

Christian Prigent

Nommer *quand même*

Entretien avec Marie-Hélène Popelard



P.O.L.

NOMMER QUAND MÊME

Marie-Hélène Popelard : – *La littérature fait-elle toujours de la politique en tant que littérature ?*

Christian Prigent : – Quelle peut bien être la cause qui fait qu'il y a aussi de la littérature, plutôt que seulement ces façons d'utiliser l'outil verbal que sont le discours scientifique, la construction philosophique, la narration mythologique, la dogmatique religieuse, l'énoncé moral ou le simple usage pratique... ? Sans doute une insatisfaction quant aux pouvoirs qu'ont ces autres « façons » de dire avec justesse la singularité de l'expérience que chacun de nous fait du monde. Dit autrement : le constat que ces systèmes de représentations sont inaptes à verbaliser la sensation que donne cette expérience, sensoriellement chaotique et intellectuellement inorganisable, d'être toujours en excès par rapport aux figures qu'à telle ou telle époque le contrat verbal socialisé en donne. « Contrat verbal socialisé », ça peut se dire aussi « idéologie ». C'est le monde tel que de façon dominante se le représente l'époque – et la vocation de cette représentation à assigner tous les sujets à une vision construite. Cette construction, d'évidence, est politique : elle a pour fonction de donner sa cohérence idéologique et son supplément d'âme à la violence des rapports de domination. Effectuer un geste dans la langue, c'est toucher à la construction idéologique incarnée dans cette langue. C'est en quoi le geste littéraire « fait de » la politique. Il en fait au lieu et au moment mêmes où s'ombilique la cause qui fait qu'il existe. Au-delà, l'arraisonnement plus ou moins lucide, plus ou moins théorisé, plus ou moins militant de ce constat empirique de base peut (ou non) déployer les intentions politiques explicites d'un travail d'écriture. Attendu qu'un écrit qui se contenterait de reproduire les formes codifiées en usage dans son temps d'apparition n'aurait aucune chance, quelle que soit la sincérité de sa déclarativité explicitement « engagée », de produire un geste effectivement politique.

M-H. P. : – *La poésie est-elle la forme la plus « politique » de toutes les écritures littéraires ?*

Ch. P. : – Au moins depuis le romantisme allemand, ce qu'on appelle « poésie » est sans doute la formalisation d'une question sur le sens même de l'activité d'écrire. Ce pourquoi la poésie « moderne » est autotélique et critique (elle parle de la poésie et elle identifie la poésie à la crise de la poésie). Ça l'oblige à une intellectualisation sans doute abusive, à une passion de rénovation un peu éreintante, à une difficulté parfois rebutante (ce pourquoi, dans ses marges, se poursuit sempiternellement le cui-cui sensible, immédiatement « lyrique » et décidément printanier habituel aux poètes). Mais il n'empêche. C'est ainsi. Des frères Schlegel à Philippe Beck, en passant par Ducasse, Mallarmé, Ponge, Denis Roche, etc... Du coup ça veut dire que ce qu'on appelle « poésie » est une sorte de radicalisation de l'enjeu, du propos et de l'effet dits « littéraires ». Non pas le meilleur de la littérature. Mais une sorte de réduction de la littérature à elle-même, la littérature, si on veut, dépouillée des matériaux, des oripeaux et des alibis qui font qu'elle peut avoir un statut social et une valeur d'usage, voire qu'elle peut, simplement, exister. Ainsi les péripéties anecdotiques, les intrigues érotisées, les ruminations psychologiques, les débats d'idées, les recyclages d'événements historiques (etc.) qui font la matière des « romans ». « Poésie » désigne donc cette inquiétude maintenue sur le point d'origine de la littérature et sur le sens même de l'activité qui porte ce nom. En quoi c'est en elle que travaille de fait (je veux dire : sans même qu'elle ait besoin d'avoir vraiment la conscience de ce travail ni le désir de travailler de cette façon) l'inquiétude idéologique et l'impact politique dont je parlais tout à l'heure. Ça n'empêche pas de vouloir et de tenter aussi d'autres formes de l'implication et de la diction politiques en littérature. Mallarmé n'interdit pas Zola, quoi qu'on pense de la valeur littéraire respective de ces deux œuvres.

M-H. P. : – *De quel réel parle-t-on en littérature ?*

Ch. P. : – « On », je ne sais. Pour ma part, j'ai écrit contre ce que les représentations disponibles en mon temps me proposaient comme *réalité* : la construction idéologique positivée, le monde identifié à ce réseau de figures et de significations. J'ai œuvré contre cette vision obligatoire du monde. Parce que cette *réalité* ne me paraissait pas être la mienne, que je l'éprouvais comme inadéquate à mon expérience (pratique, savoir, goût, sensualité, ambivalences sensorielles – le tout inextricablement mêlé). Dit autrement : parce que cette réalité ne me semblait pas réelle. À partir de là, il n'y a pas d'autre définition du *réel* que celle-ci : *réel* est le nom d'un excès innommable à ce réseau, toujours-déjà constitué, du nommé. Ce avec quoi résonne d'accord la proposition lacanienne selon laquelle « le réel commence là où le sens s'arrête ». Si ce « réel »-là est à la fois la cause (ce qui fait écrire) et le but (ce que l'écriture vise à symboliser), on voit bien qu'il faut *faire avec* (comme on dit) de l'impossible : il faut poser des noms sur l'innommable, former des formes pour suggérer l'informe, dé-finir quelque chose qui relève d'un in-fini, etc. C'est le défi que se lance à lui-même l'acte d'écrire tel que je l'entends. Son challenge est celui-ci : que dans les formes construites et l'articulation des noms soit rendue manifeste la trace sensorielle d'un *autre* des formes et des noms ; que cette différence (non logique) s'appelle *réel* ; et que le réalisme spécial du travail poétique consiste en la suggestion qu'*il y a* cette différence et que son maintien dans les langues est la seule chance de laisser le monde ouvert, non totalement aliéné.

M-H. P. : – *Jusqu'où partager le sensible (ou le manque) ?*

Ch. P. : – Vouloir d'une part poétiquement trouver une langue inouïe à force d'être *singulière* ; et de l'autre prétendre *partager*, via cette langue, quelque chose d'une expérience irréductible à l'habitude communautaire, c'est un paradoxe. Il faut pourtant bien faire avec. Le « partage » dont je parle relève d'un autre régime de « communication » que ce qu'on appelle ainsi dans le monde où s'échangent des informations, des savoirs utiles, des affects stéréotypés. Ce qui tente de s'y communiquer relève de ce que Bataille appelait le « non-savoir » : l'intuition violente de la « différence » dont je parlais à l'instant, l'expérience d'une poussée sensorielle qui demande qu'on lui trouve ces sortes d'équivalents énigmatiquement « mOtérialisés » (cf Lacan) qu'on appelle parfois des *poèmes*. Lesdits poèmes partagent ça – ou ne partagent rien. Lisant Rimbaud ou Joyce, je ne partage aucun *savoir* positivé, n'enregistre aucune *information* recyclable, n'échange aucune *confiance* subjective, n'avance sur aucun chemin qui m'assure d'être du monde qui se tisse de ces réseaux de communication-là. Mais je communie dans l'expérience qu'il y a une *altérité* à ces réseaux, que cette altérité peut se symboliser (sinon se figurer ou se nommer) dans des formes verbales imprévues et que cette possibilité est ma chance de n'être pas tout entier aliéné aux formes de représentations que tisse mon appartenance à la collectivité socialisée. En somme, j'éprouve voluptueusement le fait qu'il y a des trous, des manques, des espaces respiratoires possibles dans l'écran des fictions que l'idéologie me propose comme « monde ». Je ne sais s'il y a pour cela une *pédagogie* possible, si l'on peut initier et exercer à la pratique de l'épreuve dont je parle et dans quelle mesure elle serait, par ce biais, socialisable. Mais je ne vois pas qu'un enseignement de la littérature puisse se proposer autre chose que ce défi (sauf à se rattraper aux branches du savoir et à se résorber dans des récupérations positives : considérations morales, philosophie vulgarisée, Histoire romancée, psychologie élémentaire, technicité rhétorique hypostasiée, etc). En tout cas ce n'est pas à mon sens de la familiarité (supposée) de l'expérience qui s'y manifeste qu'une pédagogie de l'excès poétique peut partir, mais de *l'excès* lui-même : de ce qui y sidère violemment et fait surgir la question de ce qui a bien pu pousser celui qui a fait cela à le faire, envers et contre toute rationalité sociale, mondaine, commerciale (etc). Si, déjà, on peut faire partager la sensation qu'il y a là une énigme digne d'être interrogée, on aura introduit à quelque chose comme une fonction politique de la fiction poétique. Et que peut-on faire d'autre qu'introduire ? Après, ce qui fait loi c'est la configuration des goûts, des inquiétudes, des soucis, des plus ou moins forts désirs de servitudes – et cette loi soumet plus ou moins les sujets aux représentations dominantes et les offre plus ou moins vite à la voracité du monde.

M-H. P. : – *La personnalité critique du créateur est-elle une condition essentielle de son efficacité politique ?*

Ch. P. : – Un « créateur » ne se passe ni du retour métatechnique sur son travail ni d'une construction théorique qui consiste à dégager, de ce travail, quelques principes rationnellement formulés. Pas besoin, pour cela, de composer des essais, de prononcer des conférences, etc. Suffisent, généralement, des préfaces ou

postfaces, des notes de travail, des lettres, des prises de paroles plus ou moins élaborées lors de discussions publiques, des bribes de séminaires, des manières de cours, etc. Je ne vois aucun grand créateur qui ne l'ait fait (aucun, même, qui ne l'ait fait que dans la réticence dégoûtée ou la sensation d'une déchéance compromettante). C'est sans doute *primo* que l'inventivité verbale à l'œuvre dans des fictions (« poétiques ») ne se développe pas dans une sorte d'en deçà sauvage de la rationalité, mais dans ce qui s'ouvre au delà de la rationalité et exige qu'on le nomme *quand même* (quoi que la rationalité dise de l'impossibilité de le nommer). *Deuzio*, qu'elle pose alors dans le monde des objets verbaux incongrus qui surexcitent la rationalité parce que leur excentricité met ses pouvoirs au défi et lui ouvre de nouveaux espaces d'investigation (d'où qu'il y a, inéluctablement, autour de ces objets, de la glose « savante », un effort épistémologique et herméneutique). *Tertio*, que « la personnalité critique » du créateur est, comme naturellement, une des plus immédiatement surexcitées par l'enjeu que je dis : le créateur est le premier à assister à sa création et il n'y a aucune raison pour qu'il ne soit pas aussi le premier à vouloir « comprendre » ce qui s'y joue. *Quarto*, que cet effort de compréhension consiste au bout du compte à disposer de nouveaux relais socialisés entre l'excentricité des produits de la fiction et ce que la communauté des lecteurs peut en partager (c'est toujours, *in fine*, une *pédagogie*). *Quinto*, qu'il ne s'agit pas alors de résorber l'excentricité en question dans des demi-mesures acceptables pour le lieu symbolique *commun* et faciliter la réception des œuvres ; mais de dégager autant que faire se peut le sens de ce qui se joue dans l'excentricité (analyser la *cause* de l'excentricité) et pointer certains aspects de son action contre l'assignation au dit lieu commun (évaluer *l'effet* de la fiction). Je crois que ce travail a un sens, sinon politique (au sens polémologique de ce terme), au moins civique : il a pour but, quelque modeste, marginal, voire quasi inécouté qu'il soit, de déplacer, de reconfigurer, de diversifier et en définitive d'élargir le *commun* du lieu. Et il relève de la responsabilité du créateur de le prendre en charge à la mesure de sa culture, de son intelligence et de sa maîtrise de l'outil rationnel. Sinon, le « créateur » en question a toutes les chances de n'être qu'un bouffon éventuellement promu par le Spectacle pour agiter des débats mondains et ses œuvres des ornements pittoresques pour les écrans idéologiques qu'on veut nous faire prendre pour la réalité.

M-H. P. : – *Le rythme est-il le meilleur moyen de faire ressentir les formes de domination violente et de s'en libérer ?*

Ch. P. : – Il faut d'abord s'accorder sur ce qu'on entend par « rythme ». Je ne donne pas à ce terme le sens qu'il prend dans le domaine de la prosodie : unité métrique, compte de syllabes, dispositif d'accents (ce n'est là que l'une des formes d'effectuation du rythme). Le mot *rythme* désigne plutôt pour moi les divers modes d'incarnation verbale (plus ou moins rapides, plus ou moins sinueux, plus ou moins réguliers, plus ou moins toniques...) d'une tension entre ce que construit la *phrase* (la proposition syntaxique – qui génère des scènes, des figures, des pensées) et ce que propulse un *phrasé* (un mode d'articulation balistique des segments verbaux, lié homophoniquement, métré et respiratoire). Tant que j'ai pu la maintenir (c'est-à-dire tant qu'elle est restée indécidable, tant que l'un – le phrasé – ne l'a pas emporté sur l'autre – la phrase –, et vice versa), cette tension a été ce qui faisait avancer mes textes et ce qui leur donnait la forme qu'en définitive ils ont prise. S'il y a eu pour moi (s'il y a encore parfois) une jouissance dans cette activité qu'on appelle l'écriture, c'est là qu'elle trouvait sa source : dans cette vitalité indécidable de la balistique rythmée qui emporte tout dans une vitesse à la fois épiphanique et destructrice. Tout, je veux dire : ce qui se fixerait en scènes, se développerait en narration, se structurerait en discours, coagulerait en affects monochromes, stagnerait dans du stylistiquement inactif. J'aime que le rythme engendre des visions imprévues, fasse avorter les départs de fiction dans des gags bouffons, enfile des clichés dans une précipitation qui les vide de sens, noie l'effort mélodique dans des catastrophes cacophoniques, tresse à toute allure des fils de signification venus de temps, d'espaces et des réseaux lexicaux a priori hétérogènes l'un à l'autre. Et si j'ai jamais eu envie de « communiquer » quelque chose, c'est la sensation de cette puissance d'engendrement et de dissipation accélérées des nuages de représentations qui font fiction, c'est-à-dire qui font surgir pour nous ce que nous appelons un « monde ». Parce que je crois que l'on communique par là même la conviction *sensible* qu'aucun monde humain vivant ne peut simplement s'identifier à la stabilisation positivée, homogénéisée et simplifiée des significations et des figures que le lieu commun d'époque nous propose comme « réalité » et par le vecteur spectaculaire de laquelle s'exerce la domination économique-politique.

M-H. P. : – *Quel est le statut de la lecture publique qui construit souvent la première réception du livre ? Pourquoi avez-vous choisi de lire à Angoulême « la leçon de littérature » dans *Demain je meurs* ?*

Ch. P. : – Lire en public des extraits de tel ou tel livre n'est pas simplement pour moi une façon de médiatiser occasionnellement un travail destiné à être apprécié dans l'intimité de la lecture silencieuse. Depuis la fin des années 1970, j'ai essayé de trouver des solutions pratiques pour que la lecture publique constitue une expérience en soi et qu'elle s'efforce de produire un objet artistique spécifique – un objet qui se s'identifie ni au prétexte textuel sur lequel la lecture s'appuie (des pages écrites, publiées ou non), ni à la mise en scène minimale à laquelle cette lecture a recours (spatialisation, sonorisation, gestuelle, « performance »). L'objet « lecture » se constitue à l'articulation de ce prétexte et de cette scénographie. Et cette articulation lie agoniquement « langue » et « corps ». J'attends de cet objet qu'il donne, avec ses propres moyens (ceux de l'oralité : rythmes, sons, souffles, scansion, intensités variées, balistique d'accents...) des équivalents de ce qui eut lieu dans le temps propre de l'écriture silencieuse ; et qu'il construise, devant des auditeurs, une sorte de sculpture sonore où s'incarnent sensiblement ces « équivalents » (la sensation d'un phrasé, une arabesque rythmique qui emporte des émotions ambivalentes...). Pour ces séances de lecture, je privilégie les passages de mes livres où la formule rhétorique est la plus apparente (effets de répétitions, litanies, « strette » des constructions en leitmotif fugués...). Car ce genre de formule peut silhouetter assez aisément la sculpture dont je parle. Mais, bien sûr, d'autres critères peuvent entrer en jeu et m'amener à amender ce programme. Vous m'avez aimablement invité à lire dans le cadre d'un colloque consacré aux rapports entre « art » « éducation » et « politique ». Je m'en serais voulu de ne tenir aucun compte de cette problématique. Raison pour laquelle, bien qu'il ne corresponde pas vraiment aux critères de choix que je définissais à l'instant, j'ai choisi de lire (à deux voix, avec la comédienne Vanda Benes) ce passage dialogué extrait de *Demain je meurs* : il me semble qu'il touche de près à la question soulevée puisqu'il met en scène un père militant communiste indiquant à son fils les livres qu'il doit lire et ceux qu'ils ne doit pas lire, dans le contexte éminemment politisé de la France du début des années 1960.

M-H. P. : – *Avez-vous la tentation de hiérarchiser l'importance des livres qui vous venaient de la bibliothèque paternelle et maternelle et si oui de le faire en fonction des influences qu'elles ont l'une et l'autre exercées sur votre propre travail ?*

Ch. P. : – La bibliothèque de mon père était une bibliothèque « sérieuse ». *Primo*, elle avait répondu à un vide radical (zéro livre chez ses parents) et à une boulimie de lectures formatrices ; *deuzio*, elle avait suivi les programmes scolaires et donc accumulé le matériau noble des « humanités » ; *tertio*, elle s'était munie de l'outillage émancipateur (histoire, philosophie et politique) de la littérature marxiste ; et, *quarto*, elle s'était offert quelques excursions vers les pointes modernistes des années 1930/1950 (Joyce et Beckett aussi bien que Tzara, Breton, Ponge, Queneau ou Ezra Pound). J'ai découvert tout cela vers mes quinze/seize ans et d'une certaine façon n'en suis jamais sorti. Plus que par l'école, j'ai appris à lire et à penser par le vecteur de ce qui était disponible sur ces rayonnages, à portée quotidienne de main. Ça a formé le classicisme de fond de ma culture, comme mes goûts pour l'expérimentation poétique avant-gardiste ; et la fréquentation des ouvrages historiques et des classiques du marxisme m'a intellectuellement armé. Au fond, je n'aurai ajouté à cela que ce qui m'est venu, à la charnière des années 1960/1970, de la fréquentation des grands textes valorisés par le milieu « telquelien » (sciences humaines, psychanalyse, linguistique, etc) et la découverte de quelques gestes d'écriture qui m'ont forcé alors à revoir mes codes de lecture : Denis Roche, Pierre Guyotat... La bibliothèque de ma mère était d'une tout autre nature (d'abord parce que cette mère venait d'un milieu, plus petit-bourgeois, où l'on possédait des livres). Pour l'essentiel, elle comprenait des ouvrages de « littérature jeunesse », comme on dit aujourd'hui : bibliothèques « rose » et « verte », feuillets populaires du début du XX^e siècle (*Le Tour du monde en sous-marin*, etc.), bandes dessinées (*Bécassine*, *Bicot*, *Zig & Puce*...). Dans mon enfance, j'ai tout lu, relu et re-relu de cette bibliothèque. Ça a beaucoup sédimenté en moi. Je crois que ça a tramé et coloré mon imaginaire. Même si, dès mes treize ou quatorze ans, ça a cédé la place à du plus intellectuellement sérieux et esthétiquement grandiose. Spinoza dit quelque part qu'il y a un temps où l'imaginaire et ses fables doivent le céder à la rationalité et à ses méthodes. Certes. Mais on sait bien que l'expérience de composition des fictions poétiques fait à l'infini pivoter sur lui-même le triangle imaginaire-symbolique-réel et laisse alternativement clignoter ses trois pointes : surgissement des fantasmes

et résurrection des affects mémoriels / « mOtérialisation » jouée des effets de langue / irruption de l'expérience comme vide insensé dans l'articulation des significations. Ce qui nourrit ces compositions ne relève jamais seulement de l'intertexte « sérieux », « rationnel », hautement « cultivé ». L'hétérogénéité des expériences et des affects que ça traite comprend aussi bien le trivial, l'infantile, les « refrains idiots », les écrits « sans orthographe », l'érotisme naïf ou sordide, l'imagerie chromo, les « cartes » et les « estampes » fantasmées par l'enfance, etc. Mes fictions ont été faites avec ce matériau disparate. Raison pour laquelle il me semble que la bibliothèque maternelle, sûrement moins « digne », mais plus archaïque, plus irrationnellement prégnante, ne m'a finalement peut-être pas moins marqué que celle de mon père.

M-H. P. : – *Quel est votre rapport à l'inconscient et à la psychanalyse ? Et comment s'opère chez vous le travail du négatif ?*

Ch. P. : – La lecture assidue de Freud et de Lacan a énormément compté pour moi dans les années 1970. Mais je ne lis plus rien de ce côté depuis fort longtemps. C'est juste un constat, je n'en tire aucune leçon. Au bout du compte, je crois que je n'en aurai retenu que deux ou trois principes, déterminants pour mon travail. *Primo* la confirmation (formulée par Lacan) d'une intuition qui est sans doute au principe de tout ce que j'ai écrit : que « le réel commence là où le sens s'arrête ». *Deuzio* le constat maintes fois vérifié par le travail d'écriture que c'est en tant qu'il est « manqué » que « l'acte est signifiant » (Lacan, encore). *Tertio* que c'est par le biais de procédures *négatives* (des sortes de retraits non-figuratifs à l'articulation des significations) que la « pulsion » ambivalente, hétérogène, polymorphe (comme on veut) qui fait écrire se trace sémiotiquement et conditionne les formes d'apparition du phénomène écrit (un « texte »). J'ai donc travaillé à ménager les conditions pour que ce tracé fasse effet et que mes écrits en soient (entre autres choses) une sorte de chambre d'enregistrement. En travaillant de façon privilégiée avec les dimensions non-figuratives de la langue (sonorité, rythme, portée respiratoire, découpe ponctuée...). En jouant *phrasé* (liaison dynamique des segments verbaux par l'écho sonore et la régulation métrique) contre *phrase* (construction syntaxique des significations), et vice versa. En évitant, par une accélération systématique des changements de décors, d'espaces, de temps, de tons et de registres, toute coagulation positivée et durable des scènes, des dialogues, des développements narratifs. En mettant en tension une sorte d'idiotie bouffonne des effets de langue (calembours, contrepèteries, gags divers, mirlitonades, etc) et de prégnance d'un intertexte savant. En variant, dans le cours du même livre, les apparences génériques (prose narrative, poèmes, chansons, litanies, dialogues théâtralisés...). En multipliant les heurts de registres lexicaux (science, techniques, philosophie, politique, etc) et de niveaux de langue (argots variées, patois, idiolectes familiaux, latin macaronique, roman médiéval reconstruit vs français soutenu et élocution littéraire sophistiquée). Mais je ne sais pas (ou plus) si tout cela a un quelconque rapport avec un effet *de vérité* (si ça permet à quelque chose de plus « profond » ou de plus « vrai » de se dire). Je sais seulement que c'est ce complexe formel-là, dans son hétérogénéité et sa dynamique mêmes, qui me donne la sensation d'une *vitalité juste*, c'est-à-dire pas trop inadéquate à l'effet que font et le monde « extérieur » et le monde que Michaux appelait « espace du dedans ».

M-H. P. : – *Quel est le statut du compromis en littérature ? Y a-t-il pour vous un lien organique entre création et pratiques tensionnelles ?*

Ch. P. : – J'ai toujours été frappé par l'écart qu'ouvrent quelques œuvres déterminantes : celui qui écartèle Rimbaud entre d'un côté « refrains idiots », « rythmes naïfs », « stupra » et « album zutique » et de l'autre la « Dichtung » savante, cryptée et sublimée des *Illuminations* ; celui qui voit Mallarmé passer des *Loisirs de la poste* et autres vers de circonstance à l'extrême sophistication des sonnets et aux *Divagations* spéculatives ; celui que Jarry dispose entre les mirlitonades ubuesques et la complexité hypercultivée et ésotérique des *Minutes de sable mémorial* ; celui qui déchire Hölderlin entre ses grandes odes savantes et les frêles éclats au ton quasi sulpicien signés Scardanelli. Tout se passe comme si ces poètes étaient affairés à ouvrir l'espace entre des propositions *in-signifiantes* (dont l'effet de dérision éclate à la face de la littérature « sérieuse ») et des propositions *sur-signifiantes* (souvent poussées jusqu'à une opacité délibérée). Et comme si cet espace, à la fois irréductible et infigurable en tant que tel, était au bout du compte ce qu'il y avait à *signifier* – mais qu'aucun geste représentatif frontal ne saurait prendre positivement en charge. Ainsi cet « espace » n'apparaît-il là que comme vide, manque, négatif, résolution impossible des contradictions. Les auteurs que

j'évoquais nomment sans doute par ce biais paradoxal quelque chose de l'innommable qui défie leur rage d'expression. Codicille : au moins voit-on qu'effectivement la littérature de consommation courante (même celle qu'on dit « de qualité ») se caractérise par l'élimination méticuleuse des pôles de l'écart dont je parlais (ni in-signifiante dérisoire, ni sur-signifiante « difficile ») ; et qu'elle s'installe dans leur entre-deux pour y développer des fictions ornementales qui sont toujours des formations de compromis avec le lieu commun des représentations. La littérature, en son sens le plus profond et le plus élémentaire à la fois, a selon moi pour origine le refus de ce compromis. Elle a pour but de mettre à la place du donné figuratif d'époque d'autres formes de représentation, des formes dans lesquelles d'autres contenus d'expériences auront quelque chance de se manifester. On ne sait rien, cependant, de ces formes, voire de ces contenus, sinon qu'ils sont ... *autres*, que cette altérité non explicable est ce qui les rend désirables et que c'est ce désir qui est au principe de ce qu'on appelle « poésie ». On pourrait dire de la poésie qu'elle est l'effort pour nommer *quand même* cette pulsion innommable. À partir de là, on voit bien que l'effort dont je parle est aporétique. Mais le constat de l'aporie ouvre à ceci, qui est un programme : en poésie, on travaille, non pas à nommer l'innommable mais à ménager des espaces d'écriture où soit rendu sensible le fait *qu'il y a de l'innommable*, c'est-à-dire une altérité logique, un *autre* empirique rétif à l'assignation idéologique. Les moyens mobilisés par ce travail relèvent de la ruse rhétorique : tous sont des façons d'échapper à la fatalité figurative, homogénéisée, monosémique, rationalisée, de part en part sémantisée, dominée par un vouloir dire impérieux et débarrassée des marques intimes de l'énonciation – fatalité qui reconduit à chaque fois les conditions dans lesquelles *prend* (comme prend un ciment) le réseau aliénant des représentations socialisées. Je crois qu'on peut analyser dans la perspective de cette volonté d'*échappement libre* la plupart des procédés stylistiques de mélange, de dissociation et de mise en tension de pôles contradictoires que j'évoquais dans la réponse précédente.

M-H. P. : – *Qui parle dans Demain je meurs ?*

Ch. P. : – L'auteur de *Demain je meurs* donne la parole à un narrateur qui est à la fois son représentant (il assume ses « points de vue ») et son autre (il parle à partir d'autres moments du temps, de l'espace et développe des « fictions » dans lesquelles ce que vécut et pensa effectivement l'auteur n'est qu'un aspect, parmi bien d'autres, du matériau romanesque). Rien de bien original dans ce dispositif. Ce qui peut compliquer la réception, c'est que le narrateur n'est ni homogène (sa voix est tissée de voix diverses) ni précisément fixé dans la chronologie (le fil conducteur du récit implique qu'il ait une quinzaine d'année environ, mais divers moments du même récit lui attribuent des connaissances et des pensées qui ne sont pas congruentes à cet âge). Ce que j'appelle ici « narrateur » est plutôt une sorte de logiciel qui *traite* à toute vitesse, à mesure que la fiction avance, le matériau hétérogène dont cette fiction est faite (les bribes d'une vie, celle du père, et les affects que le fils développe autour). Cet appareil informatique analyse le matériau, l'organise, le charge de significations et le dispose dans un mouvement narratif. Mais en même temps, sa volubilité bouffonne et les *jeux* verbaux qu'il ne s'interdit jamais déjouent la réduction de l'expérience incarnée dans ce matériau à du sens exemplaire. Il lance les contenus dans une accélération balistique qui les empêche de sédimenter, de *prendre* en fiction vraisemblable et de s'incarner dans des identités stables (un fils, un père, un contexte historique, des vies – le tout aligné dans la linéarité du temps, construit par le dispositif stéréotypé des affects œdipiens et tramé par le règlement des comptes idéologico-politiques). Voilà, en tout cas, ce que j'aurais voulu réussir à faire.

M-H. P. : – *La place du sexe dans l'intention politique ?*

Ch. P. : – Difficile de penser (comme on pensait par exemple au temps du surréalisme) qu'il y aurait une connivence de fait entre des figures de « transgression » érotique et des intentions politiques « révolutionnaires » – le mot magique de « liberté » venant couronner tout cela d'un clignotement sublime. En tout cas, ce n'est ni si simple ni si automatique qu'on a pu le croire encore à l'époque des ultimes avant-gardes et de leur fascination pour la pensée de Georges Bataille. Mais il y a ceci, peut-être, qui insiste : quand « Éros fait écrire », chacun sait que c'est l'ambivalence des émotions et des figures qui surgit violemment ; on est immédiatement jeté dans un méli-mélo d'affects surdimensionnés : exaltation et bestialité, ignominie et sublimation, tendresse et cruauté, égoïsme et altruisme, régression glauque et élévation idéaliste. Tout cela

synthétise assez bien (et d'une manière immédiatement inscrite dans l'expérience sensuelle) le défi que le réel oppose à la volonté de représentation. En somme, l'expérience d'Éros (dans son ensemble : pratiques réelles, obsessions, phobies, fictions et fantasmagories, ratages répétés et pauvres triomphes) a une puissance de résistance destructrice à la confection des fables qu'elle incite pourtant à composer. Elle peut donc offrir son matériau (scènes, visions, bribes de dialogues, souvenirs cultivés, balbutiements et borborygmes) à un effort de symbolisation du négatif à l'œuvre dans l'élaboration positive des fictions. Je vois par exemple l'assommant et fascinant catalogue qui termine les *Cent vingt journées de Sodome* comme un emblème de cet effet : un exemple de ce qui, sur un fond narratif, finit par interdire la narration et l'annuler dans un stéréotype litannique. Je ne sais pas si on peut dire que tout cela a un sens « politique ». Sauf à rappeler ce que je disais au début de cet entretien sur la cause politique du fait même d'écrire. Et à noter que la constitution, la publication et la diffusion massive de fables érotiques (l'idylle idéalisée comme la pornographie chromo) est l'un des aspects principaux de cet ensemble de représentations qui font lieu commun social et trame ce que j'appelais « l'idéologie » d'époque. On peut donc avoir envie de reprendre bouffonnement les figures obligées de la littérature dite érotique – pour les démolir et faire grincer les rouages déréalisants de leur fiction éminemment socialisée. *Peep-Show* est un livre fait des effets de cette reprise carnavalesque. Au moins était-ce assez *jouissif* à écrire – sinon effectivement *politique*.

M-H. P. : – *Comment concilier « la littérature en personne » avec un innommable apatride ?*

Ch. P. : – J'ai écrit quelque part, en effet, que la poésie était « la littérature en personne ». C'était reprendre la formule de Mallarmé saluant Victor Hugo comme ayant été « le vers en personne ». Je ne voulais évidemment pas dire par là que la poésie est *le mieux* de la littérature (très souvent elle en est le pire, on le sait bien). Mais, comme je vous le disais au début de l'entretien, la formule suggérait qu'il y a dans l'effort poétique une façon de chercher à toucher à ce qui serait l'essence même du fait littéraire. Comme s'il était possible de faire une littérature débarrassée des oripeaux et des ornements dont elle a cependant besoin pour apparaître comme corps consommable. Ainsi la poésie incarnerait-elle un questionnement radical sur ce qui fait des hommes des hommes : le fait qu'ils parlent et que, parlant, ils font *poiétiquement* naître le monde devant eux et pour eux. Ça a donc lieu dans la langue, dans l'expérience de la parole, face à l'énigme d'une altérité non-logique (ou : « expérience », ou : « non savoir ») qui appelle la verbalisation tout en se refusant à se laisser réduire ou aliéner à sa logique. Ça ne veut pas dire que l'affrontement à l'altérité ne puisse avoir lieu que dans un débat avec ladite langue. Le fait et l'effet de l'altérité n'ont pas de patrie, pas de territoire esthétique ni générique propre. Ils constituent aussi bien un défi à la figure, à l'image. Ils appellent figures et images à surgir – tout en les déformant ou les défaisant de toute leur puissance de résistance in-finie et instable à la pacification des images et à la délimitation des figures. Il me semble que l'histoire de la peinture est faite de ce mouvement d'apparition, de disparition et de reconfiguration sempiternelle des images, de leur change infini d'elles-mêmes en elles-mêmes. Ce pourquoi il est souvent tentant, pour un poète, d'aller chercher dans la peinture (ou dans la musique) des connivences d'intentions et des incitations à ne pas céder à la fatalité toujours trop rapidement figurative (sémantique) de la proposition verbale. À la peinture et à la musique sont permis, comme des évidences, le non-figuratif, la sensorialité immédiate, la composition visible, l'abstraction mathématisée, le déplacement dans une sorte d'en deçà ou d'au delà de l'enchaînement des significations. La poésie, elle, est toujours peu ou prou liée par la sommation de faire sens et soumise à ce fait que disposer des mots ensemble se résout toujours au bout du compte en unités de signification. Aussi peut-elle être tentée d'aller chercher côté peinture ou côté musique des figures formelles sur lesquelles s'appuyer pour lancer son propre effort de conquête d'un espace signifiant *actif* (c'est-à-dire pas toujours-déjà réduit à un partage de significations monosémiques). Le modèle formel de la fugue, le rythme de récurrence des leitmotifs, le tressage musical des effets sonores et métriques, la mathématique prosodique – voilà par exemple un outillage « musical » que j'ai beaucoup exploité dans mes textes. Symétriquement, dans nombre de poèmes, le modèle (cette fois *plastique*) d'une verticalité étroite, tendue, érigée et marquée de ces signes invectifs et frustes qu'on voit gravés sur des troncs, des totems et des poteaux rituels, mais qui écorchent aussi bien les minces figurines sculptées par un Giacometti.

M-H. P. : – *Qu'est-ce qu'un poète couronné ?*

Ch. P. : – La seule couronne qu'on m'ait jamais attribuée est le (modeste) Prix Louis-Guilloux, pour le roman intitulé *Demain je meurs*. Ce livre est paru en février 2007. Le Prix lui a été donné en juin. En décembre 2009, soit plus de deux ans après, et malgré une presse plutôt abondante et élogieuse, le relevé des ventes de ce livre indiquait 1456 exemplaires. *Grand-mère Quéquette*, c'est en gros pareil : 1600 ex. en sept ans. Quant à mes livres de poèmes (*L'Âme*, etc), ils ne trouvent que quelques centaines de lecteurs. Aucune de mes œuvres n'a été traduite. Aucune ne figure dans une collection de poche. Ça veut dire que, « couronnés » ou pas, les livres que j'écris n'intéressent que peu. Le « milieu », sûrement, me reconnaît comme « écrivain ». Mais je suis un écrivain pour les professionnels de la profession (quelques autres écrivains ou impétrants écrivains), un écrivain destiné à passer directement de l'underground au patrimoine, sans pause sur la case « lectorat ». Mes textes ne sont déjà plus grand chose d'autre qu'un matériau pour la glose plus ou moins future. Ce constat ne me traumatise pas. Pourtant, il m'arrive d'en concevoir un peu d'amertume. D'autant qu'autour on ne peut s'empêcher de voir proliférer sans cesse l'intellectuellement minable et le stylistiquement dégoûtant. Ce qui n'est pas un problème en soi : il faut de tout, et surtout du médiocre, pour que le demi-monde dit « vie littéraire » s'extasie, s'excite, polémique et peuple les gondoles. Le problème, c'est quand « on » (la sphère culturelle, les médias, l'école...) identifie la littérature à cela. Si cette identification a effectivement lieu, vous voyez bien par exemple que les questions que vous soulevez dans cet entretien cessent d'avoir la moindre pertinence, ne peuvent plus qu'apparaître dérisoirement obsolètes, lourdement puritaines, exagérément « intellectuelles ».

M-H. P. : – *Avez-vous définitivement perdu confiance dans le pouvoir civique de l'art ?*

Ch. P. : – Je ne serais pas là à répondre à vos questions s'il n'y avait pas encore en moi quelque chose de cette confiance. Peut-être d'ailleurs ce reste ne relève-t-il pas d'une conviction capable d'argumentation. Il me vient plutôt *primo* d'une sorte d'imprégnation héréditaire (ce qui m'est resté de l'éducation familiale et des habits de la micro-société communiste où j'ai été élevé) ; *deuzio* des bibliothèques qui m'ont formé : la pensée marxiste, les poètes de la Révolution poétique des années 1870/1880, le surréalisme, les futuristes russes et les débats théorico-littéraires de la fin des années 1960. Vous aurez compris que le « pouvoir civique » de l'activité poétique, je ne le pense pas en termes d'*engagement* déclaratif, d'énonciation militante du vrai, de vocation messianique du poète, etc. Mais plutôt en terme de « langage », pour reprendre un mot-valise particulièrement éclairant de Jean-Pierre Verheggen. C'est-à-dire au fil d'un questionnement sur ce qui cause fondamentalement la rage d'expression dite « poésie » et sur l'effet des distorsions que cette rage fait subir aux représentations que notre monde se donne pour être reconnu comme monde communément pensé, parlé et habité. Mais il y a d'une part le « sens » qu'on aimerait donner au fait de « faire de l'art » : je ne vois vraiment pas quel autre sens que « civique » il pourrait bien avoir, quelle autre cause qu'une révolte et quel autre but qu'une perspective émancipatrice pour la communauté, même restreinte, qu'il fonde. Et il y a d'autre part « l'impact » (plus ou moins immédiat, à effet plus ou moins transformateur...) que l'on aimerait que les inventions artistiques aient sur le corps social. Sur ce second point, on ne peut être que dans le doute, voire le désespoir, n'est-ce pas ? C'est à lier à ce que je vous répondais à l'instant sur les conditions réelles de la réception. Ces choses n'intéressent pas grand monde. Et si elles intéressent, c'est souvent sur des malentendus (la séduction pittoresque ou sulfureuse que peut sporadiquement exercer l'excentricité des formes). La vie en général (et la vie littéraire en particulier) se poursuit alentour sans beaucoup se soucier des questions que nous soulevons ici, ni des formes littéraires bizarres qui persistent à se dire travaillées par ce type de question. Ça fait un silence obtus, épais, il faut bien le dire. Et ça produit donc régulièrement la sensation qu'on est parfaitement inaudible et hors jeu. Une sensation qui peut parfois être accablante. Et qui soumet bien souvent, croyez-moi, à la pression de toutes sortes d'à-quoi-bon-? démobilisants et de désirs de renoncement.

Colloque « L'Art, l'éducation et le politique »,

Angoulême, Centre International de la Bande Dessinée et de l'Image (CIBDI), novembre 2009.

Publié dans les actes de ce colloque (Editions du Sandre, janvier 2011).