

Christian Prigent

Du droit à l'obscurité

Entretien avec Bénédicte Gorrillot



P.O.L.

DU DROIT À L'OBSCURITÉ

Bénédicte Gorrillot : — *Si l'on suit le développement de votre réflexion, depuis le début des années 1970 il semble que vous fassiez profession de foi de «trouer» tout : la langue, les représentations, les parlers, les pensées, les clichés... Vous louez Alfred Jarry, l'un des maîtres de votre panthéon personnel, de trouer pareillement la lisibilité : «Alfred Jarry n'est pas devenu écrivain pour nommer le monde et nous raconter sa vie — mais pour jeter le «merdre» d'Ubu à la face opaque du monde et pour faire un trou de paroles, un trou d'air (un trou d'R) dans la matière immonde», écrivez-vous dans «Cette Obscure clarté». Dans ce texte, à l'inverse de Félix Fénéon qui au début du XXe trouvait «Jarry abstrus», vous vantez Jarry pour cet art-là de trouer la bonne (c'est-à-dire la mauvaise) moyenne mesure littéraire. Selon une première lecture, presque tautologique, on peut dire que «trouer la lisibilité» c'est introduire un creux, un manque, un écart, un blanc ou plutôt un noir dans la lecture du texte. C'est interposer un mur à l'évidence de la réception de ce texte. C'est opposer une obscurité délibérée au clair recueil (sens étymologique de «lire») de sa (ou ses) signification(s) possible(s). C'est imposer le silence (ou un silence) au babil intérieur des phrases soudain privées, dans l'entendement, de résonance logique. C'est bloquer (voire interdire) la mise en voix, la mise en bouche, de l'écrit (lire étant aussi ce faire-sonner très physique). Comme fondateur et directeur de la revue d'avant-garde TXT qui a paru de 1969 à 1993, vous avez souvent repris à votre compte le mot de Bataille, dans sa préface à *Le Bleu du ciel*, revendiquant, comme lui, de cultiver «les grandes irrégularités de langue». En 1992, vous avez réfléchi ouvertement à cette question, pour la revue *Quai Voltaire*, dans un article déjà évoqué et intitulé «Cette obscure clarté» (ensuite développé dans *Une erreur de la nature*). Vous y avez posé le problème de l'illisibilité nécessaire et problématique des écritures vraiment rénovatrices qui entretiennent l'incessant dynamisme de la création littéraire et vous les avez placées sous le patronage de Bataille, comme sous celui d'Artaud déclarant (pour le second) : «tout vrai langage est incompréhensible». (Art. cit. p. 6). Contre quel faux langage — c'est-à-dire contre quel langage compréhensible — vous dressiez-vous alors, en 1992 ?*

Christian Prigent : — Il faut revendiquer «l'irrégularité» et son corollaire (une certaine «obscurité») comme un *droit*. Que nul ne puisse récuser un texte à cause de son excentricité au regard de la norme esthétique d'époque. Et que l'excentricité (éventuellement obscure) d'un écrit soit plutôt une raison de plus pour s'y intéresser. Parlant de «droit», je mets d'abord en avant des raisons d'ordre *stratégique* : il s'agit de se donner les moyens de gagner l'inévitable bataille que l'on doit mener, pour pouvoir être lu, contre les résistances du milieu éditorial, les réflexes médiatiques, les habitudes de lecture de l'époque. Au delà, cela soulève évidemment une question fondamentale sur l'insistance, dans le mouvement d'invention qui fait que la littérature a une histoire, d'une sorte de fatalité de

l'excentrique et de l'obscur. Je m'appuie sur le fait que si mes propres écrits sont parfois obscurs, c'est qu'ils ont dû résister aux formes et figures admises pour parvenir à «trouver» leur langue. La langue qu'ils ont cherchée, c'est la langue qui me semblait, à moi, la langue *juste* : la langue adéquate à mon expérience des choses, de la vie, de ma pensée, de mon corps, de mon inconscient, etc.

Votre question rappelle un texte que j'ai écrit en 1992. Et, en deçà, il se réfère à toute l'aventure du *TXT* des années 1970/1980. Il faut bien que je commence par prendre la précaution de dire que le Christian Prigent qui parle en 2008 n'est plus celui qui s'exprimait en 1992 — à plus forte raison celui qui faisait profession d'«avant-gardisme» dans les années 1970. Contrairement à celui qui bataillait dans le champ polémique des «avant-gardes» et cherchait à y poser envers et contre tout quelque chose qui soit le produit original de sa propre «langue», celui de 2008 (qui a, depuis, publié une trentaine de livres) est tenté d'insister sur le fait qu'on n'écrit pas que «contre» et de formuler un propos théorique qui ne soit pas seulement tactique et défensif.

En 1992, dans l'essai que vous évoquez, je réagissais encore à un contexte. Vous savez comment, après l'euphorie avant-gardiste des années 1970/début 1980, s'est développé, dans la presse et dans l'édition, un mouvement de liquidation des questions théoriques, des attitudes éthiques, des modes d'action politique et des propositions formelles avant-gardistes. Ce mouvement était, d'une part, conditionné par les attendus de l'éclectisme «post-moderne» ; d'autre part agressivement animé par des repentis de l'avant-gardisme : en particulier quelques ex. de la revue *Tel Quel*, regroupés dans le magazine *Artpress*. Les conséquences en auront été une série de «retour à...» : retour au «roman» (histoire, personnages, narration classique) ; néo-lyrisme poétique ; et une quasi disparition de l'élaboration théorique. Et conséquemment une nouvelle idée de la lisibilité, un rejet des «obscurités» et des «excentricités» de la période avant-gardiste. C'est surtout dans cette période que s'est fixée de moi et de mes amis proches — ex-*TXT* et autres — l'image d'auteurs indécrottablement «illisibles». Un article paru en 1982 dans *Les Nouvelles littéraires* porte d'ailleurs ce titre : «Prigent l'illisible»...

Le texte de 1992 était une commande (de la revue *Quai Voltaire*). J'ai répondu à cette commande d'abord pour répliquer au mouvement que je viens d'évoquer. Mais assez vite l'enjeu s'est déplacé. Et j'ai essayé de théoriser *positivement* le caractère inéluctable de la dimension d'illisibilité en littérature. Le premier objectif était d'essayer de sortir la réflexion sur l'illisibilité d'une simple assignation à la question du temps : ce cliché selon lequel certains livres arrivent trop tôt pour pouvoir être lisibles, qu'ils sont publiés pour un lecteur «du futur» et écrits dans une sorte de langue anticipée — une langue que le travail du temps rendra peu à peu lisible. Sans dénier radicalement qu'il y ait une part de vérité, empiriquement constatable, dans ce cliché, je voulais essayer de montrer pourquoi «l'obscurité» de certains écrits ne relève pas seulement de l'effet en eux d'un geste anticipateur (ou des conséquences d'une péremption), mais qu'elle est un attribut obligé de l'expérience littéraire en tant que telle : qu'elle marque la spécificité transhistorique de la littérature comme posture dans la langue et pratique de la langue.

B. G. : — *En 1992, le directeur de la revue TXT s'exprime comme l'écrivain que la grande maison d'édition POL publie depuis 1989 (Commencement). Est-ce que le «faux langage»*

compréhensible de la «littérature médiocre (mondaine, talentueuse)» — comme vous dites encore dans l'article de Quai Voltaire — dénoncé en 1992 était déjà celui qui motivait votre première publication en 1969, quand vous avez publié votre premier livre La belle Journée ? On suppose plutôt des variations, l'atmosphère de restauration des années 80 contrastant avec celle de contestation des années 1970 et les paramètres de l'excessive lisibilité ayant probablement eu aussi muté. Pouvez-vous donc préciser contre quelle lisibilité d'époque vous avez écrit ce premier de vos livres, accepté à la publication ?

Ch. P. : — Les textes de *La belle Journée* ont été écrits courant 1967. J'avais alors 22 ans. Quand le livre paraît, il est à mes yeux déjà périmé. C'est qu'entre temps il y a eu le choc de 1968. Pas vraiment les «événements» eux-mêmes. Encore que la pauvre place occupée par la littérature, et tout spécialement par la poésie, au cours de ces événements, m'ait beaucoup appris sur le caractère formellement obsolète, scientifiquement naïf et politiquement impuissant de ce qui se donnait encore pour de la poésie «moderne» dans les revues auxquelles j'avais commencé à collaborer à partir de 1966.

Je parle plutôt de la lecture que je fais alors de Francis Ponge, de Bataille, d'Artaud. Et de la découverte de *Tel Quel* : d'une part la séduction d'un effort de savoir théorique sur les questions littéraires ; d'autre part la révélation de ce qui a lieu de formellement neuf et de violemment interrogateur dans la poétique de Denis Roche.

À côté de cela, les poèmes de *La belle Journée* pèsent fort peu. Si je les relis aujourd'hui, je vois quand même que ces petits textes refusaient la sentimentalité mièvre et l'obligatoire botanique des poètes. Qu'ils tentaient de trouver une voix entre diverses influences : une quotidienneté sèche façon Guillevic ou Pierre Morhange, un mélange lyrique-trivial qui me venait sans doute de Péret, de Queneau, un peu de Michaux — et qui se réinvestira plus tard dans ce qu'à *TXT* on appellera le «carnavalesque». J'essayais de sortir de l'imagerie et de la révolte déclarative (façon surréalisme, façon aussi poésie «beatnick»), de fuir l'idéalisme poétique (façon René Char) et le lyrisme un peu fade à la manière d'Éluard.

S'il y avait quelque chose à «trouver», c'était cela : la poésie simplement identifiée (idéologiquement) au «sentiment poétique» et (formellement) au vers libre standard. Ce sont ces pâles ersatz du lyrisme qu'il me fallait traverser et renverser. Ce n'était pas si simple. Et il m'aura fallu du temps (et un gros effort de critique et de théorisation) pour y arriver à peu près.

La vraie rupture, pour moi, c'est donc après *La belle Journée* qu'elle a eu lieu : à la naissance de *TXT*, avec l'écriture de textes comme *La Mort de l'Imprimeur*, les *Histoires de Claire* — puis *L'Main*, *Power/Powder*, *Œuf-glotte*, etc.

B. G. : — *Pensez-vous aujourd'hui, a posteriori, qu'en 1969/1971, au moment où paraissent les premiers numéros de TXT, vous trouiez vraiment la lisibilité de l'époque ? Je m'explique : par rapport à une autre revue d'avant-garde, face à laquelle vous déclarez avoir tenté de créer une différence TXT, je veux parler de TEL QUEL dirigée par Ph. Sollers. Êtes-vous allé plus loin dans l'illisibilité ? Pensez-vous avoir trouvé l'illisibilité déjà installée par les TEL QUEL — et par conséquent devenue un peu lisible — par vos publications des années 1970 ? Je pose la question parce que certaines pages de ces «rivaux» en avant-garde me paraissent avoir cultivé, d'une façon proche de certaines de vos pages, les grandes*

irrégularités de langue. J'en cite une, l'incipit de Lois, de Sollers : «I(o)... nié face à face, niant la membrane, l'entrée: «ce qui s'y trouve existe ailleurs, ce qui n'y est pas n'est nulle part»— NÉ— Cubé, maintenant, trouant et lançant les six côtés du pavé scellé oublié: criblage et seulement vidage des éléments roulés dans le chute autrefois bloquée... [...] voilà ce qui accepte de nous pénétrer et de circuler sous la gorge en langue happée pour nous effiler— Lui , couvert d'écailles et de bave, captant la raison qui l'a fait barrer, enchaîner ; lui le reste, une fois de plus convoqué, armé, est sans fin bandant, reconstitué... Lui, ils ne nomment ainsi par nécessité, ils lui rendent ainsi sa force mort-née... Pas plus enveloppé dans un œuf que rien de ce qui est fait, pas plus unifié et formé que rien où l'on puisse entrer... Lui charbonneux, aveugle, extrait par le flanc depuis si longtemps [...] lui donc, détaché ; crispé, libre, mais encore ramassé, crispé... si un se divise en deux sur le profond creux qui restera deux [...] à chaque fois que la projection aura lieu [...] l'enfant sera dit chié de son alvéole, c'est-à-dire sorti du tissu maman où l'espace attend comme un drap devant mais qui se sépare en veines à partir du temps tandis que les canaux s'ouvrent à ce qui descend».

Je relève dans ce texte ce qui me semble résonner avec votre propre travail : la mise à distance douloureuse du «tissu-maman» (soit de la langue-mère) ; le trou de la langue ; l'aveu de l'impossible expression, ici de la naissance (qui peut dire sa propre naissance ?) ; la nomination lucide et pleine de doute («ils le nomment») du «je» laissé en l'état d'un «il» improbable ; la nomination alludée d'un «je» instinctuel (l'enfant chié, ce nouveau né, sorti de l'œuf et proche encore de oeuf) et d'un je d'abord corps («bandant»). Tout cela résonne de vos propres textes et en particulier de ceux parus chez POL (Une phrase pour ma mère, Grand-mère Quéquette, Commencement)...

*Ch. P. : — J'ai d'une certaine façon ré-appris à «lire» dans *Tel Quel* entre Mai 1968 et le milieu des années 1970. Ce nouvel «apprentissage» a été fondamental. Surtout côté théorie : la critique de l'idéologie poétique, la liquidation des dernières traces d'influence surréaliste, l'accès à l'outillage linguistique et psychanalytique, le creusement de l'articulation littérature/politique, etc. Rien de ce que j'ai plus tard écrit sur le terrain de la critique n'aurait été possible sans cela — même si j'ai dû peu à peu prendre des distances et infléchir ma réflexion dans des directions qui m'ont parfois mené assez loin de ce qu'avait été l'orthodoxie telquelienne (et je ne parle pas de ce que sont devenus, dans leur désert de pensée mondaine, la plupart de ceux qui avaient fondé cette orthodoxie).*

*Mais sur le plan de l'invention formelle j'ai surtout été frappé, dès 1968, par les écrits de Denis Roche. Leur influence a été déterminante dans pas mal de textes que j'ai écrits (mais pas publiés) aux alentours de 1970. La parution du *Bordels, boucherie* de Pierre Guyotat, dans *Tel Quel* (1971) m'a aussi vivement impressionné — mais sans jamais influencer vraiment, je crois, la *forme* de mes propres écrits. J'étais plus loin de Sollers, surtout celui de *Drame* et des livres d'avant. Le Sollers de *H* m'a intéressé à l'époque et j'ai publié alors (dans le magazine *Politique Hebdo*) ce que je croyais pouvoir dire des raisons de cet intérêt.*

*L'extrait de *Lois* dont vous analysez les composantes (la langue-mère, le pathos de la naissance, l'instance du sujet clivé, etc.) est une sorte de *vade mecum* des thèmes «avant-gardistes» classiques. Ceux-ci n'appartiennent en rien à Sollers. Ils viennent de Lautréamont, de Rimbaud, etc — voire de Hölderlin et de Baudelaire. Ces thématiques ont aussi été les miennes. J'espère avoir su les formaliser autrement qu'elles ne le sont dans la virtuosité un*

peu cuistre et péniblement maniériste de cette page de Sollers (où il ne s'agit que de généralités théoriques mises en forme pathétique).

Encore une fois, dans ces années-là (1969/1975, en gros) j'essaie d'une part de trouver les moyens de sortir de la «poésie» (voir ma précédente réponse) ; d'autre part, assez vite, de dessiner ma différence (et la différence de *TXT*) par rapport au telquelisme dont Sollers représente, si l'on veut, l'orthodoxie (Denis Roche, comme la suite le montrera, est alors un marginal prêt à virer au dissident ; et Guyotat une pièce rapportée pour des raisons tactiques, mais tout à fait inassimilable au label d'écriture «telquélienne»). *TXT* recherchera sa différence, entre poésie, récit et soties bouffonnes, dans l'élaboration d'une écriture dite «carnavalesque» qu'à l'époque nous aimerons voir réalisée, par exemple, chez le Novarina du *Babil des classes dangereuses* ou chez le Verheggen du temps du *Degré Zorro de l'écriture*.

Je parle bien de *différence* : il ne s'agissait pas d'aller «plus loin» dans l'illisibilité ou d'être plus irréguliers encore que les irréguliers officiellement estampillés et publiés comme tels. Il s'agissait d'ouvrir des espaces autres et de représenter, sans assignation modélisée, des expériences de pensée, de sensibilité et d'invention verbale qui nous semblaient être la langue vivante de l'époque telle que nous nous la représentions. Cet effort, d'ouverture et de différenciation sera pour moi fort long. Je crois bien que je ne parviendrai pas à en composer une synthèse à peu près efficace (articulation du formel au biographique, élaboration d'un phrasé spécifique, lexicque carnavalesqué) avant *Commencement*, livre rédigé entre 1985 et 1988 — à partir d'un matériau de carnets datant souvent des années 1970.

B. G. : — *Dans un article récent (décembre 2007) intitulé «Du temps des avant-gardes», vous reprenez un propos (tenu devant Hervé Castanet en 2004) où vous semblez envoyer dos à dos TEL QUEL aussi bien que TXT. Vous dites: «Les avant-gardes des années soixante et soixante-dix ont tartiné des pages désormais illisibles. Elles ont vécu de visions binaires un peu simplistes. Elles ont brodé sur un assez grossier pathos du «corps» ou de la «pulsion». Elles ont fantasmé en épopée sulpicienne la barbarie et la Révolution culturelle chinoise, etc.». Ce jugement est celui de l'auteur Prigent, en 2008, sur l'activisme de (jeunes) auteurs, quarante ans plus tôt. Il confirme l'historicisation d'un autre jugement de l'entendement esthétique (tant de la part des créateurs que de leurs lecteurs) : celui de l'illisibilité. Pour conclure ce premier moment de l'entretien, j'aurais alors envie de vous demander contre quelle lisibilité d'époque vous écrivez aujourd'hui, en 2008 ? Et question corollaire, contre quelle illisibilité stérile vous écrivez, aussi, aujourd'hui ?*

Ch. P. : — Première remarque : la réponse que j'ai faite à Hervé Castanet concerne une autre forme de *illisibilité* que celle dont nous étions en train de parler. Elle pointe la péremption d'un certain mode de pensée et d'énonciation politique (emphase révolutionnariste, verbalisme marxiste, arrogance de la certitude militante...) qui me semble largement disqualifié pour des raisons socio-politiques. Les «pages désormais illisibles» que j'évoque ne désignent pas les fictions et autres poèmes publiés dans les revues de l'époque ; mais les éditoriaux, les manifestes, les essais théoriques. Leur illisibilité ne provient pas de l'excentricité de leur invention verbale. Mais, tout au contraire, de leur assignation hyperconventionnelle à des modes de pensée et d'expression dont les codes ont irrémédiablement

vieilli et dont l'impertinence (par rapport à ce que l'on sait aujourd'hui du réel dont ils étaient censé parler) fait qu'on ne peut plus, effectivement, les *lire*.

Deuxième remarque : par rapport aux années «avant-gardistes», et à celles qui m'auront mené jusqu'à la publication de *Ceux qui merdRent* et de *Une erreur de la nature*, j'ai aujourd'hui moins l'impression d'écrire «contre». J'écris plutôt «ailleurs», «à côté» — dans le creusement de singulier. Pour autant, le goût du débat théorique ne s'est pas éteint en moi. Je ne cesse pas de vouloir penser et écrire contre les us et les coutumes de l'industrie littéraire. Et je n'ai pas davantage qu'avant le souci de complaire à un éventuel lecteur. J'ai entendu, il y a peu, dans un colloque, des jeunes romanciers «de qualité» échanger sur ce thème. Ils se demandaient jusqu'où l'écrivain peut aller sans «larguer son lecteur» et devenir «illisible» (pire : impubliable). Forte sensation d'étrangeté, pour moi, à entendre de tels propos, croyez-le. On peut encore avoir envie d'écrire contre ça, oui. Contre la modicité tactique d'un souci de lisibilité dont ne sortent jamais que ces œuvres médiocres qui circulent dans le *demi-monde* de la vie littéraire, placidement installées entre le double (et commode) repoussoir des *best-seller* à la chaîne et des expérimentations obscures pour les *happy few*.

«L'illisibilité stérile», ça ne compte pas, à côté. Je vois d'ailleurs à peine de quoi vous voulez en l'occurrence parler. Bien sûr il y a toujours des expériences «poétiques» dont on peut penser que leur excentricité ostentatoire et l'obscurité qui en résulte ne tiennent que d'un désir de surenchère sur un stéréotype d'irrégularité «moderne» qui fait à son tour procédé, tic, formalisme gratuit. Et qui est du coup stérile, soit. Mais cela n'importe que peu : ça n'encombre pas l'espace médiatique, ni n'occupe les boutiques, ni n'impose scolairement sa vision du monde, ni ne consolide du lieu commun, ni ne fixe les limites du bon goût littéraire d'époque. S'il y a à écrire contre cela (cette «illisibilité stérile») c'est seulement quand la sensation vous vient que c'est ce type de stéréotype, coagulé en vous, qui bloque votre propre effort stylistique vers une langue *juste*. Mais pas besoin de s'y contraindre : c'est le mouvement de l'invention qui en décide, le besoin de fraîcheur, l'amour de la sensation que de l'inouï continue à se former quand on écrit— quand on parvient, encore, à *écrire*.

B. G. : — *Demain je meurs est un livre qui me paraît particulièrement intéressant au regard de l'ensemble de votre production. Pas ou peu de sexe au regard des fantasmes sado-maso de Monsieur Beaubaiser dans Peep-Show (1984), du Professeur (refusé par P.O.L), des rêves incestueux de Une Phrase pour ma mère ; et j'en passe dans Commencement, où Nausicaa génère de solides rêveries érotiques. De même la langue semble comme s'aplanir, s'assagir, tordant moins violemment la syntaxe que dans les livres précédemment cités et déformant moins le lexique que dans Grand-mère Quéquette, par exemple. Tout se passe comme si Prigent contrevenait à ce qu'on s'est mis à attendre de Prigent, déboutait l'attente d'un public enfin accoutumé aux irrégularités carnavalesques du bouillant auteur TXT. Car même s'il est question de politique, il ne s'agit plus d'utiliser le littéraire pour servir une cause politique : il s'agit d'utiliser le politique à une fin strictement littéraire. Demain je meurs écrit l'épopée du père, héros communiste breton; mais rendant gloire au père, le livre rend surtout gloire à la langue du père et au fils qui a su se détacher de l'aval de cette statue et est parvenu à articuler sa propre langue de «poète en minus». Avez-vous (eu) le sentiment d'une rupture de Demain je meurs par rapport à votre façon «habituelle» ?*

Ch. P. : — Non. Le mot «rupture», en en tout cas, ne convient pas. Je n'ai pas du tout la sensation d'une différence violente. Celle d'une évolution, oui. Parfois même d'un accomplissement : le sentiment que la forme de ce livre réalise quelque chose dont je recherchais la dynamique juste depuis pas mal d'années. Pour moi, *Demain je meurs* prolonge un mouvement narratif amorcé avec *Commencement*. Ce livre poursuit formellement le projet initié alors (c'est-à-dire vers 1986) de construire de la prose narrative à partir d'un outillage a priori plutôt adéquat au travail de poésie (prosodie métrée, enchaînement écholalique, polysémie étoilée, phrasé rythmique mis en tension avec la phrase syntaxique...). Et, à mon sens, on y trouve le même effort d'ondulation phrasée, le même suspens sporadique du narratif, le même polyglottisme carnavalesque, le même type de composition *fuguée* (leitmotive et strette) que dans mes proses précédentes.

Mais peut-être ce mouvement est-il allé vers de plus en plus d'aisance, de moins en moins de crispation volontariste. Peut-être est-ce cela qui donne, à d'autres, l'impression d'un apaisement, de quelque chose de plus lisse. Tant mieux, en un sens. Je crois que cela veut dire aussi qu'il y a comme un effet d'accoutumance, que quelques uns se sont, comme on dit, «faits» à ma langue (elle n'est pas beaucoup moins bizarre qu'avant, me semble-t-il — mais peut-être a-t-elle moins qu'avant le désir de le paraître).

La réception (modique) semble montrer que *Demain je meurs* est un livre plus facile à lire que mes précédents ouvrages. Mais je ne crois pas que cela tienne principalement à une lisibilité *formelle* plus grande. Je crois que si la langue de ce livre apparaît moins étrange et moins repoussante que celle de *Commencement*, c'est surtout parce que le fond historico-politique du récit est beaucoup plus présent que dans les livres précédents et que ce fond fait lieu *commun* : il donne des repères à la lecture parce qu'il met en jeu une expérience collective. La langue dans laquelle cette expérience se dit peut bien être déliée de toute assignation au lieu commun syntaxique, à l'homogénéité lexicale et à la neutralité rythmique des romans courants — elle impose quand même sa capacité à *former* l'expérience dont je parle. Et, au delà, elle produit (je l'espère) des effets de vérité : elle est une version de LA langue (hétérogène, trouée, tordue, épique, chantée, tragi-comique) par le vecteur de laquelle ce type d'expérience vient à la conscience des hommes.

D'ailleurs, j'ai beaucoup travaillé dans ce sens : j'ai utilisé toutes sortes de documents d'archives (sur le contexte socio-politique des années 1950, la guerre d'Indochine, l'action des communistes dans la région de Saint-Brieuc...). En somme, j'ai «fait mon Zola» (comme disait Jarry). Et j'ai traversé non pas la langue, mais *les langues* de ce père dont la Figure est au centre du récit et dont la biographie concentre les effets d'expérience politique commune dont je parlais à l'instant : dialecte gallo (le parler de son enfance), latin, roman et français classique des Humanités (les langues de ses années de formation), lexique politique des communistes staliniens façon années 1950 (le parler de son âge adulte), conte populaire (la forme de parole retrouvée dans l'hiver de sa vie).

La mise en scène et le traitement formel de tout ce matériau entraînent effectivement des différences avec le propos plus constamment intimiste, plus tressé de fils fantasmatiques, plus crûment érotisé et plus systématiquement méta-poétique des livres précédents. Mais, encore une fois, différence n'est pas rupture.

B. G. : — *La réception réservée par les librairies, la presse, par votre lectorat habituel et non-habituel confirme le statut particulier de Demain je meurs. En bref, c'est un succès. Par succès, j'entends des articles de presse nombreux et louangeurs, des ventes en librairie assidues. Est-ce à dire que vous êtes devenu lisible ? que vous avez réussi à rendre lisible l'illisibilité dont vous trouiez hier une certaine lisibilité contemporaine ?*

Ch. P. : — Il faut relativiser le «succès» dont vous parlez. Il n'a strictement rien à voir avec la réception d'un *best-seller*. Rien même avec le lectorat moyen des romans «de qualité» que j'évoquais un peu plus haut. Pas mal de presse (développée, élogieuse, oui), un Prix littéraire. Et du coup, assez vite, deux petits milliers de lecteurs. C'est très peu. Et, au bout du compte, *Demain je meurs* n'aura pas été beaucoup plus lu que mes proses précédentes : revenues de plus loin, les tortues *Commencement* (1989) ou *Une Phrase pour ma mère* (1996) vont bien finir par accéder elles aussi aux vertigineux chiffres de vente du lièvre de 2007. D'ailleurs il y avait eu déjà pas mal d'articles sur *Commencement*. Et bien plus encore sur *Grand-mère Quéquette* (sans parler d'un petit effet de relance du fait de l'éphémère passage à la scène de certains fragments de ce livre). Mais pas de suivi quant aux chiffres de vente.

Ces livres, ceci dit, vivent leur petite vie. Entre autres comme objets d'étude universitaire. Ils trouvent chaque année quelques dizaines de lecteurs nouveaux. Mais de «succès», non. On ne peut parler en ces termes. Des critères socio-culturels de «succès» seraient par exemple : des traductions à l'étranger, des éditions en collections de Poche. Or non. Et si rien de cela n'est considéré ni comme traduisible (ou comme digne d'être traduit), ni popularisable en Livre de Poche, c'est bien que l'on considère que ça ne peut intéresser grand monde, que ça n'est pas toujours pas si «lisible» que cela et qu'il y a des chances pour que ça ne le soit jamais.

Il ne faudrait pas croire que cela me laisse indifférent. Je ne mets aucun orgueil ni aucune coquetterie à être un écrivain marginal, rare, élitiste, etc. Certes, je ne ferai jamais rien, délibérément, pour qu'on me lise plus aisément. Mais je serai toujours chagriné qu'on ne me lise pas plus et que mon travail ne soit pas davantage reconnu et diffusé.

Peut-être est-il encore impossible pour beaucoup de détacher le Prigent auteur de *Demain je meurs* du Prigent ex-avant-gardiste, théoricien, polémiste : du Prigent empêcheur de fabuler en rond (le monde littéraire est susceptible et a de la mémoire). Tant mieux. Et il reste que, oui, quand même, le cercle des lecteurs s'est un peu élargi. Surtout du côté de ceux à qui n'importe pas le souvenir que je viens de dire (pour des raisons d'âge, d'ignorance, d'indifférence). Ça prouve que rien du type de travail qui est le mien n'est fatalement «illisible». Ça montre que l'obstacle à la lecture ne vient que de la construction a priori d'une norme de lisibilité et d'une certaine définition (par l'édition, la presse, l'institution scolaire...) du «littéraire» (ce qui l'est / ce qui ne l'est pas ; ce qui l'est trop / ce qui ne l'est pas assez ; ce qu'on peut en consommer / ce qui vous en pèse sur l'estomac ; ce qui vous prend la tête / ce qui vous la vide, etc). Cette norme et cette définition ne tiennent que par un effet d'intimidation. D'époque en époque ça se déplace : ça veut donc dire que ponctuellement ça cède. C'est pour cela qu'il faut continuer : à écrire, à penser, à expliquer, à former le goût, à rétablir la valeur. Le temps, l'obstination, le fait de ne rien céder à la demande mercantile et mondaine, ça finit toujours par produire cet effet-là : que des normes cèdent, un peu — et que plusieurs lecteurs entrevoient alors ce qui se faisait, en marge, dans l'é-normité.

B. G. : — *Ne croyez-vous pas pourtant que Demain je meurs est un livre plus lisible parce que vous y avez fui l'excessive illisibilité, qui condamne l'irrégularité trop grande de langue à l'inexistence et au silence ?*

Ch. P. : — Encore une fois, je ne crois pas que *Demain je meurs* soit un livre radicalement plus lisible que les autres. Si évolution il y a eu vers une plus grande lisibilité, celle-ci n'a pas été par moi voulue, programmée en conscience. En somme : je n'ai rien «fui», et surtout pas une «illisibilité» dont j'aurais su a priori qu'elle allait être «excessive». Je ne dispose d'ailleurs pas, pour ce qui concerne mes propres écrits encore moins que pour ceux des autres, du critère qui permettrait de juger de ce caractère «excessif» de l'illisibilité d'un texte.

Demain je meurs n'est pas plus que mes autres livres écrit vers ou pour un public. C'est un livre écrit pour et vers moi-même : vers la sensation que j'ai du vivant de ce que j'écris, pour former *en moi* cette sensation. Par «vivant» j'entends l'impression d'une vitalité, d'une fraîcheur, d'une justesse rythmique, d'une «vérité» des émotions proposées en partage, l'impact effectif d'une puissance stylistique de conversion du tragique en comique.

La langue de ce livre est toujours très formalisée (ne fût-ce prosodiquement : de part en part, le texte est métré). Elle frôle souvent l'idiolecte (à cause d'un mélange calculé de lexiques d'origines très diverses et d'une syntaxe remodelée par la dictée rythmique). Cet idiolecte phrasé (qui, me semble-t-il, fait «style» : le style «Christian Prigent»), je l'habite sans doute plus naturellement que par le passé (il est devenu «ma» langue). D'où peut-être, comme nous le remarquons un peu avant, une impression d'aisance, de coulé, d'allant souple — qui accueille davantage que dans les textes précédents. Je m'en réjouis, n'ayant jamais, encore une fois, cultivé l'irrégularité et l'illisibilité pour elles-mêmes.

B. G. : — *Votre hébergement durable (depuis presque 20 ans) par P.O.L (devenu, depuis Truismes, de Marie Darrieussecq, une maison d'avant-garde connue même du grand public) ne joue-t-il pas un rôle dans la réception nouvelle de vos livres ?*

Ch. P. : — Je ne définirais pas P.O.L comme une maison «d'avant-garde». P.O.L publie *de la littérature*, dont une part importante (entre autres dans la collection *Poésie*) est «difficile» parce qu'elle ne se satisfait ni des lieux stylistiques communs ni des maniérismes à la mode. C'est tout (et c'est... énorme). Le programme de cette maison est diversifié. En tout cas, il ne s'identifie en rien à UN courant littéraire précis. Son but n'est absolument pas de défendre (par des écrits théoriques) et d'illustrer (par la publication de textes de fiction) UNE certaine forme de la modernité. D'autre part, il n'a pas fallu attendre que P.O.L publie Marie Darrieussecq pour que cette maison soit largement connue et respectée (n'oubliez pas que P.O.L a été par exemple l'éditeur de *La Vie mode d'emploi*, de Georges Perec).

Mais vous avez par ailleurs raison. C'est une évidence que le fait d'être publié chez P.O.L a changé la façon dont mes livres sont reçus. Ils sont bien plus qu'avant présents en librairie, les quelques critiques littéraires qui nous restent y sont plus attentifs, etc. C'est que, pour un lectorat cultivé, le label P.O.L est légitimant. Pas tellement parce que c'est l'éditeur de *Truismes*. Plutôt parce que c'est celui de Marguerite Duras, de Leslie Kaplan, de Claude Ollier, de Valère Novarina, de Bernard Noël, etc. En tout cas : l'éditeur de livres qui ne sont sans doute pas tous des chefs d'œuvres, mais dont *aucun* n'est médiocre, pré-formaté par la

demande mercantile, stylistiquement académique, intellectuellement faible, éthiquement veule. À côté de cela, l'éclectisme du catalogue P.O.L (le fait qu'il soit nourri par la justesse d'un goût — celui de Paul Otchakovsky-Laurens, et non par les dogmes d'un a priori idéologique) fait que mon inscription à ce catalogue a un peu sorti mes livres de leur précédente assignation à une image d'excès «*expérimental*».

Il me faut ajouter ceci : la confiance que P.O.L m'a faite (quinze livres de moi sont parus chez lui), me donne une sorte de sérénité. Elle est d'autant plus précieuse que, comme tous les écrivains du même acabit (les «*expérimentaux*», les «*avant-gardistes*», les «*singuliers*» — comme on voudra dire), j'ai eu longtemps à rudement bagarrer pour pouvoir publier et voir mes livres un tant soit peu recensés et lus. Ladite *sérénité* n'est pas béate. Elle est au contraire particulièrement intranquille — si je puis oser cet oxymore d'une *sérénité inquiète*. Parce qu'elle est lourdement chargée de la responsabilité de ne pas décevoir la confiance dont j'ai parlé. Mais je crois bien qu'elle n'est pas pour rien dans une certaine *décrispation* de mon travail : moins de volontarisme, peut-être, dans l'effort de distinction stylistique ; un peu moins de raideur dans le respect des dogmes «*avant-gardistes*» ; la levée de certains tabous (la dimension narrative assumée, le matériau autobiographique exploité comme tel, etc).

B. G. : — *Peut-on aussi imaginer que ce succès plus large (vous devenez un auteur relativement connu du public spécialisé, vous n'êtes plus ce qu'on appelle un auteur confidentiel, inconnu par exemple de mes collègues universitaires dès que l'on sort du champ des études poétiques) est dû à votre émancipation (volontaire ?) de l'étiquette TXT ? Je m'explique : bien que vous continuiez à vous produire très régulièrement en lectures collectives, colloques, avec la plupart de vos anciens collaborateurs de la revue TXT (Jean-Pierre Verheggen, Éric Clémens, Jacques Demarcq, Pierre Le Pillouër, Philippe Boutibonnes, etc...) vous le faites «sans label TXT déclaré». C'est sous l'étiquette «lecture collective» ou «Journée Jarry», etc. Le résultat est que le public vous reçoit d'abord comme Prigent avec ses amis et non plus comme Prigent directeur et ordonnateur de l'avant-garde TXT. Un renversement de la réception se serait produit où l'étiquette TXT, associée à une certaine polémique, agressivité des rapports sociaux et littéraires, se serait effacée derrière l'originalité d'un style, d'un nom, alors qu'à l'origine elle semble avoir aidé à faire voir l'auteur Prigent ? On pourrait même imaginer maintenant que c'est l'auteur Prigent, de Demain je meurs (mais le mouvement s'était amorcé avec Une phrase pour ma mère et Grand-mère Quéquette) qui aiderait à faire voir a posteriori la revue TXT ?*

Ch. P. : — Comme vous le savez, j'ai délibérément mis fin à ma collaboration à *TXT* en 1993 (et la revue a alors cessé de paraître). Je l'ai fait parce que cette revue (ses contenus, son mode de fonctionnement, les postures théoriques qui lui donnaient corps) ne me semblait plus adéquate à l'époque — en tout cas à la manière dont je pensais pouvoir, dans mes livres en cours ou à venir, tenir compte des données idéologiques et esthétiques nouvelles de l'époque. Mais ceux avec qui je travaillais à *TXT* étaient mes amis. C'est même pour cela que nous pouvions travailler ensemble. Cela veut dire que j'aimais leur pratique poétique et leur action intellectuelle. Il n'y avait pas de raison pour que meurent ces amitiés. Ni pour que nous cessions de travailler et d'intervenir ici ou là ensemble, même si ça n'était plus en tant que membres d'un groupe littéraire défunt.

TXT, l'avant-gardisme, etc., c'est désormais très loin : presque 20 ans. Chacun de ceux qui ont été partie prenante de cette aventure a suivi son chemin et creusé sa propre singularité. Parfois, les voies ont beaucoup divergé — et les relations se sont du même coup distendues. Certains des ex-*TXT* ne sont pas sortis d'une marginalité très confidentielle. D'autres ont publié dans de bonnes conditions ce qu'on appelle une *œuvre*.

Ces œuvres se sont peu à peu dégagées de l'esprit *TXT* (avant-gardisme agressif, violence polémique, théoricisme hautain, politisation intense, excès d'irrégularité formelle, pathos organique...). Et sans doute sont-elles du coup plus aisément reçues. Pour autant je ne vois nulle part de reniement, d'abandon. En tout cas chez ceux qui sont passés à *TXT* autrement qu'en coup de vent (autrement que poussés par de petites risées de mode ou agités par une bourrasque passagère d'encanaillement avant-gardiste). Sens de l'enjeu civique de l'œuvre, positionnement politiquement critique, souci de l'invention formelle, carnavalisation des formes, travail rythmique et phonique, goût de l'oralisation, mélange tragi-comique, etc : c'est toujours, dans des proportions et selon des mélanges bien sûr extrêmement variés, la marque *TXT* — dans mes propres livres comme dans ceux de Jean-Pierre Verheggen, d'Éric Clémens, de Jacques Demarcq, de Claude Minière, d'Onuma Nemon, d'Alain Frontier, de Pierre Le Pillouër...

Et vous avez raison : la venue à maturité de ces œuvres-là, leurs évidentes parentés comme leurs éclatantes différences, ça aide certainement à mieux comprendre ce que machinait dans ses fabriques souterraines la sulfureuse revue *TXT*. Ça peut aider, entre autres à mieux faire la part, dans ce que *TXT* publiait, entre ce qui relevait d'une sorte d'idiolecte d'époque (le verbalisme marxiste, le pathos de «transgression» et le théoricisme alambiqué) et ce qui germait à l'abri de ces palissades dogmatiques : des puissances d'invention formelle capables de donner, quelques années après, *Artaud Rimbur*, *De r'tour*, *Les Zozios*, *Lucrece*, *Ogr*, *Portrait d'une dame*, *Pancraïlles*, ou *Commencement*. Mais affiner cette compréhension relève de l'histoire, déjà. Ce n'est pas un enjeu pour moi. Je ne travaille pas, je n'écris pas mes livres pour que cette compréhension ait lieu. Cela relève de l'Université, désormais, plutôt.

B. G. : — *L'attribution qui vous a été faite, en juin 2007, du prix Louis-Guilloux témoigne aussi de ce changement de la mesure de votre réception et donc de votre lisibilité. Le prix Louis-Guilloux est un prix littéraire. Comme tous les prix d'une certaine notoriété, il indique le franchissement d'un seuil de lisibilité : c'est l'entrée dans un public large, même si on ne peut encore parler de grand public (comme pour un prix Goncourt). Face à ce succès, je vous ai vu réagir de façon étonnante. Vous m'avez confié, en septembre 2007, que malgré tout le bonheur que vous inspiraient ce prix et la bonne réception de Demain je meurs, vous sentiez comme un piège, une pente à ne pas suivre, un rôle où sans le vouloir et sans vouloir à mal, on tendait à vous enfermer ; et il s'agissait pour vous de «restez vigilant», «d'échapper au rôle», à celui de «faire l'écrivain». «Il faudra sortir de là». Est-ce à dire que l'auteur Prigent veut sortir de la lisibilité que son écriture semble avoir conquise? Est-ce à dire qu'il va vouloir remettre de l'illisibilité dans la lisibilité qu'un certain public commence à avoir construite autour de sa pratique littéraire ?*

Ch. P. : — Je suis assez au fait de l'histoire littéraire pour savoir que les prix couronnent rarement le plus inventif de la littérature. D'où un peu de perplexité et de méfiance.

Et puis, l'idée que j'ai de ce qu'est un «écrivain» ne coïncide pas du tout avec ce que valorise la vie littéraire et ce qu'elle couronne par des «prix». À la limite, je pourrais dire que mon objectif n'est pas de faire et de publier des livres, que ces livres soient distingués voire couronnés et que mon nom soit celui de *l'auteur* de ces livres. Les livres, pour moi, sont l'un des aspects (et l'un des produits) d'une aventure intellectuelle plus générale au fil de laquelle on s'efforce, par des moyens divers, de former le sens de sa propre vie (ce sens fût-il celui d'une manière de non-sens), d'intervenir dans les débats intellectuels de son temps et de formaliser en langues, pour les partager, les façons dont le monde vous affecte. L'écriture des livres est l'un des aspects de cette activité (mais pas sa résolution unique, voire sa forme privilégiée). Et je n'ai pas une si grande envie que cela d'être assimilé (même si c'est narcissiquement gratifiante et si je ne méprise pas ce genre de gratification) à l'image de «l'écrivain» producteur de chefs d'œuvre, éventuellement primé, et figé dans ce rôle socialement décoratif.

Concrètement, ça peut entraîner un peu de réticence à partager la «vie littéraire». Cela m'est assez aisé. Je n'en conçoit ni honte ni vanité. Et n'en tire aucun principe moral ni critère de jugement sur les façons des autres. Plus sérieusement, quoique plus discrètement : ça provoque en moi, périodiquement, une sorte de besoin de retrait du paysage et d'*occultation* des pratiques (comme disait jadis André Breton). Surtout après que j'ai eu, pour telle ou telle raison, à faire mon tour de piste dans le paysage et à exposer publiquement les plumes de ma pratique. La pratique mondaine, je veux dire — car les « lectures » publiques que je fais assez régulièrement relèvent pour moi d'autre chose : d'un *travail*, de la production, si possible à chaque fois, d'un objet d'art neuf : une performance.

Le prix reçu par *Demain je meurs* m'a causé une grande joie, et pas mal d'émotions. D'abord parce que ce prix est intitulé «Louis-Guilloux» : j'ai connu l'homme et fréquenté l'œuvre, les deux sont très présents dans mon livre et mon père, qui était son ami, a écrit un essai sur Guilloux. Ensuite parce que ce prix m'a été décerné à Saint-Brieuc, au moment même où je venais me réinstaller dans cette ville où je suis né. Enfin parce que ça pouvait démontrer (nonobstant bien des malentendus) que la littérature un peu bizarre et assez complexe que j'écris peut intéresser des gens qui n'ont des enjeux de la littérature qu'une idée confuse, distraite et conventionnelle — mais qui sont sans a priori anti-«modernistes».

Après viennent les inquiétudes : que ça plaise parce que ça a cédé sur l'exigence formelle et le rendu de la vraie (et donc obscure) complexité des expériences et des pensées. Que ça vous habille tout d'un coup en «écrivain», voire en «auteur» vedette (version, qui pis est, «régional de l'étape»). Etc. À ruminer ça, on peut voir se dresser des épouvantes, tout d'un coup. D'où tentations de refaire l'oursin misanthrope hérissé d'épines d'irrégularité surindiquée, en coupant le robinet des émotions partageables, en abjurant la confiance biographique et en reniant les grands thèmes socio-politiques qui peuvent faire lieu *commun*.

Et hop : on revisite par exemple l'opacité elliptique du poétique. Ou on s'amuse un peu à des bricolages hyper-formalistes (façon contraintes oulipiennes) et à des travaux pratiques de Grande Rhétorique. C'est ce à quoi effectivement je m'occupe (un peu) depuis qu'est paru *Demain je meurs*, aidé en cela par quelques petites commandes publiques ou privées qui prêtent à ce type d'artisanat goguenard et farouche.

B. G. : — *L'auteur Prigent semble craindre de devenir trop lisible. Ces variations de sa propre réception témoignent que la relation de l'écrivain à la lisibilité (convivialité) et à l'illisibilité (mise en garde) littéraire est trouble (voire troublante). Aujourd'hui, après Demain je meurs, comment a évolué l'image du destinataire (idéal ou idéal au moins) de votre pratique d'écriture, cette «fonction» supposée (et impliquée) de lecture qui fait, en effet, évoluer la lisibilité de votre texte ?*

Ch. P. : — Je ne crois pas avoir jamais écrit par rapport à ce que j'aurais présupposé être l'attente d'un public et dans la perspective de quelque horizon de réception que ce soit. Mais cette réponse ne concerne que mes livres de fiction. Mes essais, eux, ont un objectif explicitement pédagogique et militant, éventuellement polémique ; ils sont composés en fonction de l'impact que je voudrais qu'ils aient et je tiens donc compte de ce que j'imagine devoir être leur réception.

Le destinataire de mes fictions (et de mes poèmes) n'est pas LE «lecteur». Quel lecteur, d'ailleurs ? quel archétype de lecteur ? quel sens peut bien avoir la généralité de ce terme ?

Il me semble que j'écris d'abord face à la *bibliothèque* : parce que c'est sa fréquentation passionnée qui m'a fait écrivain, que mes textes sont largement faits d'une matière dont la bibliothèque est la réserve et que je travaille face à l'instance de jugement qu'est le regard des écrivains que j'aime, tel qu'en tout cas j'imagine qu'il serait si d'aventure il se posait sur ce que j'écris.

J'écris ensuite face à moi-même : je guette, en écrivant, la sensation de justesse, de drôlerie, de vivant, etc. — ou non — que me donne ce que j'écris au fur et à mesure que je l'écris. Et l'écrit progresse et se module en fonction de l'impression que j'ai que cette justesse est atteinte (ou non).

J'écris enfin, ponctuellement, face à l'image que j'ai en tête de certains de mes proches (famille, femmes, amis artistes, éditeur) : pour séduire, convaincre, dialoguer à distance, avouer, remémorer, taquiner, émouvoir... Ces proches ne sont jamais les mêmes selon les moments/fragments d'écriture. À chaque fois, il s'agit d'une personne précise, connue de près, dont j'imagine les réactions, le jugement (tout le contraire de LE lecteur pris en général).

Si quelque chose récemment a bougé, c'est sur ce terrain-là, celui que dessinent et mesurent les trois adresses dont je parle (la bibliothèque, moi-même, quelques proches). Et pas là où attendrait un «public», dont j'ignore tout. Je ne crois pas que quoi que ce soit de fondamental ait changé dans mon travail, avec *Demain je meurs*. Tout au plus pourrait-on dire que des tendances à l'œuvre au moins depuis *Commencement* se sont accentuées et peut-être épurées. D'abord le *goût* de la prose narrative : son maillage ouvert, sa puissance absorbante, sa capacité à intégrer, à traiter et à moduler une grande quantité et une grande diversité de matière textuelle (je l'oppose en cela, banalement, à la sélectivité elliptique, homogénéisée et densifiée de la «poésie»). Ensuite, le *plaisir*, désormais apprécié par moi sans réserve, de raconter (et de travailler les dispositifs temporels de la narration), dans un mouvement de passage entre, d'une part, la trivialité, le pathos cliché et la cruauté des matériaux traités, et, d'autre part, leur allègement et leur conversion en gaieté par la dynamique comique du phrasé. Ensuite encore, le face à face avec le matériau autobiographique manifeste (et avoué : non crypté, non d'emblée pulvérisé et refondu par la moulinette de pudeur de l'élaboration

poétique). Enfin, la dimension de l'Histoire : la fresque historico-politique comme trame de fond du drame — et, du même coup, l'afflux des références à une autre *bibliothèque* (des ouvrages historico-politiques, des «mémoires» de militants communistes, des documents sociologiques, des magazines d'époque, etc). Si j'essaie de faire un bilan, ça donne : prose ouverte + narration acceptée + matériau biographique assumé + fond historico-politique = davantage de «lieu commun» (je veux dire d'espace de vie, d'émotion, de savoir et de pensée partagé entre moi et le lecteur). Et donc, pour revenir à la question qui nous occupe, sans doute plus de «lisibilité» — nonobstant l'excentricité maintenue du travail de langue.

B. G. : — *La rupture, l'irrégularité de langue n'exige-t-elle pas une part de «mise en lisibilité» ? Je garde en mémoire vos déclarations dans les premiers «Ordinateurs» de la revue TXT. Vous y recusiez «toute entreprise pédagogique» et refusiez de «vous expliquer» sur vos productions. Pouvez-vous nous expliquer quand est survenue, chez vous, cette mutation concernant votre travail pédagogique et la nécessité que vous avez finalement reconnue que vous deviez aussi travailler à construire votre lisibilité (ou plutôt la lisibilité de votre illisibilité) ?*

Ch. P. : — L'*Ordinateur* que vous citez, celui de *TXT* n° 1 (1969), a été rédigé par Jean-Luc Steinmetz. Aujourd'hui, je vois surtout des rodomontades dans un tel parti-pris de refus d'explication. C'était à la mesure de nos hésitations d'alors sur ce que cette revue devait faire et de notre ignorance de ce qu'elle allait être. Voyez d'ailleurs à quel point la «mutation» dont vous parlez fut immédiate et impensée : dès *TXT* n° 2, et sans qu'aucun nouvel *Ordinateur* ait jugé bon d'expliquer cette brusque conversion à la «pédagogie», nous publions d'assez abondantes «explications». Le n° 2 bis accroît encore la part du théorico-explicatif. Et le n° 3-4, puis le n° 5, sont des livraisons quasi entièrement vouées au travail critique et à la justification de notre conception de l'activité littéraire. Pour mon propre cas, aucune «mutation» : à côté des poèmes et des fictions, j'ai *toujours* écrit des essais. Par exemple, dans cette même année 1969, en même temps que mon recueil de poèmes *La belle Journée*, ma première étude sur Denis Roche paraît dans la revue *Action poétique*.

B. G. : — *L'écrivain même le plus illisible doit donc construire sa lisibilité ? L'ennemi à trouver serait donc moins le lisible excessif que le silence?*

Ch. P. : — Il ne s'agit pas tant de construire SA lisibilité (au sens : se rendre plus accessible et conquérir un lectorat) que de tenter de comprendre (pour soi) et d'expliquer (aux autres) le sens de «ce qui apparaît» dans ce qu'on écrit soi, comme dans ce qui s'écrit alentour dans un moment idéologique et culturel donné.

Si pour moi il y a quelque part un «ennemi», c'est tout ce qui incarne une dérobaude devant cet effort : l'irresponsabilité artiste, l'arrogance esthète, la fausse modestie des poètes qui affectent de n'être pas des intellectuels et affichent leur dédain de la logique. Contrairement au cliché paresseux sur le prétendu «terrorisme» des théoriciens, il faut affirmer que l'arrogance (le côté : «c'est à prendre ou à laisser») est toujours du côté du refus de la théorie. En art, les terroristes sont ceux qui se cachent derrière le paravent d'une étrangeté stylistique donnée

comme valeur *en soi*, indiscutable, absolutisée — et vite convertie en label marchand rentabilisable (en marque déposée).

Pour le reste, je m'en tiens autant que faire se peut au programme pongien : écrire, c'est «parler contre les paroles». C'est-à-dire entendre l'énorme bruitage que fait autour de nous le bavardage du monde ; éprouver que ce bavardage nous traverse et nous constitue ; comprendre que c'est cette traversée constitutive qui est la condition première de notre assignation à l'idéologie d'époque ; programmer le travail d'écriture comme une opération stratégique pour y résister (en parlant autrement, contre, à travers) ; chercher, par l'écriture, à traverser le mur de la «réalité» (*id est* : le réseau toujours-déjà constitué des significations qui trament le babil social) ; donc œuvrer contre le «silence», parce que le silence est acceptation de cette «réalité», assignation au lieu idéologique commun : aliénation.

B. G. : — *Est-ce pour «communiquer» (comme on dirait de nos jours) sur son «illisibilité», qu'un écrivain comme vous produit, en parallèle à l'œuvre issue «de la personnalité créatrice», des essais issus «de la personnalité critique» ? Vous publiez beaucoup d'essais, d'articles où vous commentez les écrivains qui ont inspiré (par admiration ou rejet) votre écriture et où vous tentez d'éclairer l'irrégularité artistique de tel peintre ou sculpteur d'avant-garde : Salut les Anciens/Salut les Modernes pour la littérature, ou encore Ce qui fait tenir ; ou bien Viallat, la main perdue pour les peintres, ou Ils affinent notre optique, etc. Vous commentez beaucoup les autres écrivains de TXT, les peintres de Supports-surfaces avec qui vous travaillez souvent en collaboration. Vous avez aussi écrit sur Cy Twombly et l'expressionnisme américain, etc. S'agit-il, derrière le plaisir (ou l'urgence) à dialoguer avec ces autres œuvres, de créer un réseau de lisibilité dans le tissu duquel votre propre texte pourra prendre lisibilité?*

Ch. P. : — Je vais me répéter : un écrivain n'est pas un intellectuellement faible ; un travail d'écriture ne se déplace pas dans une sorte d'en deçà de la rationalité ; écrire engage dans les débats d'idées du temps ; il n'est pas d'œuvre poétique ambitieuse qui n'ait explicitement ou implicitement pour objectif de modifier les modes de représentation qui trament le tissu symbolique commun à son époque. Si on s'entend sur ces propositions, on ne peut que donner la parole, régulièrement et ostensiblement, à sa «personnalité critique», comme vous dites. Car cette personnalité-là est l'une des dimensions de la «personnalité créatrice» (et non pas son misérable envers rationnel). Même si ses moyens d'expression sont différents. C'est la même violence (à visée émancipatrice), qui commande à l'énergie rhapsodique de la fiction ET à la tension linéaire de la théorisation.

Comme je vous le disais à l'instant, ce qui m'intéresse, c'est «ce qui apparaît», dans les propositions artistiques de mon temps. Être attentif à ce qui apparaît, c'est vouloir comprendre le change des systèmes de symbolisation à l'œuvre dans l'époque. Je sais bien que c'est d'une ambition démesurée et qu'il n'y a aucune chance de pouvoir en objectiver les résultats, ne fût-ce que parce que couvrir l'immensité et la diversité du champ est impossible. Renoncer à cette ambition, cependant, serait avouer une défaite. Et conditionnerait l'académisation et la provincialisation des gestes artistiques qu'on essaierait de produire soi-même. Le temps, la pesée des fatigues et quelques poussées de découragement contraignent évidemment à en rabattre peu à peu sur l'ambition que je dis. Mais ce retrait-là n'a pas d'autres causes que celles

qui font également que, si on dure un peu trop, la rage d'expression inéluctablement s'apaise et que s'arrondissent, banalement vieillis, les angles d'écriture. *Ut fata trahunt !*

Comme vous le rappelez, la peinture m'a beaucoup sollicité. Sans doute parce qu'elle propose un espace d'invention plus immédiatement visible (plus explicite, si l'on veut) que la littérature. Ainsi les peintres de *Supports-Surfaces*, vers 1970. Réfléchissant sur les œuvres de ces artistes, je réfléchissais en même temps à mes propres pratiques d'écriture. Et il me semble que je comprenais mieux ces façons de faire empiriques en les observant à partir de ce que proposaient formellement les peintres de ce courant dont les attendus esthétiques, théoriques, idéologiques, politiques étaient voisins des miens. L'étalement *all over*, la disparition de tout point de fuite ordonnateur des perspectives, la répétitivité des empreintes qui construisent l'espace peint sont par exemple des constantes dans ce que proposaient les artistes du courant que j'évoque. Je crois que l'évaluation de ces «propositions» formelles peut aider à comprendre également certaines des procédures à l'œuvre dans mes textes (progression narrative non linéaire, multiplication non hiérarchisée des sources d'énonciation, phrasé accéléré et stéréotypé par les énumérations, listes, litanies, etc.).

B. G. : — *Donc la peinture servirait la lisibilité de votre texte ? Est-ce ainsi qu'il faut aussi comprendre cette déclaration de Grand-mère Quéquette : « mais for intérieur marmonne en moi-même et pour nul autrui que ça aide à voir, la barbouille, voire à vouloir voir » (p. 190). La première leçon de cet énoncé serait d'affirmer la vertu des références picturales capables d'offrir au poète, en manque de mots, le moyen de figurer, malgré tout, le réel. Au contraire du cliché critique qui affirme que l'intrusion de l'image dans l'écrit le conduit à être illisible (im-prononçable à voix haute, in-situable génériquement par le public), vous défendez donc le service du visible pour le lisible ? Mais jusqu'où cette position de clarification de l'obscur (c'est-à-dire de l'abîme réel de toute représentation) est-elle réellement effective ? Je m'entends : est-ce que, par exemple, (re)connaître l'usage du « haricot-module indécidable » de Viallat (tel que vous l'interprétez) vous aide, vous, à clarifier votre usage si obsessionnel de la glossolalie, de l'anaphore monstrueuse ? En quoi la peinture aide votre lecteur à voir et à recevoir avec sens (c'est-à-dire en faisant sens) vos anomalies rhétoriques les plus outrées (anaphores, listes, écholalies démesurées en durée, dédoublement si ce n'est triplification ou démultiplication des instances énonciatives, obsession des sexes, etc). Car qui réussit vraiment à lire (c'est-à-dire à supporter) le détail de vos énumérations monstrueuses, de vos anaphores excessivement multipliées ? J'ai en tête de nombreux exemples de pages bégayant sur le mot «poussière» dans *Commencent*, ou « je crains » dans *Grand-Mère...*, ou «mère» dans *Une phrase pour ma mère*, ou «ou» (une conjonction logique qui finit par perdre toute logique et avouer l'impossibilité à choisir et à trier et à mettre en logique) dans *Grand-mère Quéquette*. Que retient-on de ces pages dont on saute souvent le détail à la lecture silencieuse ? On retient un enraiment glossolalique «poussière, poussière, poussière» ou «je crains à mort, je crains à mort, je crains à mort» ou «ou... ou... ou... ou... ou» : « Ouh, ouh, qu'est-ce que c'est que ce magma de mots ? », ai-je envie de poursuivre... Je me permets de citer ce dernier passage où vous évoquez le doute du «poète en fœtus» à pouvoir aborder les «trucs ineffables » (p. 169) : «Holà, je me dis, pas facile à faire sauf si patriote, moi, avec casquette de parfait poète, d'espèce amoureuse. Ou si suffira que je mouche mon nez par expression de peines du dedans et expose mouches avec morveux, ou, si foire, la couche, et naîtra de ça la*

littérature ? Ou pousser du cri né direct de tripe ouistiti primale, un peu raboté en gli, glu, glo, gla pour faire condensé de cadencé, avec des lambeaux de mots comme drapeaux, genre bribes de charpie de Désespérance sur mât de Méduse ? Ou patine prudente en surface des choses avec découpé dans le catalogue du bla-bla des hommes et pliage en quatre des mêmes baratins et tournis en rond de répétitions des bavasseries pour couper sifflet à vent de sirènes cru de profondeurs ? Ou juste démonté en impersonnel avec des pincettes de la mécanique moulin à paroles en version lyrique pour voir si ça marche et exposition que ça marche pas, sous forme de boulons, vis, roues dentées en dispersion démantibulée mais recomposée à plat sur papier sans l'huile de coude ? Ou si pas plutôt ne faire que laisser plein de vide de blanc sur pages de carnet et pas finir lignes pour du suggéré que tout n'est pas dit et qu'on a coupé dans le représenté fondu enchaîné pour dire que ça (mais ça égale quoi ?) coupe, faute du dessin de quoi fut coupé ? Saurais-je faire le bon choix et pas patauger dans pas savoir quoi ad libita ?

Ch. P. : — Je n'introduis guère d'images dans l'écrit (au contraire de ce que faisait André Breton dans *Nadja*, ou que pratique plus récemment un écrivain comme W. G. Sebald). Je fais, assez souvent, référence à des images (tableaux ou photos). Je les décris, plus rarement les commente, les intègre en tout cas à la fiction en convertissant en mots ce dont elles me semblent faites (l'histoire qu'elles me racontent, les scènes qu'elles me suggèrent, l'ambiance graphique ou colorée qu'elles créent, l'émotion qu'elles suscitent). Le plus souvent dans une tonalité bouffonne, d'ailleurs : comme s'il s'agissait d'une sorte de théâtre de marionnettes. Et sans prétendre dire quelque vérité que ce soit sur les œuvres en question. Je me suis longuement expliqué sur cet aspect de mon travail en répondant aux questions que vous m'aviez posées pour *Le Sens du toucher* et je ne peux que renvoyer à ce livre, tout récemment paru.

En tout cas, cette «intrusion de l'image dans l'écrit», comme vous dites, n'a pas pour but de clarifier ce qu'il y aurait d'obscur dans ledit écrit. Pas davantage le souci d'aider en quoi que ce soit le lecteur. Et il ne s'agit même pas d'une tentative (rationnellement programmée) de transposition terme à terme, dans l'écriture, de solutions formelles que j'aurais discernées dans les tableaux auxquels je fais référence. D'ailleurs, je travaille plutôt à partir de peintures classiques, figuratives (Giorgione, Caravage, Matisse...). Alors que, comme je viens de vous le dire, s'il y a dans mes façons d'écrire des procédures qui peuvent ressembler à certaines procédures picturales, c'est plutôt chez des peintres modernes non-figuratifs qu'il faudra plutôt aller les repérer : les expressionnistes abstraits de l'École de New York et quelques peintres de l'éphémère groupe *Supports/Surfaces*.

Les images peintes, je m'en sers comme je me sers des nombreux matériaux (souvenirs, textes, lettres, documents historiques, fantasmes, cartes postales, coupures de presse, etc) dont se nourrit la fiction. Elles sont l'un des aliments du moteur de cette fiction, sans plus (mais pas moins). Et souvent pour des raisons de *figures* (ce que les tableaux représentent : sites et personnages) davantage que pour des raisons de *facture* (de style, d'écriture). Je suis intéressé par le pouvoir qu'ont ces images, si on en scénographie comiquement les composantes figuratives, de produire des raccourcis de fiction, des pontages narratifs. Elles changent la logique mimétique en une logique *héraldique*. Dit autrement : elles peuvent synthétiser commodément, parce que relevant déjà d'un dispositif symbolique élaboré, composé et stylisé

(une sorte de blason), tel ou tel épisode que mettrait lourdement, longuement et pathétiquement en œuvre la narration réaliste (c'est ce qui se passe avec l'évocation de *La Conversation*, de Matisse, dans *Grand-mère Quéquette*).

Sur le deuxième point que vous soulevez, je dirai seulement ceci : mes «anomalies rhétoriques» ne sont pas si outrées (vous les nommez sans difficulté, par exemple). Ni mes listes si assimilables à des «magmas de mots». Elles ont une logique. Ou plutôt elles en tressent plusieurs ensemble. L'une de ces logiques relève effectivement de la volonté de créer cette sensation que vous notez : accumulation incenterable et démultipliée à la limite de la glossolalie — parce que cette sensation est l'une de celles que nous donne abondamment... la vie et que c'est, selon moi, pour le texte aussi, un critère de vitalité. L'autre logique répond au traitement d'un matériau à chaque fois différents. Dans l'exemple que vous donnez, ceux qui connaissent un peu l'histoire de la poésie française n'auraient pas de mal à reconnaître, construite point par point, et de façon assez méticuleuse même si délibérément burlesque, une liste des diverses tendances qui se sont récemment partagé le champ de ladite poésie : néo-lyrisme (interprété ici avec la complicité sarcastique du Francis Ponge de *Pour un Malherbe* moquant les lyriques qui se mouchent et exposent, comme œuvre, leur mouchoir), avant-gardisme expressionniste et organiciste post-Antonin-Artaud, Objectivisme, Formalisme, Poésie «blanche». Et face à cela, le désarroi (on désespérerait à moins) du narrateur, ici portraituré en futur poète tous terrains car ainsi programmé par sa sourcilleuse parentèle.

B. G. : — *Parler des autres pour parler de soi est un trope courant des écrivains : Ponge en usait, produisant un incroyable Ponge-Malherbe dans sa monographie de 1965, Pour un Malherbe. Michel Deguy et Du Bellay ; Jean-Marie Gleize et Denis Roche; vous aussi, Christian, et Denis Roche. Que dites-vous quand vous parlez de ces alter-ego ? J'aimerais, en particulier ici, puisque vous l'avez abordé en relation directe avec la question de l'illisibilité, que vous nous parliez de «votre Jarry», ou du Jarry-selon-Prigent : un illisible que vous avez tâché de rendre lisible dans son illisibilité?*

Ch. P. : — Les «alter ego» que vous évoquez ont été pour moi des «maîtres». Leur avoir consacré des essais a fait partie de ma formation intellectuelle. C'était leur rendre hommage, bien sûr. Mais l'hommage est toujours ambivalent. Tout autant que dans l'amour il se déploie dans une sorte de haine œdipienne. Les œuvres des maîtres, parce qu'elles fascinent, plient le monde et la pensée aux formes et aux significations que leur puissance d'aspiration impose à la réalité. Elles font donc «voir» le monde autrement et se former différemment la pensée du monde. En cela elles sont émancipatrices. Mais à peine l'ont-elles été qu'à leur tour elles soumettent et lient. D'une certaine manière, elles prennent la place du monde et de la pensée, elles bouchent d'une plénitude encombrante et de figures comminatoires le vide du monde et l'ouverture de la pensée. Il faut donc stricto sensu les *analyser* : en dissoudre l'opacité (par exemple en affectant de les réduire à l'explicite de leur programme) et mettre par ce vecteur leur emprise à distance.

Alors le commentaire n'est plus louange. Il n'est même pas seulement travail d'élucidation. Il cherche à traverser l'œuvre pour pouvoir l'abandonner, voire la renier. Pour que celui qui le mène et le manie comme une arme puisse ouvrir son propre espace. C'est ainsi que, pour former ma propre voix, il m'a fallu traverser (célébrer puis mettre à distance) les œuvres de

Francis Ponge et de Denis Roche. La première davantage comme *pensée* de la poésie ; la seconde plus comme *forme* de poésie.

Ce travail est essentiel dans les années «de formation». Mais, au vrai, il n'est jamais fini : il y a toujours à tracer sa voie dans une contiguité périlleuse avec celle des auteurs qui à tel ou tel moment vous ouvrent de nouveaux mondes. Parce que, comme je disais, la puissance de ces mondes aspire à eux votre propre phrasé et risque de le détourner de sa singularité. L'œuvre de Jarry constitue pour moi un monde de ce type-là. Il y a bien des raisons à cela, sur lesquelles je me suis expliqué ailleurs (principalement dans *Une erreur de la nature*). La plus évidente est l'énigme que propose cette alternance, dans l'œuvre de Jarry, entre d'une part la résolution poétique condensée, formulaire et chiffrée du biographique (par exemple dans un bref roman comme *L'Amour absolu*) et d'autre part la trivialité immédiate et frontale du burlesque mirliton (dans le cycle d'*Ubu*). Deux propositions stylistiques d'apparences radicalement opposées, mais nées pourtant de la même inquiétude, de la même énergie, de la même rage d'expression (et s'échangeant d'ailleurs parfois dans le corps du même livre, comme c'est le cas pour *César-Antéchrist*). Je tente de comprendre (elle est difficile à penser) cette dialectique des tons, des formes, des postures d'énonciation. J'essaie de me nourrir de son opacité, de sa distinction énigmatique et de sa vitalité — sans qu'elles ne dévorent à leur tour ma propre énergie stylistique. Et, au bout du compte, on peut voir que, transposé dans «mon» monde, c'est souvent un appareil semblable à celui de Jarry que j'essaie de mettre en action, au moins dans mes livres de prose qui, eux aussi, «chiffrent» un matériau autobiographique, le synthétisent en figures grotesques et tentent de le recolorier en à-plats héraldiques.

B. G. : — La «*dialectique*» dont vous parlez dit donc *médiatement* votre *dédoublément* en tant que *sujet de parole* (d'une parole tremblée) ? Peut-on penser, alors, que, à travers les *maîtres* (écrivains ou peintres), vous tentez d'approcher le *sujet problématique* que vous vous êtes, très jeune, senti être ? qui, très tôt, vous a paru *indéchiffrable*, et donc *illisible*, au point que vous avez *frôlé la crise de paroles* (comme Ponge) et que, comme Ponge (ou Mallarmé), vous avez «*refusé de faire aussi peu de bruit que le silence*» de l'énigme ? On lit cela dans *Grand Mère Quéquette*. En effet, ce «*pas facile*» à exprimer, c'est d'abord le «*je*» dont vous rêvez de retrouver la *matérialité brute*, mais qui se dérobe. Ainsi, page 154, le jeune poète déclare que «*la matière s'emmerde*» (je commente : elle s'emmerde d'être manquée par les mots). Et il conclut : «*Rien d'autre à dire*». Est-ce à dire qu'il faut se taire, puisqu'on ne peut ressusciter la bête en soi, ce temps de l'*in-fans* (du «*jadis*» dirait Quignard), c'est-à-dire du *petit de l'homme* avant qu'il ne soit déformé par les mots et la culture qu'ils véhiculent ? Quatre pages avant, on pouvait le croire à lire comme ce vœu d'aphasie ou de repli dans le silence des mots : «*Viens, ô doux sommeil état de bête [...] dit le poète fœtus en moi. [...] Que l'homme cesse en toi. Fonds toi en la terre[...] sois qu'un tuyau où le monde passe comme un décapant.[...] Sois panse, sans qui rien pense. Que la bête en toi bouche à fond le trou des intelligences. Laisse glander le porc que t'es en ton for intérieurement. Encule-moi, ô bête, mieux que balayette.[...] Ensevelissez les mots dans mon ventre. Que je n'aie pas de mots pour vivre par Œuvres*» (p. 150). Il ne s'agit que d'une *prétérition* du «*poète que tu seras*» (c'est Mère qui l'a dit, p. 168) et qui s'efforcera de rendre lisible cet illisible *in-fans*, cet illisible «*je*» qui est aussi culture et mots quoi qu'il en ait (p. 170) : «*Ah, quand grandira en*

juste envergure ma stature infime face à ces défis ! Ô Monde, je m'écrie, amoindris-moi moins ! Ô vie, cesse tes taquineries ! Laisse souffler mon souffle ! Préserve l'animal qu'est encore le poil soyeux de mon âme ! Un peu de lumière, par pitié, merci, sur les trucs à faire ! Donne-moi du temps pour goûter l'instant d'avant soi vers les travaux horribles et destins rusés et baiser brûlant de Muse sur mon front !» (p. 170). L'illisible chez vous, avant d'être celui du monde extérieur, n'est-il pas celui du sujet — l'illisible «du dedans», comme vous dites encore dans Grand Mère Quéquette ?

Ch. P. : — Évidences : il n'est pas de sujet humain non «problématique» ; chacun vit sidéré par l'énigme que pour lui-même il est et que le monde alentour est pour lui ; à aucun n'est donné le choix de seulement vivre sa vie sans la penser ni la représenter ; toute biographie est tracement de traumas, etc.

Autre évidence : nous (les parlants) sommes reclus dans la cage du symbolique et rien du monde ne nous est donné sans cette médiation ; en tout cas dès que nous parlons et tant que nous parlons ; or, écrivant, nous parlons ; l'écriture n'a d'autre lieu que l'espace du symbolique et ne saurait toucher le monde que par ce vecteur — qui laisse le monde intouché et ne nous le donne qu'en tant qu'intouchable ; ce paradoxe est à la base de toute opération littéraire ; rien n'a poétiquement lieu qu'à partir de ça.

Je veux dire que d'une part aucune écriture, sauf à divaguer entre insignifiance et folie, ne peut se développer sans la reconnaissance lucide de ce fait (c'est le roc de l'objectivité). Et que d'autre part nul poète ne peut se détacher du rêve de toucher le monde (le réel, la «nature», les «corps», la vie «intérieure»...) par une manière de court-circuitage sensuel de la médiation symbolique, une traversée du dispositif verbal qui ferait toucher à un peu d'immédiat (du purement sensoriel, de l'in-fantile retrouvé, du quasi animal, etc). Dit autrement : pas d'opération poétique (quelle qu'en soit la prétention à l'objectivité) qui ne se bricole la fiction d'un retour possible à un Eden d'avant cette prise de paroles qui est simultanément emprise des paroles sur nous. C'est entre deux fascinants vides de parole (le fantasme d'une *origine* pré-verbale et l'obsession d'une *échéance* innommable) que l'essentiel de l'énorme loquacité poétique module historiquement son bavardage : théogonie, logogonie — et *Vers de la Mort* ou *Grand Macabré*.

Tout cela est éminemment paradoxal, violemment aporétique. Et nourrit tous les discours sur *l'impossible* comme visée ultime du travail de poésie. C'est pourtant bien à partir de là que se constituent tous les possibles de l'expérience poétique. D'où, *primo*, la spéculation infinie des poètes sur ce qui, dans la langue, semble excéder la langue (souffle inspirant, écholalie, rythme, musique, mathématique prosodique, «romances sans paroles», phrasé mélodique...) ; *deuzio*, leur prédilection exaltée pour ce qui tend à reconstituer du lien, un fonder un nouvel accord avec l'expérience im-médiate (amour, Éros, fusion sexuelle, extases bucoliques, vocations mystiques aux nuées, immersions dans le Grand-Tout) ; *tertio*, leur rêve de renouer avec une sorte d'animalité régressive (le «j'ai aimé un porc» de Rimbaud comme les délectations matériologique de Guyotat) ; *quarto*, leurs tentatives pour plonger sans scaphandre analytique (voir le surréalisme) dans l'amnios de la vie inconsciente (l'illisible «dedans») ; et même, *quinto*, leur plus moderne croyance en une possible présentation objective, surfaciale et désaffectée des choses.

Des effets de ces spéculations je ne suis pas plus indemne que n'importe quel autre poète : elles ne résultent même pas d'un choix esthétique, elles sont inhérentes à l'activité poétique elle-même. Quelques scrupules théoriques m'invitent cependant à éprouver effectivement tout cela comme pathos et à le reconnaître comme cliché. D'où ma propension à ne le mettre en scène que dans la distance d'une carnavalisation outrancière et d'en rouler les exaltations dans la farine de la parodie. Cela veut dire surtout que je ne suis pas capable d'autre chose. Et que la «carnavalisation» dont je parle est l'hypocrite solution que j'ai trouvée (ce n'est qu'une formation de compromis) pour jouer encore quelque chose de la délicieuse partie poético-régressive — sans pour autant renoncer, au moins en apparence, à la lucidité critique.

B. G. : — *Peut-on avancer qu'une des solutions rhétoriques adéquates que vous avez trouvées (après avoir fait le tour de ce que l'histoire littéraire avait proposé) a été les écritures du vertige énonciatif ? Je m'explique. Vos livres plongent souvent le lecteur dans une extrême perplexité, dès l'instant où il se mêle de se demander : qui parle ici, à cette ligne ? Le vertige est complet, dans Grand-mère Quéquette, où l'on se demande 1 fois sur 2 de qui sont les paroles rapportées. Les verbes engageant des discours rapportés s'imbriquent comme s'imbriquent parfois jusqu'au vertige, comme dans cet extrait (p. 121) : «Là-dessus Grand-Mère étale relations en confirmation du fait du lapin ainsi soulevé par insinuation, on-dit et soupçons : ma fille l'a dit à mon mari, il me l'a dit et c'est mon gendre qui lui a dit que du docu le lui a dit, elle dit, et il est de la partie, il a la carte et la faucille et la pratique et le marteau et de l'éminence en localité question instances de direction et responsabilité de comité, ils me l'ont dit je vous le dis comme on me l'a dit, qu'ont pas obéi, Blivet, ni Rannou ni la parenté ni la flopée des affidés, tous têtes de bois et si pas bretons collés quand même fort de cul de bernique sur les résistances aux directives du Parti...» (Grand-mère Quéquette, p. 121)*

Ch. P. : — Tout le monde sait cela, et c'est désormais le b, a, ba de la narratologie : le «je» à la fois auteur, narrateur et personnage qui parle dans un écrit littéraire est multiple. Il l'est parce celui qui écrit cet écrit l'est : il est d'abord, comme tout sujet humain, la résultante déchirée et bigarrée de son expérience sensuelle, de son assignation à la norme symbolique, de son savoir, de ses blessures, de l'immensité de sa vie inconsciente ; et, plus que la plupart des sujets humains, il fait métier d'être ainsi, flottant et démultiplié, la somme des «autres» qui constituent son «un» et de fonder sur cette insistance le sens de ce qu'il tente de faire (de la littérature) : il forme en langue une expérience à la fois effrayée et jouissive de cette diversité insensée (irréductible à une somme arrangée de significations) qui est la forme même du *réel* qui l'affecte.

Symétriquement, le «monde» dont parle le «je» qui parle n'est pas moins pluriel, pas moins instable. Il est «la vie» : un chaos (fente ouverte, mouvement constant et mélange vertigineux). Et même si ce n'est que d'une «tranche» soigneusement découpée dans cette vie que l'on traite, la tranche est toujours une synecdoque de l'ensemble, et pas moins chaotique que lui. Rien, en tout cas, qu'on puisse dessiner dans la logique d'un alignement de mots assignés à des significations stabilisées. Ce monde, en vérité, ne fait que *passer*. Autrement dit : ce *passage*, et lui seul, est sa vérité. En former en langue une représentation à son tour susceptible de faire effet de réel (sensation de vérité) suppose qu'on dispose quelque chose

d'équivalent à la vitesse et à l'«expression égarée» de ce *passage* palinodique entre ici et ailleurs, entre passé et présent, entre plans très serrés et panoramiques vastes, entre anamorphose et frontalité, entre conscient et inconscient, entre grande et petite histoire, entre rires et larmes, entre trivial et savant, entre chanté et pensé, etc.

Voilà. Rien que de très banal, dans ce descriptif. Mais c'est cela, c'est avec cela, qu'on joue, à chaque fois qu'on écrit. Et que j'ai essayé pour ma part de rejouer comme j'ai pu dans chacun de mes livres.

Le passage, *l'entre*, la vitesse, la pluralité des postures, des tons, des ambiances (etc.), ça peut, dans la composition narrative, être porté par la suggestion d'une multiplicité de voix — à tous le moins par un dispositif qui empêche de repérer aisément l'origine des messages. J'ai fait ainsi assez souvent parler des voix «à la cantonade», des voix inoriginées. Ou bien j'ai essayé (c'est le cas dans le passage que vous évoquez) de démultiplier les indices d'énonciation pour produire des effets (parodiquement surlignés) de déboîtages gigognes qui creusent l'espace d'énonciation et repoussent vers un point de fuite mal distinct la source du message.

Tout cela fait partie des multiples tentatives qu'on peut faire pour fixer quelque chose de ces «vertiges» qui sont, dans la langue littéraire, la trace de la complexité de l'expérience et l'indice d'une volonté (exagérément ambitieuse, sûrement) de créer des mondes aussi denses et aussi ordonnés dans leur désordre que le monde réel. Rien de neuf, dans le principe, sinon dans la forme : c'est ce qui a donné par exemple tel polyphonique comice flaubertien, tel poème-conversation signé Apollinaire, tel passage à l'acte hétéronymique (Pessoa), nombre de monologues intérieurs traversés et constitués par des voix plus ou moins flottantes (Joyce), les sources d'énonciation hétérogènes impliquées par les techniques de *cut up* à la William Burroughs, les multiples entrées du *Grand Graphe* d'Hubert Lucot ou la kyrielle des voix en transit interchangeable qui remplacent les «personnages» dans le théâtre de Valère Novarina...

B. G. : — *Ce travail de lisibilité de l'illisible passe aussi, il me semble, par les lectures publiques que vous donnez fréquemment. Le choix des pages lues et relues pour chaque livre en construit la première réception (avec les premiers articles de journaux). Je suis particulièrement sensible à vos choix. Je remarque que de lectures en lectures, souvent se retrouvent les mêmes pages. J'ai pu suivre ainsi quelques lectures de Grand-mère Quéquette et de Demain je meurs. Pour Grand-mère Quéquette, j'ai remarqué que reviennent presque systématiquement les pages : du portrait du je en cochon, de l'incipit, la grande litanie des craintes, les nourritures dévoyées... J'ai dû user de (presque) tous mes charmes, en décembre 2005, pour vous convaincre au colloque «choses tues» organisé à Montpellier par Serge Bourjea, de lire l'incipit de Grand-mère..., qui m'apparaît pourtant comme une des pages les plus exemplaires de votre écriture de l'égophonie. «C'est illisible», me disiez-vous. Oui, à cause des quarante points d'interrogation, d'exclamation et de suspension qui ouvrent le texte et sont certes imprononçables à voix haute. Mais ils sont dans le texte — et cet illisible-là vous le dérobez à votre public ? De même, peu de lecture des pages consacrées à la peinture, pourtant plus accessibles du fait de la présence des noms de Matisse, de Pollock ou de Cézanne... Quelle lisibilité de vos textes cherchez-vous à construire dans vos lectures publiques? Est-ce un choix conscient, politique ou dépassant votre conscience critique? Par exemple, pour Grand-mère Quéquette, quelle lisibilité de son illisibilité avez-vous éventuellement cherché à proposer?*

Ch. P. : — Même si elles correspondent en partie à une volonté de «publication», les lectures que je donne (parce qu'on m'y invite) n'ont pas pour but explicite de rendre les textes écrits plus «lisibles» et de faciliter leur réception.

Elles ont cet effet, cependant (on me le dit assez souvent). Quoique de façon ambivalente : elles peuvent aussi donner la sensation de se suffire à elles-mêmes (et faire passer pour superflue la lecture des livres) ; et elles imposent un mode de lecture (un rythme et une tonalité) qui peut empêcher de lire le texte *autrement* ; ce qui veut dire que, d'une certaine manière, la singularité de toute autre expérience de lecture risque de s'en trouver malencontreusement interdite.

La lecture publique est une *expérience*. Elle essaie de produire un objet d'art *en soi*. Pour ce faire, il y a près de trente ans maintenant, j'ai proposé des lectures qui ne s'appuyaient que sur des sortes de «partitions» (plus que sur des textes) : des exercices respiratoires et des chambres d'échos phoniques (*Pnigos, Liste des langues que je parle*, etc.). Et j'ai tenté d'en théoriser le programme dans *La Voix de l'écrit*, petit essai paru d'abord dans la revue *Spirales* au début des années 1980 et plusieurs fois réédité depuis.

Le travail du temps, l'attention à d'autres centres d'intérêt, des façons d'écrire différentes ont beaucoup fait bouger les attendus de ce programme. Mais aujourd'hui encore, les lectures que je fais essaient, idéalement au moins, d'être *l'expérience* dont je parle. Certes, elles sont appuyées sur un texte déjà écrit (voire, le plus souvent, publié), qu'elles portent oralement sur une scène. Mais elles ne se réduisent en rien à une médiation vocale de ce texte. La lecture telle que je voudrais la pratiquer insiste spécifiquement sur ce qui, dans la composition du texte, relève des traces de l'oralité implicite qui est *l'une* des forces qui en ont commandé l'écriture (écholalie, mesure, rythme). Elle tente d'exposer ces traces et d'effectuer spectaculairement la démonstration de leur portée. Elle est *l'emphase* de ce tracé par quoi du sens s'est formé. Elle tire donc le texte vers quelque chose qui est en lui (puisqu'il fut au principe de sa production) mais à quoi il ne s'identifie pas. De ce «quelque chose» elle fait la matière et le vecteur de son propre geste : une *performance* orale. Celle-ci fait sens *en soi*, n'est significative que dans le temps de son effectuation et agit selon les effets propres à l'action scénique : travail des homophonies, variantes du volume sonore, gestion des respirations, formalisation des cadences, modulation des vitesses d'exécution, prise en compte de l'espace environnant, posture du corps présent, réglage d'une gestualité minimale (non «théâtrale»). Voilà en tout cas comment je vois les choses et comment je voudrais que soient perçues mes lectures (qui, évidemment, ne sont pas toujours ni totalement au niveau de telles exigences !).

La lecture orale exhibe, corporellement concrétisée dans le temps de la *performance*, la sorte particulière de «voix» qui engendra le texte écrit qu'elle projette vocalement. Cette voix n'est pas la voix (identitaire, psychologique, modulée par des émotions) de l'individu qui effectue la performance : elle est la voix *du texte* — et il y a entre cette voix et la voix de l'individu socialisé le même écart qu'il y a entre la singularité stylistique du texte et l'usage courant de la langue. L'objectif, quand on «lit», est de faire percevoir quelque chose de cet écart, qui, marqué par l'é-normité du style, est la trace d'un excès au lieu verbal commun. Il s'agit en somme de faire *démonstrativement* percevoir la construction d'une *forme*, le mouvement d'un *phrasé* (un «comment ça s'est écrit»).

D'où quelque effort pour éviter la modulation psychologique et la venue au premier plan des effets d'émotion. Choix de tonalités, d'intensités et de vitesses non «naturalistes». Prédilection pour une sorte de *recto tono* obtus, austère et brutal. Surlignage de tout ce qui, dans le texte, fait *forme* (puisque, dans la précipitation du débit la complexité du détail polysémique n'est pas perceptible) : leitmotive, listes, métrique, échos phoniques, contraintes respiratoires, ruptures tonales...

Les passages de mes livres que je choisis de lire sont sélectionnés en fonction de ces critères. Il faut qu'ils proposent une *forme simple* (telle que la voix puisse aisément la sculpter dans l'espace) : un alignement litanique, par exemple, ou des phases de construction exclamative par apostrophes, invectives, slogans. Il faut que cette forme soit dessinée par un *phrasé stéréotypé* (dont le rythme et la modulation sonore soient immédiatement audibles). Il faut que ce phrasé et la forme qu'il engendre jouent d'une *alternance rapide* des tonalités (une tension explicite entre comique et tragique).

Vous évoquiez l'incipit de *Grand-mère Quéquette...* Vous voyez bien que cette page me peut que me poser problème par rapport aux critères que je viens de définir. Elle est éminemment «graphique». Il s'agit, en tout cas dans ces premières lignes qui ne sont faites que de signes de ponctuation, de poésie quasiment «visuelle». Ce n'est pas tant que ce soit «illisible». Je dirais que c'est plutôt... non «lisible». Je ne vois pas comment ce graphisme (optique et statique) pourrait trouver son mode de transposition orale (acoustique et dynamique). En tout cas, pas par le vecteur d'une seule voix (à la limite, on pourrait imaginer une polyphonie d'échos). Les gens de théâtre qui se sont attaqués à cet incipit ont d'ailleurs dû en passer par des *images* décalées de l'action scénique elle-même : une vidéo syncopée constituant peu à peu les images en formation dans la scène d'éveil matinal qu'évoque la page dont nous parlons.

B. G. : — Demain, je meurs *offre là encore un cas de figure intéressant. Peu après sa parution, nous évoquions, en avril 2007, votre programme de lecture, dont une lecture récente. Je remarquai l'infime présence de pages du dernier livre paru. Je m'étonnais. Vous m'avez dit : «J'ai du mal à le lire. C'est peut-être trop biographique. Trop prose». Qu'entendiez-vous par là ? Demain, je meurs était trop lisible, trop en prose et pas assez poème, trouant la langue ? ou trop lisible car trop proche de votre biographie? Quel est le «trop» de Demain je meurs qui vous rendait ce dernier opus illisible, ou du moins difficile à lire ? Et aujourd'hui (puisque vous lisez finalement des pages de ce livre) quelle lisibilité travaillez-vous à en construire?*

Ch. P. : — Je crois vous avoir parlé ailleurs du travail de «pudeur» qu'est pour moi l'élaboration stylistique (par rapport à la confidence autobiographique, par exemple). Dans un moment de lecture publique, l'exposition du corps et l'incarnation de la voix (forcément intriquée d'émotivité) peuvent faire resurgir les scrupules de cette «pudeur» et exiger de nouveaux protocoles de désaffectation, de dissimulation, d'«impersonnalisation».

Il y a des pages face auxquelles il est bien difficile de répondre efficacement à de telles exigences : l'émotion qu'il fallut traiter pour les écrire est encore trop fraîche, trop poisseuse. Toute lecture oralisée ravive cette émotion, puisqu'elle la réincarne, la fait physiquement revivre. Bien des pages de *Demain je meurs* frôlent un expressionnisme apitoyé, disent assez frontalement des chagrins, des deuils, des gâchis. Je crois que c'est d'abord pour cette raison

qu'il m'a été longtemps difficile d'en lire la moindre page en public : je n'avais sans doute pas la bonne distance, aucune formalisation a-pathique ne m'était vraiment possible, les pages dont je parle gardaient pour moi une prégnance affective qui contaminait tout le reste.

Au delà de ce constat subjectif, il y a aussi sans doute le fait que la prose de *Demain je meurs*, si on en isole des fragments, est souvent assez classiquement «narrative». Devant ces fragments, j'ai parfois la sensation que la *phrase* (mimétique) domine le *phrasé* (la «poéticité»). Oralement, je ne peux rien faire de ces passages. Parce qu'il faut que domine la sensation du phrasé (rythme, écholalie, respiration) pour que la mise en voix soit sensoriellement et formellement possible. La phrase (qui raconte, décrit, etc.) ne doit être là que comme partenaire, comme *sparring partner*. Pas d'action (de bataille, de dynamisme) sans elle. Mais le sens même de l'action d'écriture (et donc de lecture) est de lutter avec elle et de s'arracher à elle. Dit autrement : il faut que le couple bagarreur *phrase/phrasé* soit le seul personnage mis en scène.

Longtemps je n'ai pas vu quoi extraire de *Demain je meurs* qui puisse, dans le temps d'une lecture, faire danser ce personnage-là. Ça a changé. Je lis désormais régulièrement quelques passages de ce livre. Des passages qui me donnent la sensation que le phrasé y domine et qu'ils exposent le «comment c'est écrit» du livre (le traitement formel du matériau qu'il véhicule plus que ce matériau lui-même). Par exemple le chapitre intitulé «Adieu» (parce qu'il est formalisé, au delà de son tragique funèbre, par la *litanie* parodique des «odeurs») ; la page «Papa n'est pas content» (une *liste* des griefs) ; les confessions goguenardes de «l'enfant du siècle» (encore une *liste*) ; le «grand paysage bleu» (litanie des variantes de la couleur bleue) ; et, à deux voix avec la comédienne Vanda Benes, la longue «Leçon de littérature» du Chapitre XVII, parce que précisément c'est un dialogue, ostensiblement désaffecté et explicitement démonstratif du fait même de ce dialogisme ironique.

B. G. : — *Cette lisibilité évolue dans le temps. Nous y avons largement insisté. Mais je suppose aussi qu'elle évolue selon les espaces, les continents. Vous étiez, en novembre 2007, invité à une série de conférences au Japon. Vous m'avez aimablement communiqué le carton d'une de vos exhibitions, à Osaka. Vous y présentiez le commentaire de certains auteurs (favoris): Marot, Verlaine... entre autres. Puis une lecture d'extraits de Commencement et de Demain je meurs. Quelles pages avez-vous lues de Demain, je meurs ? De Commencement ? Étaient-ce les mêmes que celles retenues par vous de façon favorite en France ou celles que vous retiendrez demain pour la lecture collective (si vous en lisez extraites de cet opus)?*

Ch. P. : — J'ai lu pour les étudiants de l'Université d'Osaka les textes que m'avait demandé de leur lire leur professeur, Agnès Disson, qui avait organisé ma venue. Il y avait la toute première page de *Commencement*, si je me souviens bien. Pas grand chose d'autre parce que j'avais passé beaucoup de temps à commenter le *Clair de lune* de Verlaine puis à parler un peu de Clément Marot. Ce choix correspondait à un travail fait sur mes textes avec les étudiants, préalablement à ma venue. Agnès Disson vous préciserait sans doute volontiers les critères dudit choix.

Dans ce type de situation, j'essaie simplement, par simple courtoisie, de ne pas me dérober. Sauf à fonder en théorie les raisons de la dérobaie si je me trouve face à une demande que je ne peux vraiment pas satisfaire parce que je pense que le texte choisi ne peut pas, pour les

raisons que je disais précédemment, se prêter à la lecture orale. Mais on n'est pas exactement dans une situation (spectaculaire) de «lecture publique» quand on vient présenter des textes à des étudiants qui les ont travaillés comme des objets d'étude et quand on sait que la lecture sera suivie d'une discussion technique sur la facture et les enjeux desdits textes.

Quand je lis à l'étranger, j'ai tendance à donner lecture des petites «pièces» que je mentionnais il y a peu : celles que j'ai explicitement composées pour la performance sonore, au début des années 1980 : la *Liste des langues que je parle*, le *Pnigos*, les *Litanies de l'orgasme...* C'est que j'ai la naïveté de croire que cela contourne quelque peu les insolubles problèmes de langue et de traduction. Mais ça ne me satisfait plus guère : désormais, ces pièces sont loin de moi et pour moi leur enjeu s'est affadi. Je ne les exécute plus que dans une sorte de maîtrise purement technique. Ou alors, je n'y arrive carrément plus. Mais au moins ces pièces posent-elle frontalement le problème de l'oralité et de la «voix de l'écrit». On peut donc, à leur suite, tirer tous les fils théoriques qu'on veut et échanger utilement sur ces questions.

B. G. : — *Hormis les lectures impliquées par la parution du «petit dernier», lors d'autres occasions (colloques, rencontres anniversaires, etc.), quelles pages reviennent le plus souvent, de quels livres? L'équilibre est-il respecté entre pages extraites des grands récits publiés chez P.O.L et poèmes ou textes plus anciens parus chez d'autres éditeurs (Peep Show ou même Le Professeur)?*

Ch. P. : — Pour faire vite, je dirais que je lis quatre types de textes, distribués en fonction de la demande des organisateurs, des types de publics, des lieux proposés, des durées imparties et de... l'inspiration du moment.

D'abord (mais de moins en moins souvent pour les raisons que je disais il y a quelques instants) les trois ou quatre «partitions» composées au début des années 1980, pièces de poésie explicitement «sonore» (pièces pour «performances», en tous cas), du type de la *Liste des langues que je parle* qui emprunte au chant *katajjak* des esquimaux Inuit sa construction respiratoire.

Ensuite (plus récemment et de plus en plus souvent) des textes dialogués à deux voix, lus avec Vanda Benes. Ainsi la petite pièce *Comment j'ai écrit certains de mes textes*, qui propose une sorte de démonstration bouffonne du mode d'engendrement phonique à l'œuvre dans plusieurs de mes textes.

Puis : quelques (rares) poèmes comme *Glas*, *Paysage avec vols d'oiseaux*, ou *Un os* ; mais beaucoup moins régulièrement depuis quelques années (depuis que je travaille surtout sur des proses). Les poèmes sont devenus pour moi trop «plastiques», trop peu «musicaux» : les modèles formels qui les aspirent à eux et modèlent leur forme sont des modèles dessinés ou sculptés : verticalité, segmentation courte, densité lapidaire, etc. Des troncs gravés, des poteaux sculptés, des stèles. Je trouve de plus en plus ces textes peu propices à la vocalisation, à l'emportement mouvementé d'un phrasé oral.

Enfin : des extraits des livres de prose parus depuis *Commencement*, choisis sur les critères à la fois pragmatiques et théoriques que j'ai essayé de définir dans mes précédentes réponses.

Je n'ai jamais beaucoup lu dans *Peep-Show*. Et désormais, ce livre (paru en 1984) est loin de moi. Je ne saurais me remettre dans les conditions qui me permettraient de l'habiter

vocalement. J'ai lu en public, à de très rares occasions, quelques pages du *Professeur* (le chapitre intitulé «L'âme»). C'était au moment de sa parution, et à la demande de Laurent Cauwet, son éditeur. Je ne l'ai plus jamais fait depuis. L'engagement rythmique de ce texte le permettrait, pourtant. Mais face à ce livre jouent tous les réflexes de «pudeur» que j'évoquais précédemment. Pas celui que pourrait susciter le contenu pornographique du livre (encore que la lecture orale du texte donnerait à cette pornographie un caractère de provocation exhibitionniste que je ne souhaite pas qu'elle ait parce que le livre n'a pas cette intention). Mais la pudeur que j'affectais au «style». *Le Professeur* est un «récit», et ce que ce récit raconte passe au plus près, sans trop de mise à distance stylistique (sans guère de «carnavalisation» du pathos, par exemple), de ce qui fut «vécu». D'où un peu (un peu trop) d'émotion sans formalisation, de... nudité affective, on va dire. Je ne saurais pas trop affronter cela, trouver une portée orale juste : suffisamment désaffectée, formellement nette, qui ne me donne pas une sensation d'impudeur confessionnelle.

B. G. : — *Quand en 1996 et 97 sont parus Une phrase pour ma mère et Dum pendet filius, le second livre (de poèmes) étant, selon ce que vous m'avez indiqué récemment, «des chutes» de Une phrase..., avez-vous lus conjointement les deux opus ? Sachant que Une phrase... ne cesse de convoquer en nom infinitésimal récurrent le titre de Peep Show, avez-vous lu aussi des extraits de Peep Show ?*

Ch. P. : — Comme je viens de vous le dire, je n'ai guère lu *Peep-Show*, même à l'époque où ce livre est paru. Seul moment un peu mémorable : une lecture à quatre voix de ce livre au Centre Pompidou, en 1984, à l'invitation de Blaise Gauthier pour «La Revue parlée». Je faisais l'une des voix ; les autres : celles des acteurs Jacques Bonnafé, François Maistre et Antoine Delpin.

Le matériau dont les livres sont faits passe forcément de l'un à l'autre ; et les uns se réécrivent dans les autres, selon des solutions formelles variées. Par exemple : la longue portée fuguée de la prose et la cursivité modelée du poème. Quand je travaille (mais je ne travaille pas toujours, loin de là), c'est un chantier permanent, installé sur un gisement de thèmes toujours semblables. Et un livre peut naître des chutes d'un précédent, qu'il ravive, recycle, fait proliférer et grossir de l'intérieur (par greffes, expansions, dilatations et nouvelles scissions — par scissiparité amibienne, si on veut...).

Pour la «lecture publique», comme je l'ai déjà dit, c'est toujours le développement dynamique de la prose et le modèle musical par quoi ce dynamisme est appelé qui rendent désirable et possible l'expérience orale. C'est pour cette raison que j'ai beaucoup lu dans la prose de *Une phrase pour ma mère*, et jamais dans les poèmes de *Dum pendet filius* — dont certains (mais pas tous, loin de là) ont effectivement été composés à partir de bribes éliminées non retenues pour *Une phrase...* L'un et l'autre livre ont cependant fait l'objet d'adaptations à la scène. Ce qui, d'une certaine manière, indique qu'ils sont tous deux «oralisables», quelles que soient sur ce point mes propres réserves.

B. G. : — *Peut-on inférer, de ce parcours très rapide de votre travail de lisibilité, une définition de la «lisibilité Prigent» que, au final — et toutes nuances chronologiques bues — vous tendez à imposer?*

Ch. P. : — Je doute que ce soit à moi de formuler cette définition. Sur la question de l'illisibilité, je vous renvoie au petit exposé que j'ai fait en introduction de notre colloque : c'est là que se trouve définie ma position sur la question. Encore une fois, je n'ai jamais particulièrement cherché à être *lisible*. Mais j'ai encore moins cherché délibérément à ne pas l'être.

Il me faut ajouter ceci : beaucoup moins que par le passé je travaille en termes stratégiques et réactifs au «champ». Je n'œuvre plus guère pour ou contre ceci ou cela. Je cherche seulement, quand s'éveille encore le désir de le faire, la langue adéquate à la manière dont le monde me touche. J'accepte les éventuelles trouvailles que fait surgir cette recherche. J'en creuse autant que faire se peut la singularité. Et je continue à tenter de comprendre et de faire comprendre ce qui me semble être le sens de cette singularité écrite. En somme : j'en accepte la difficulté (elle est la rançon de sa singularité) et je travaille avec mes moyens à disposer les conditions de sa relative lisibilité (je m'explique autant que faire se peut à son propos). La preuve : ce que nous sommes en train de faire.

B. G. : — *J'en arrive à penser chez vous à un fatum de dis-lisibilité, plutôt qu'à un intention provocatrice d'illisibilité ; serait-ce aussi l'évolution de l'auteur pris dans une posture d'avant-garde vers celui qui s'en est libéré? (qui ne se pense plus ni contre ni avec cette avant-garde, mais en plus/au-delà de celle-ci?) Vous luttez comme un diable, finalement, contre ce problème de l'illisible et je pense en comprendre les raisons. Ce serait par refus du présumé de ce concept : une essentialité du langage (il y a une lisibilité présumée, dangereuse, car elle risquerait de faire retomber dans une norme?), par refus d'une vision classique du discours (discours en profondeur, en feuilleté, qui a des couches de lisibilité et on cherche toujours un reliquat de lisible, comme si le langage devait être intégralement compréhensible et renoncer à une part d'obscur). Votre système épistémologique, votre conception de la langue qui accepte le trou de son inachèvement invalident alors cette conception : le langage n'est pas plat (une surface sans arrière fond) mais troué : et ce trou n'est pas un illisible (un sens, un référent un réel qui se dérobe) mais la lisibilité (la mise en visibilité) de notre condition humaine d'homme inachevé ?*

Ch. P. : — Mon point de vue est effectivement qu'il y a une fatalité de l'obscurité dans l'opération littéraire (mais il faut alors débarrasser le mot *fatalité* de toute connotation désespérée).

Si je vais à l'essentiel et simplifie quelque peu les données du problème, cette «fatalité» découle selon moi des causes suivantes :

— l'œuvre littéraire veut formaliser une certaine «vérité» ; cette vérité est celle d'un «présent», (c'est-à-dire le lieu et le temps mêmes de l'instabilité du sens) ; l'œuvre cherche à représenter l'expérience singulière que celui qui écrit fait de ce présent ; ce dont elle fait alors l'épreuve relève plus de l'absence de sens que du sens.

— une écriture vivante tend de toutes ses forces à échapper au lieu «commun» (au réseau toujours déjà constitué des significations) ; une certaine étrangeté, une certaine proportion d'inouï et, conséquemment, une forte résistance à la compréhension immédiate sont les conséquences inéluctables de cette effort.

— la littérature accomplit le pouvoir qu'à la langue de nous séparer, de mettre le monde à distance de nous ; pour l'accomplir, elle se déploie simultanément dans l'espace du nommable (la proximité, la mimesis) et de l'innommable (la distance, l'irreprésentable). Elle cherche à dire simultanément les choses et la distance des choses (ainsi s'exprimait Lucrèce). Ce compte-tenu, en elle, de la distance innommable implique que l'opacité des significations soit l'un de ses attributs.

Pour autant, rien n'est évidemment résolu par ces propositions. Car il n'y a pas d'écriture digne de ce nom sans la double détente d'un *rendu* de la vie et d'un *excès* à ce rendu. Donc pas d'écriture qui ne comprenne un coefficient de densité opaque, de construction dédaléenne, d'épaisseur feuilletée et de chaos in-signifiant équivalents à ce que nous propose... la *vie*. Mais pas d'écriture non plus sans la proposition d'une phrase artificiellement phrasée, dont la rude élégance allège la pesée de la vie et emporte l'énergie *ailleurs*. Rationnellement, je ne sais rien de cet ailleurs. Mais je sais très bien l'effet qu'il me fait. Je sais qu'il s'ouvre dans la suspension des significations et des figures habituées. Je sais comment il naît, dans une vacuité intuitive et sensuelle, de la puissance de *distinction* du style et s'épanouit dans cette sorte de joie victorieusement détachée qui nous vient à la lecture des grands textes. Je n'aurais jamais rien écrit si écrire ne m'avait pas, parfois, donné la sensation d'effectuer ce geste d'arrachement heureux.