétée d'essai en essai, qui produit, dans cette répétition même, quelque chose de lazarien : comment écrire après ? C'est presque comme une question adressée à la psychanalyse : une fois que celle-ci nous a dit qu'on est du manque, qu'on travaille sur du vide, mais qu'il faut bien vivre et œuvrer, qu'est-ce qu'on fait et comment le fait-on ? D'où cette espèce de diagnostic paradoxalement définitif si fréquent dans tes essais.*

P. 26 de L'Incontenable : «C'est dans la tension vers cet échec qu'est la réussite de la poésie (...) Ce qui donc laisse le monde ouvert et, paradoxalement peut-être, rend la parole possible».

*Les essais agencent une ouverture sur une scène (littéraire) où il y aurait comme l'Eternel Retour du même dans la précision, la justesse de cette théorisation qui insiste de livre en livre. Comment t'en accomodes-tu ? Comment cette conscience, cette sur-conscience même, quant à l'essence de la littérature interagit-elle avec ton inspiration proprement littéraire ? Il y a mot d'ordre rationalisant d'un côté, quasiment disciplinaire (tu parles au présent de l'indicatif dans tes essais, et à l'impératif présent tu donnes des conseils, fût-ce amicalement, à de jeunes écrivains dans Salut les Anciens/Salut les Modernes), et de l'autre côté une pure inventivité stylistique (on ne ressent jamais qu'une partie de ton œuvre constitue les travaux pratiques de l'autre). Comment gères-tu ces deux régimes ? Comment passes-tu de l'un à l'autre sans que le normatif déteigne sur le créatif ? Peut-être l'oublies-tu ? C'est très important de savoir oublier les règles et les explications, surtout celles que l'on se donne à soi-même en les proposant aux autres. Un oubli paradoxal. Comment te libères-tu de Christian Prigent en gros ? Comment te libères-tu du Christian Prigent essayiste quand tu écris de la littérature ? Tu dis à Hervé*

*Castanet, dans vos entretiens, que tu as beaucoup lu de psychanalyse, que tu n'en lis plus trop désormais : et pour cause, ce que tu écris sur la littérature en rapport avec la psychanalyse dépasse le plus souvent ce que les psys pourraient en écrire, c'est eux qui te lisent à présent, et écrivent sur toi. Alors comment ça se passe à ce niveau-là ? Comment tu agences tout ça, cet usage dialectique de la clarté ?*

*Christian Prigent* : — J'écris des essais parce que j'aime comprendre et faire comprendre. Analyser des textes, théoriser des questions littéraires, interroger par ce biais la bibliothèque, ce n'est pas une corvée rédemptrice ou une concession un peu dédaigneuse à l'échange rationnel. C'est un plaisir fondamental et intrinsèquement lié à l'activité d'écriture elle-même. Un écrivain est un «intellectuel», c'est-à-dire quelqu'un pour qui la pensée est un objet de jouissance.

Il faut lier tout cela à ce qu'est pour moi, justement, un «écrivain» et sur le type d'«aventure intellectuelle» qu'à ce titre on peut désirer vivre. S'il s'agit, ce faisant, de former le sens de sa propre vie (ce sens fût-il la reconnaissance du non-sens), l'intervention dans les débats intellectuels du temps est l'un des aspects de cette formalisation. Il y va de la responsabilité civique de qui se déclare écrivain et du rapport à quoi cela force avec les questions politiques, idéologiques et culturelles du temps. Tout ce qui tire l'activité d'écriture vers l'irresponsabilité artiste, ses veuleries narcissiques et ses coquetteries anti-intellectuelles, me dégoûte autant que ce qui la soumet à la demande mercantile.

Je crois à la nécessité pratique d'établir des relais entre l'excentricité des œuvres de fiction (celles qui trouvent le *lieu commun* socialisé) et ce qu'à tel ou tel moment peut en entendre la communauté (un lectorat d'amateurs éclairés ou d'apprentis curieux). La poésie, comme dit Michel Deguy, «n'est pas seule». Elle ne se fait éventuellement entendre, et comprendre, que prise dans un réseau qui coud sa solitude au tissu culturel (d'une part : activité herméneutique et historicisation savante ; d'autre part : aménagement ponctuel de l'impact par le biais socialisé des «lectures publiques»).

Le tramage de ce réseau ne relève pas que de la responsabilité des autres (critiques, professeurs et médiateurs culturels). L'élaboration théorique relève aussi de la responsabilité du poète. Et de ses pouvoirs : un poète n'est pas un handicapé du concept et la poésie n'a pas lieu en deçà mais au delà de la rationalité. Je ne vois pas de grand poète qui n'ait simultanément été un grand théoricien de la poésie. Pas un non plus qui n'ait eu, selon les possibilités que lui offrait l'époque (presse, revues, salons, colloques, conférences, «Mardis», «Centrale surréaliste», «Acéphale», «Groupes d'études théoriques», «ateliers d'écriture», «lectures/débats», etc.), le souci de se donner les moyens de «populariser les résultats» de sa pratique et se socialiser en termes rationnels au moins certains des aspects de son programme d'écriture.

Je ne fais pas autre chose. Depuis près de quarante ans, ce que j'essaie de faire comme écrivain obéit à un rythme alternatif : *j'écris* (poésie, fiction...) — et écrire fait surgir de l'inouï dans la langue ; *je théorise* — j'essaie tant bien que mal de penser l'inouï dont je parle ; théoriser (historiciser, rationaliser) mène d'une part à des réductions scolaires et des ressassements déprimants, d'autre part à des apories inraisonnables ; la résolution (non conceptuelle) de ces dernières exige l'activité et l'espace fictionnels des langues poétiquement mises en jeu ; alors je re-écris pour ré-ouvrir l'énigme. Et : *ad libitum*. Entre les trois phases, souvent : longues, parfois très longues, plages d'inactivité découragée (de soumission désabusée au lieu symbolique commun). Dans ces moments-là, immergé sans pensée dans un monde radicalement flou, je ne suis pas un écrivain. Car le mot «écrivain» ne définit pas une nature, une essence transhistorique, mais une activité pragmatique dans le temps et dans l'histoire.

Jérôme Game : — *Enfin la peinture et le politique, objets beaucoup plus directement extérieurs : tu n'est pas peintre, tu ne milites plus directement. Sur la peinture, tu travailles en pure admiration, pour utiliser une expression qui m'est chère : tu écris sous influence, comme la femme de Cassavetes dans le film du même nom, sous l'influence de ces œuvres qui s'imposent à toi ; tu écris en étranger, without any stake of your own, without your money on the table as it were, tu écris à la fois affirmatif et respectueux, parfaitement libre donc. Et ce sont parmi tes textes qui me sidèrent le plus, Ils affinent notre optique notamment. Comme si tu étais plus entièrement libéré des tensions évoquées ci-dessus. Assumant l'elliptique, voir le flou (et ce n'est pas par hasard, s'agissant d'un art de la vue, du regard).*

*Je cite* Ils affinent notre optique (p. 34) : «La couleur a été posée au dos de la toile tendue et sans doute sommairement apprêtée. Retournée, cette toile a révélé, au recto, des formes à la fois vagues et déterminées, passées à travers la trame du tissu. La matière peinte a été comme filtrée, sédimentée. Les couleurs, amuies, sont

devenues mates. Eloignées, par l'épaisseur de la toile, du toucher de la lumière, elles ont renoncé à toute vibration chromatique. On pourrait dire qu'elles ont été «traduites» (trahies ? – c'est-à-dire à la fois révélées et trompées) par cette traversée et par ce retournement. Du fait de ce faire spécial, la perspective est renversée. Le fond vient manger le devant. Remonté du verso, le corps spectral des formes fait trou dans la représentation qu'organise le spectacle donné au recto. Etrange mouvement, en vérité, dont toute la logique semble résider dans une volonté de mise à distance apathique de l'éclat expressif et des contours fermement dessinés.»

Présent de l'indicatif. Une prose de la sensation, dont le matériau est précisément l'expérience de la sensation pure devant la matière picturale. Une ellipse donc, comme un poème en prose, un art poétique par la bande, dans le dos. D'autant plus puissant pour moi qu'il apparaît de cette façon-là.

Question : Comment rapporterais-tu ces textes sur les arts, la peinture notamment, au travail d'écriture des romans et des poèmes, je veux dire concrètement, en termes de travail de la sensibilité dans et par l'écriture, et non pas du point de vue des différences thématiques, évidentes ? Qu'est-ce qui est différent et qu'est-ce qui est semblable ?

Christian Prigent : — D'une part, j'écris souvent «sur» la peinture. D'autre part, je fais assez régulièrement entrer des descriptions de tableaux dans mes fictions. C'est que si la peinture me séduit (cette séduction est ancienne, constante, violente) c'est qu'elle appelle à la fois la pensée (l'analyse), à la fois une sorte de remise en branle fictionnée de ce que les images qu'elle propose semblent avoir arrêté (arrêté sur image, justement) : figures, scènes, gestes, climats, lumières, eaux et vents. Il y a cette première différence : c'était arrêté (visuellement coagulé) ; ça re-bouge (ça se déplie dans le dynamisme comique de la diégèse) ; cette sorte de remise en route lance à la vitalité écrite un défi que je ne me lasse pas de relever.

Le «visuellement coagulé» que propose une peinture (quelques peintures remarquables, en tout cas) a une force d'attraction soudaine, brutale et impérieuse que ne saurait avoir aucun texte littéraire. Plus que n'importe où, c'est là que se trouve représenté pour moi le mode particulier de rapport symbolique/réel que j'essaie de disposer dans mes écrits. Quelle que soit la scène (ou l'absence de scène) qu'il figure, un tableau ne représente rien d'autre que la peinture, les causes qui ont fait qu'il a été peint (et peint de la façon qu'il propose). Il va donc droit au cœur de la question du symbolique. Et il nous appelle à jouir et à penser, justement, dans l'espace énigmatique qu'il ouvre entre ce qu'il *figure* (des scènes, des corps, des paysages) et ce qu'il *représente* (la peinture elle-même). Que le figuré et le représenté n'y soient pas *la même chose* engage la pensée (et la langue poétique) sur le terrain de cette *différence* (elle-même non nommable, non figurable, mais constitutive de la fiction peinte). C'est cette *chose différente* (non nommable et non figurable comme objet) que la peinture peint. Et c'est le vide que cette différence ouvre dans notre vision (du monde) qui nous fait jouir, penser, et écrire devant ou avec la peinture.

J'ai fait reproduire en couverture de mon tout récent livre *Le Sens du toucher* un tableau de Bronzino qui montre la fameuse scène du «Noli me tangere» (Marie-Madeleine devant le Christ ressuscité et grimé en jardinier). Cette scène est le sujet de très nombreux tableaux (Giotto, Mantegna, Corrège, Dürer, etc). Je crois que c'est précisément parce qu'elle est une remarquable allégorie de la question de la peinture telle que j'essaie d'en parler ici.

*Primo* parce que Madeleine, placée devant le Christ vêtu en jardinier, le voit et ne le voit pas, le reconnaît sans le reconnaître. Ce qu'elle voit, ce qui est *figuré* pour elle comme pour nous (un jardinier), est et n'est pas ce que ça *représente* (le Christ ressuscité). Alors ce réel (la personne réelle du Christ) évide la scène qu'elle voit (le Christ incarné, réalisé en jardinier) Voilà donc qu'un impensable, un innommable, un infigurable «réel» fait retour (ressuscite). Il n'apparaît que parce qu'une figure le suggère. Mais il n'est appelé par cette suggestion qu'en tant que non identifiable à elle, définitivement *différent*. Et nous (humains trop humains qui sommes, en tant que parlants et que séparés, de pêcheresses et pleureuses Madeleines), nous éprouvons l'appel de cette différence comme é-normité à la norme, démesure de la mesure ; et donc comme trouble, comme perte et comme désir : comme *révélation* vertigineuse de l'autre — du «plus lointain».

*Deuzio*, Madeleine voudrait bien *toucher* ce lointain réel (l'éprouver comme sensoriellement avéré). L'humanisation (chapeau et bêche) de la figure du Christ l'y invite. Mais c'est précisément à ce partage *im-médiat* du sensible que la figure se refuse, puisque précisément ce qu'elle suggère ne peut apparaître qu'en tant qu'intouchable (qu'en tant qu'excès à la figuration et à la nomination). Voilà exactement la proposition que me fait la peinture : évidemment matérielle, sensuelle, tactile (tel est l'effet de sa surface), elle s'offre à un toucher que simultanément elle refuse pour installer, via la distance optique, la différence symbolique.

«Reculer-vous, disait Rembrandt, l'odeur de la peinture n'est pas saine». Le monde de la peinture se forme dans cette proposition d'une matérialité tactile et, en même temps, dans ce recul et ce retrait à l'illusion d'une fusion sensorielle non médiatisée. «Noli me tangere» est ce que la peinture nous dit, pour affirmer une incarnation qui n'est pas incorporation : qui ne se touche matériellement pas, mais relève du tact symbolique (de la nomination). Dans la proposition symbolique, le réel reste intouchable, mais il est la condition d'un désir de toucher ; le symbolique est cet index qui tend à toucher ce que, dans le mouvement même de cet effort, il désigne comme intouchable. Il y a beaucoup à apprendre de cela quand on écrit : quand on essaie de mettre au point des dispositifs capables de suggérer un «réel» qui est pourtant à chaque fois l'excès et la défaillance de ces dispositifs eux-mêmes.

Jérôme Game : — *Enfin le politique. Là aussi, tu écris sur ce que Jacques Rancière appelle le «partage du sensible» (c'est comme cela qu'il définit le politique, comme ce qui agence et répartit la sensibilité et les modes expressifs qui vont avec) : tu tentes de le capter, me semble-t-il, dans les économies de signes (y compris leurs défauts, leurs ratés, leurs rôtis) qu'il met en place. Les «Scènes de la vie civique» dans L'incontenable notamment. Même question que ci-dessus : qu'en est-il de ce type d'écriture (son ambition, ses objets de prédilection, ses angles d'approche), et comment s'agence-t-il aux autres ?*

Christian Prigent : — Quelques mots seulement... Les textes plus ou moins «politiques» que j'ai publiés sont à mettre en rapport avec ce que je te disais il y a un instant sur l'idée que j'ai de la responsabilité «civique» d'un «écrivain». Corollaire : si l'exercice de la littérature ne nous rend pas plus «humains» (je veux dire plus cruellement «lucides», plus impitoyablement réticents à l'assentiment communautaire, plus définitivement instables quant aux représentations que nous nous faisons du monde où nous vivons), il ne mérite à mon avis aucun intérêt. Une des conséquences : la «lucidité» dont je parle est à mon sens d'une part la *cause* qui fait écrire (qui fait qu'on ne se contente pas des propositions idéologiques que nous fait l'époque et des formes artistiques consensuelles où elle se reconnaît) ; d'autre part, une *conséquence* de l'expérience d'écriture. Je ne fantasme pas sur cette lucidité. Je sais qu'elle peut n'être (qu'elle n'est souvent) qu'un leurre. Et je vois bien à quel point des écrivains de toute époque et de toute taille se sont lourdement fourvoyés quand ils se sont mêlés de parler politique. Mais je persiste quand même à penser que l'expérience d'écriture fonde à mesure qu'on la vit, et de plus en plus cruellement, une éthique de *désillusion*. Et qu'elle donne une sorte de savoir obscur de *l'innommable*. Je veux dire à la fois de *ce qui ne se nomme pas* (le «réel», comme j'ai dit souvent dans la foulée de la célèbre proposition lacanienne) ; à la fois du monstrueux, du *mal*. Cela peut rendre attentif à tout ce qui, dans une société, tend à reconduire l'illusion sur une dénégation ou une extrojection du mal et à bâtir là-dessus des visions d'avenir (positivations scientistes, utopies politiques, hygiénismes écologiques fondamentalismes, communautarismes...). Et attentif aussi à ce qui, faute de propositions symboliques adéquates pour les sublimer, laisse place aux retours dans le corps social du *néгатif* privé de langue (et on sait à quel points ces retours peuvent être sanglants). Cette sorte d'attention, on peut avoir de temps à autre envie d'en partager les inquiétudes. Voilà pourquoi il m'est arrivé de risquer quelques commentaires sur le vote d'extrême droite, sur la pornographie, sur le terrorisme moderne, sur le dopage des sportifs, etc. Je ne le fais plus guère. Parce que ces commentaires n'ont d'intérêt (de sens, d'impact) que publiés dans des conditions telles qu'ils soient lus par un public plus vaste que le petit cercle des amateurs de poésie. Et que je n'ai plus l'énergie (ni, au vrai, le désir) qu'il faudrait pour négocier ces publications avec tel ou tel support de presse.

Colloque de San Diego, USA, Janvier 2008.