

Christian Prigent

Roman de merdre

Entretien avec Alain Jugnon



P.O.L

ROMAN DE MERDRE

Alain Jugnon : – *Dans Les Enfances Chino, vous faites exister Chino ; vous le faites exister par les quatre points cardinaux, par les quatre éléments (on rajoutera dans la liste bien connue : le sang, la bave et le sperme), par les quatre genres (la femme, l'homme, le garçon et la fille) et par le cul et la tête (et réciproquement).*

Ce que vous faites là au roman, vous le faites aux tableaux de Francisco Goya (mais à ses gravures, aussi : caprichos et désastres de la guerre) et vous semblez vouloir ré-utiliser les moyens matériels du cinéma et du théâtre (le premier cinéma : le muet, et le premier théâtre : l'épopée) pour l'écrire et le dessiner à la main sur les pages de votre roman – et je me souviens que Nietzsche dessinait lui-même à la main les couvertures des manuscrits qu'il envoyait à son imprimeur.

Il y a dans vos pages d'écriture beaucoup beaucoup de technicité : bien plus qu'une langue inventée, c'est l'expérience du langage qui a lieu, comme à l'origine, comme à la fin des temps. Comme si, pour refaire le roman, il ne fallait pas retenir le poème mais regarder faire tout seul le poème qui veut venir plus loin que le roman. C'est le roman qui doit par ses propres moyens s'écrire tout seul comme le poème : le poème lui avait l'habitude, mais le roman doit faire l'expérience de ce qui existe réellement. Écrire Chino, c'est le filmer, l'enregistrer, le mettre en scène, le faire naître au monde : pour être là, on peut dire qu'il est là.

Que se passe-t-il alors pour le lecteur qui met la main à votre pâte ? Il lit page 27 quelque chose qui l'aide à commencer, lui aussi : « L'œil, ça vous cantonne dans de la distance. Avance, va tâter. Immisce en plus près. Vois plus rien, éprouve. Après la vision, il y a le tact. La réalité, c'est du découpé dedans pour bloquer en instant du temps. Si t'y vas toucher, le temps redémarre. Et si ça repart c'est d'ici à vers avant ou après, loin dans les deux sens. » Or lui qui croyait y mettre du cerveau qui sait lire, y poser de l'œil qui sait voir, il sent que c'est toucher qu'il fait. Le lecteur des Enfances Chino touche un roman. Ce roman n'est donc pas un texte, c'est un tact. Et voici ma première question : quand vous écrivez, matériellement, vous voyez ou vous touchez ?

Christian Prigent : – Un texte effectivement écrit n'est pas une messagerie pragmatique mais une œuvre d'art. Il demande donc à être sensoriellement perçu : via des rythmes, des sonorités, un phrasé, une densité cinétique, dessinée et colorée, non principalement sémantique. De cette matérialité verbale s'élève la nuée des significations : figures de personnages, scènes, narrations, dialogues, concrétions de « pensées ». Rien n'a littérairement lieu sans cette matérialisation qui cherche à répondre à la puissance d'appel du monde posé en deçà, ou au delà, des cartographies linguistiquement arraisonnées. Ecrire, c'est « traduire » en langue la violence du motif, au double sens du terme : ce qui fait écrire

et ce que vise à « représenter » l'écrit. Cette violence, venue de la séduction érotique d'un « réel » *stricto sensu* in-sensé (mais d'autant plus avide de « sens » effectivement *formé*) recèle un pouvoir de défection des significations et des formes sues, assignées à la logique, déjà *légendées*. Elle n'a de chance de faire *forme* que si le travail charge la langue d'une densité matérielle équivalente à sa pression émotionnelle.

Je me débrouille comme je peux avec ça. Spontanément sensible, alors, dans les séances de travail, à ce que la langue a de plus concret : sonorités, cadences, partition des pleins sémantiques et des intervalles respiratoires, ouverture des soubassements étymologiques, bigarrures des niveaux linguistiques, polyglottisme sauvage. J'essaie d'être au plus près de ce que l'émotion initiale (d'une scène, d'un souvenir, d'une image ou d'un tableau) impulse de forme (dessin) et d'informe (couleur, odeur, son) inextricablement coagulés. Et de faire que ça se *touche* : que la matière verbale que je tente de propulser et d'organiser note un toucher juste de l'impulsion prétexte.

Le geste qui commande ce mouvement cherche, je crois, à convertir quelque chose de saisi d'abord par la vue en quelque chose de finalement advenu dans le son et le rythme. La langue, je *l'entends*, surtout (y compris ce qui n'y murmure que de façon sous-jacente : le fond latin, médiéval, dialectal, etc.)¹. La sensation de la *toucher*, cependant, est parfois vive : comme si roulaient au bout des doigts de petites billes de son et de sens condensés. Ce n'est qu'hallucination furtive. *Toucher* la langue est une métaphore. Mais cette métaphore est sollicitante : elle note un effort pour corser la matérialité du corps verbal qu'on s'efforce de faire apparaître. Et elle concrétise la tension vers une proximité verbale à l'émotion ou à l'expérience – nonobstant l'irrémissible distance du symbolique et l'aggravation ontogénétique de l'écart optique qui interdit le contact im-médiat.

A.J. – *Cette mise au point méthodologique nous donne le théâtre de Chino : j'ai le sentiment que ce théâtre, s'il n'est pas mystique (malgré les transports et les conversions, entre for intérieur et chair, malgré les incarnations et les fantômes), puisqu'il est matérialiste, contient toutefois quelque chose de l'ordre de l'invisible, quelque chose que justement les matérialistes et les athéistes se doivent de mettre dans leur romans, leurs essais et leurs récits. Pour faire le mouvement, pour montrer la danse et pour le devenir. Nous ne ferons pas de Chino un saint, quoi que nous pourrions faire de lui le suppôt d'une âme, le corps d'un autre qui vient. Il y a bien dans Chino du fantomatique, du spectral, du plus qu'identité et plus qu'unité. Car Chino est « nietzschéen », c'est écrit page 231, et c'est écrit à bon escient au bon moment puisqu'il est montré que Chino est en train de transcender grave, il prend la tangente du plus lointain, il prend de la perspective (Nietzsche parle de pathos de la distance) pour fondre depuis le haut à toute bringue sur le plus bas. C'est lui l'être qui est là, en haut et en bas : à bas le prochain ! vive le lointain ! crie-t-il. Autrement dit : mort à la mort parce que c'est la vie qui grandit. Bref, tout cela est nietzschéen, tout cela est philosophique à l'extrême car, somme toute, Chino est l'homme de tout homme : l'homo-natura comme le dit Nietzsche.*

¹ Au contraire de Ponge, par exemple, qui disait surtout la *voir* (et parlait de son « logoscope »).

Ce qui peut maintenant faire ma deuxième question : Chino est donc un mouvement pour monter sur ses propres épaules (expression là aussi nietzschéenne), Chino est une musique concrète et une écriture matérielle, mais, vous, quelle écriture cadence votre machine à rythme ? si ce n'est l'œil qui joue, si c'est la main qui touche, quelle est votre oreille ? s'il y a un train qui vous embarque, quelle ligne, quelle route ? s'il y a une phrase qui vous contient, quelle grammatologie ?

Ch. P. : – Il n'y a aucun « programme » philosophique dans *Les Enfances Chino*. Si philosophie il y a, elle est « impréméditée et fortuite », comme disait Montaigne. Ou ce sont des inscrustations scolaires ironisées. Vous connaissez la genèse du livre. Une commande m'a invité à parler « à partir » du tableau de Goya, *Les Jeunes*. J'ai installé le bonhomme Chino (initialement Francisco, prénom de Goya) sur l'épaule droite du tableau et l'ai laissé descendre dans la scène que figure cette peinture. Sans autre intention que de suivre les imprévisibles aventures que le mouvement écrit faisait naître. A peine assis sur le cadre, le personnage a dévalé dans l'ouverture d'espace et de temps que cadrerait l'œuvre perçue comme un volume traversé de couleurs, d'odeurs, de bruits et saturé de textures. De ce sur (dehors, surplomb, distance optique – celle du regardeur placé devant un tableau) on est passé à un dans (matières, sensations, expansion volubile de la lettre). Autrement dit : une histoire s'est embrayée, à partir de la saisie optique du tableau, pour s'enfoncer dans une matière sensorielle hétéroclite au fur et à mesure faite matière de langue composée. J'ai passé beaucoup de temps, d'entrée, à tenter de rendre compte de la bande de ciel vide et non-figurativement coloré (violet/vert) de laquelle tombent les figures noires dessinées plus bas par Goya. Puis j'ai réduit cette phase lentement descriptive pour animer mes propres figures et accélérer la dimension narrative. Je retiens de cela qu'il y a un ombilic optique à la fois pacifié et hanté d'altérité d'où part (comme moteur de la fiction) et dont se départit (s'arrache) la motilité acoustique concrète propre à la langue. Travailler à partir d'un tableau (stable, cadré, structuré de lignes qui font image) pour que la « machine à rythme » y réanime du complexe énergétique in-forme accentuée démonstrativement ce processus – mais un paysage, un fantasme, une scène sertie et aplatie dans la mémoire peuvent aussi le lancer. La grande peinture nous fait voir non pas le visible, mais l'en deçà de la vue, l'Autre, spectral, à l'œuvre sous l'assomption des images, la différence du réel dans le visible (je préfère dire cela plutôt qu'alléguer l'« invisible » – terme qui risque de tirer les choses vers une manière de mystique). Elle (la peinture) nous fait toucher le réel matériel qu'elle représente en deçà de ce que figurent les scènes qu'elle nous montre. Mais elle ne nous le fait toucher qu'en interdisant le toucher effectif : elle maintient ostensiblement la distance symbolique. Chino est devant cette tentation : entre le *noli me tangere* imposé à l'espèce qui parle et l'afflux des matières (chairs, végétations, boues, sécrétions corporelles) qui font lever le désir d'une expérience non médiatisée. Son aventure est une déambulation palinodique dans l'espace que cette contradiction ouvre. D'où que le livre avance, sans nulle « route » prévue, chaloupant entre fresque sensorielle non figurative (le pathos verbalisé des goûts, des parfums, des musiques et des délectations sexuelles) et narration épique avec figures plus ou moins bouffonnes. L'aspect constamment digressif du récit en découle : sans cesse l'afflux de la « différence non logique » perturbe la ligne narrative et embourbe la figurativité linéaire (les épisodes, anecdotes, dialogues, etc).

Comme si un fond inraisonnable venait pas à pas creuser l'à-plat scénographié. Ou comme si des nuées de couleurs débordaient de partout le dessin. J'écris sous cette dictée, non pas « automatiquement » mais dans une vitesse qui laisse autant que faire se peut leur chance aux accidents de langue (lapsus, dérapages phoniques, anamorphoses homophoniques, calembours, embardées étymologiques, surimpressions intertextuelles, changements brutaux de focales et de plans, etc.). Comme s'il s'agissait de mimer, dans l'activité syllabique du phrasé, le mouvement atomique inarrêtable propre à la matière physique. La phrase *phrasée* avance dans *l'ouvert*, dans le non-assigné, ne sachant *a priori* rien de de qu'elle formera, mais gardant le plus possible le contact sensoriel avec son prétexte « réel ». Ainsi essaie-t-elle d'être l'histoire (diachronie) et l'espace (synchronie) de son propre procès de formation d'un *sens* : axe, direction, projection balistique et enchaînement de significations (scènes, dialogues, déclarations et commentaires).

A.J. : – *Quand la philosophie lit la littérature, c'est en effet la philosophie qui perd l'équilibre. Je me dis alors que c'est le moment de la lecture qui permet, du côté de la philosophie, l'incrustation de la littérature : comme c'est au moment de votre écriture et de votre invention de Chino que de la philosophie s'installe, entre nous, entre l'écrivain et le lecteur. Il est clair qu'écrivant vous expérimentez et il est tout aussi clair que pensant (penser ici alors au sens de Descartes : sentir bien pour imaginer vrai) à ce qui vous fait écrire, vous « philosophiez ». Mieux : la « philosophie » de votre littérature est d'abord une pensée, une pensée matérielle ou bien une image vivante qui sont l'une et l'autre ce que vous êtes vous-même sous forme de texte, de singularité, de suppôt (selon le mot de Pierre Klossowski, qui lui aussi fonctionne en regardant les tableaux qui naissent devant lui et même en les dessinant, les touchant, ensuite). Vous devenez le tableau que vous écrivez... Mais ce pourra être ma prochaine question : que devenez-vous quand vous écrivez ? un Socrate peut-être (il dirait, lui, une âme) ? un Chino ? tous les hommes ? personne ? Je relis chez vous cette fameuse formule des écrivains à propos de leur machine à écrire : « J'écris sous cette dictée... » ; vous continuez en disant que ce qui vous écrit n'est pas une nature (une automaticité), puisque c'est vous qui êtes aux manettes, mais un mouvement, une vitesse, une persévérance dans l'être qui pousse votre main et donc vous in-forme en tant que celui qui trace et montre du doigt. Je reformule maintenant ma question : d'où tenez-vous cette langue ?*

Ch. P. : – Ce que j'ai dit ci-dessus donne trop de gravité à une aventure d'abord ludique. J'aimerais qu'on retienne plutôt la légèreté et la rapidité du mouvement qui trace les lignes. J'en attends une sorte de gaieté tonique. J'espère que cela s'éprouve à la lecture. Sinon, ce serait raté. Le mouvement dont je parle (et voilà, sans doute, d'où me vient « ma » langue) traite une lourde masse de « culture » pour tenter de la rendre à une vitalité désinvolte. On n'écrit pas face au monde donné, à l'expérience nue, à la réalité im-médiate. On écrit *dans* la bibliothèque. C'est-à-dire de part en part *formé* par la culture (qui n'est pas qu'une accumulation de savoirs et de pratiques mais l'amnios qui baigne et conditionne nos vies sensuelles et érotiques aussi bien qu'intellectuelles et morales). En même temps, écrivant, on se cogne au mur que cette masse de représentations dresse entre le moi parlant et la

singularité de son expérience innommée. Ceux qui me bouleversent vraiment (Lucrèce, Rabelais, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Joyce...) ont affronté cela. Ma langue me vient d'eux. Ce que j'écris les *traduit*, souvent – dans des termes réinventés par ce qui me vient de la manière dont le monde, moi, singulièrement m'affecte. Dans la pensée-écrivante affluent ces réminiscences cultivées qui sont des blocs de signifiants, sensoriels parce que déjà stylisés. Décontextualisés, déformés, reformulés, montés et cousus à l'activité de l'imaginaire (la sensualité des souvenirs, l'invention des scènes), ils informent l'autre langue : la « mienne » – de ce fait à la fois personnelle et impersonnelle, hétérogène d'avoir pratiqué ces coutures et ces recompositions.

Le livre voudrait être un *théâtre* : il faut que la scène se joue dans la distance de la manipulation symbolique, pas du tout dans l'illusion d'une expressivité directe. Un théâtre où est mis en scène un rêve de délectation im-médiate (de la nature, des corps, des souvenirs ET de la jouissance verbale) ; et, dans le même tempo, le maintien de ce rêve comme rêve (puisque rien ne prend corps que via le montage calculé, la liberté donnée aux trouvailles de langue, la construction de fiction, la manipulation des figures et l'enchaînement des actions). Le personnage nommé Chino agit et parle sur ce théâtre. Un pied dans sa « vie » physique (sensorielle, érotique), un pied dans sa « culture » (dont tout ce que ses aventures doivent aux images de Goya). Et accouché, pas à pas, par l'articulation des deux, qui le fait naître hors de toute « réalité » vraisemblable —mais hanté de « réel », c'est-à-dire travaillé par ce qui commence en lui et pour lui « là où toute compréhension se décompose », comme disait Bataille.

C'est la sensation de ce sempiternel « commencement » qui me fait jouir (quand je lis comme quand j'écris). Parce qu'il y va d'une *liberté*, d'un délié éprouvé parmi la liaison des signes. Je crois que cela a un sens *politique*. Mais si c'est politique, ce n'est pas dans la déclaration frontale, la protestation, l'indignation. C'est dans la résistance au lieu commun idéologique, c'est-à-dire à l'assignation des parlants à cette articulation de représentations qu'on appelle la « réalité ». Le poète est pour moi celui qui *ouvre*, à son propre usage d'abord, un monde illuminé (non « figuré » mais défaisant les figures sous la pression du négatif innommable). Ce monde agit dans le dos de la fermeture idéologique. Il convertit cette *stupeur* cadavéreuse en une sorte de tonicité stylistique rédemptrice. Et cette tonicité est l'état de l'auteur, dans le temps qu'il l'exerce. *L'auteur* est l'acteur de cette ouverture au creux de laquelle des mondes rafraîchis surgissent dans les formations verbales. Ou il n'est rien, et son ouvrage ne crée rien que la mièvrerie, la lourdeur et la coquetterie soumise de la littérature ornementale qui occupe les étals. En cela, le poète (j'entends par ce terme aussi bien Rabelais ou Faulkner que Mallarmé et Artaud) est *l'homme* même, tout entier fait de signes et redistribuant sans cesse les signes : inventant son *monde*. L'homme comme puissance d'insoumission goguenarde à la dictée biologique et idéologique. On ne se maintient évidemment que fort brièvement et fort exceptionnellement à cette hauteur. Mais écrire n'a d'intérêt que pour se sentir capable d'y accéder, voire par hasard. Heureusement, la langue donne toujours plus que ce qu'on lui demande : *infiniment potentielle*, comme on disait naguère. Débordant de partout nos intentions, notre piètre vouloir-dire. Elle nous fabrique, si on la laisse faire, sans lésiner, un *autre corps*, bien plus léger, bien plus luxueux, bien plus ouvert à la pluralité des mondes, un corps toujours jeune et joyeusement

extatique. Dont la bénédiction est un *rire* libérateur. Il n'y a pas d'autre raison d'écrire que de préparer les conditions où se déclenche ce rire qui fait éclater les limites de la représentation aliénée communément admise.

A.J. : – *Que peut selon vous le poème ? Que peut la littérature ? Dans votre entreprise, est-ce d'un autre humanisme qu'il est question ?*

Ch. P. : – La littérature ne peut que fort peu. En tout cas il est devenu fort difficile de croire qu'elle puisse quelque chose. Il n'empêche. Il lui faut bien faire *comme si* (elle avait cette sorte de pouvoir). Au moins l'a-t-elle sur qui la *pratique*. Le même Chino (disons pour rire un peu : *Chino le Mómo*) débarque dans le monde adulte, le monde incarcéré dans les signes. Il y rencontre le mal que ce monde lui fait, va lui faire. *Id est*, l'effrayante différence de ce monde (parentèle culpabilisante, école positiviste, scientisme arrogant, raison totalitaire, partages sociologiques inégalitaires, machineries de la soumission, normativité sexuelle, etc.) aux passions qui travaillent son jeune corps désirant. Le livre aligne des fables qui à la fois énumèrent ces différences, à la fois s'efforcent d'incarner en langue les questionnements trouants et les conduites perplexes par lesquelles, bouffonnement, l'humain nommé Chino cherche à maintenir quelque chose de l'affection inraisonnable (polymorphe, ambivalente, innommable) du *vrai* monde. La littérature, celle qui vaut la peine qu'on s'y consacre, fait cela, toujours. Et, le faisant, refait sans cesse « de l'homme » (à tous les sens du verbe *refaire*, y compris l'argotique). Elle *fait l'homme* (elle le mime et l'engendre). Parce qu'il n'est d'homme que dans cette réfection perpétuelle de l'humain : vous vous rappelez la « table d'opération » fabuleusement proposée comme programme par Artaud pour ce faire, ou la « réfection » appelée par Ponge, dans ses *Notes premières de l'homme*.

A.J. : – Chino parle : « *Ainsi s'extrait l'être de l'étant, chaque doué d'un nom* » (page 253) ; « *Rien efface. C'est coché sur toi, la croix, pour toujours. Il sait ça, le même, même sans qu'il sache* » (page 101) ; « *Oui, Chino voit tout. Tous ceux qui s'enfuient à jamais sur place d'eux-mêmes et de tout lieu. Comme lui, comme lui* » (page 118) ; « *De matière mouillée et farfourillée croulent intestins, écheveaux, paquets. D'elle goutte toi en toi total liquidé. Tu es chair qui pleut et sans cesse pleurera* » (page 149) ; « *C'est vu dans les poches soustraites au vouloir, là où la chimie active ses enzymes pour tout transformer du bon qu'on mangea en immondicités* » (page 208) ; « *On en déduira qu'on est toujours là où l'on fut avant* » (page 254). Enfin : « *Reprenons la force de vie musculaire : qui n'a le corps n'a rien. Concentre sur cet avoir. Et bouge...* » (page 446). La question est : d'où vous sort Chino ? Chino, c'est vous ? vous, c'est le dieu de Chino ? vous, c'est juste le texte et pas l'âme ? ou bien : vous, c'est juste l'image et pas le sens ? où êtes-vous dans Chino ?

Ch. P. : – Celui qui compose un livre comme *Les Enfances Chino* est affairé à créer une humanité guignolesque pour autant qu'empêtrée d'inhumanité « porcine », gourmande d'idiotie régressive et grimée de chromos bariolés. L'auteur n'est qu'un petit homme qui

fredonne des « refrains idiots » cadencés en « rythmes naïfs » pour s'enfuir « sur place de lui-même » en se délestant un peu du poids de son angoisse, de sa mélancolie et de sa soumission aux représentations d'époque. Il fait circuler sur la scène verbale des figures à leur tour rabaissées et grotesques : venues des œuvres déjà telles de Goya (*Disparates*, *Caprices*, etc), empruntées, pour se voir dévaluées, à des scénographies sublimes (Eschyle, Virgile, Lautréamont...) ou imitées d'enchantements (Ovide, Chrétien de Troyes, Marie de France...) convertis en carnaval foireux. Plutôt qu'un démiurge (même simplement bricoleur), celui qui écrit ces choses est une sorte de marionnettiste : il tire les fils de la marionnette Chino, il fait gesticuler l'allégorique « jouet criant », comme disait Bataille. Mais c'est un manipulateur manipulé, parce qu'il ne sait rien à l'avance du scénario de la sotie qu'il joue. Et que ce sont les aléas du parcours de la marionnette qui inventent à mesure l'intrigue, les décors, les ambiances, les cadences, les apparitions et disparitions, les chansons, les bribes d'opérette, les tirades et les dialogues : le flux sémiotique qui peu à peu compose un livre.

La manipulation fait surgir les « autres » du « moi » qui compose. Chino est « moi », bien sûr, à plus d'un titre : il doit beaucoup à « ma » vie. Mais il incarne surtout un outre-moi plus « moi » que moi : l'enfance de « tout le monde », le « Here-Comes-Everybody » joycien, la mélancolie de l'espèce et la tonicité rythmée qui tente de lui répondre. Cette outrance me traverse. Donc m'allège et me fait rire. Qu'est-ce que l'outre-moi ? L'inconscient ? – non ! ; l'imaginaire ? – non ! ; un rêve poétique d'immersion dans la stupidité « naturelle » ? – non ! ; un appel « mystique » ? – non ! ; mais le « ça », seulement, ou le « tout » en « un » : le « réel », posé en deçà de la langue, appelé par elle, la déformant et la reformant sous ses coups. En l'occurrence, ça s'appelle Chino, étoilé par les doubles (Fanch, Broudic, Pilar) qui le multiplient et le laissent flotter dans une indécision inquiétante et heureuse à la fois. Cette indécision n'est qu'un rappel de la pluralité des vies qui nous habitent et que nous habitons. Mais ce rappel, j'espère, fait effet de vérité. Car la vérité éprouvée (vécue et imaginée), encore une fois, ne s'approche que dans des fictions qui dépassent la fiction qu'on (l'idéologie) cherche à nous faire prendre pour la réalité. J'ai écrit *Les Enfances Chino* pour me donner cette chance. C'est-à-dire pour délivrer une « âme » ou un « corps-en-vie » (nommé Chino) des limites de mon propre corps parlant, de cette « image » mortifiée, de ce tableau de significations coagulées qui fixent une identité plausible pour le lieu social commun. Corps-en-vie : animal *et* cultivé, intelligent *et* idiot, sexuellement polymorphe, traversé de sensations inconfigurables, non arraisonné, non limité par les idées, chanteur, grimaçant, joueur et effrayé de lui-même. Toute littérature digne de ce nom tente cela. Ça ne veut pas dire qu'elle y parvienne toujours. Ça veut encore moins dire que moi j'y parvienne. Mais Ulysse, Quichotte, Pantagruel, Dolmancé, Achab, Ubu, Bloom, HCE, Bardamu, Molloy, etc. : autant de corps vivants accouchés par l'opération de poésie, n'est-ce pas ?

Extraits d'un entretien réalisé en mai 2013.