

Christian Prigent

En chaud lapin d'signes cuits

Entretien avec Jacques Demarcq



P.O.L.

EN CHAUD LAPIN D'SIGNES CUIITS

« le vrai secret d'un maître
est que chez lui la forme
élimine la matière »

Schiller

Jacques Demarcq : – *Le latin n'est qu'une des langues que parlent tes écrits, un des fonds auxquels ils puisent et pas le plus abondant. Il est moins présent que, par exemple, les termes popu, le franglais mode des journaux, ou les onomatopées. Ne participe-t-il pas simplement de la diversité, l'hétérogénéité fondamentale qui caractérise les matériaux de ton écriture ? D'une sorte de tout-est-bon-à-prendre ? Avec une ironie, une dérision accrue par la distance qui sépare ton monde de celui des Anciens ?*

Christian Prigent : – Disons que j'ai du *goût* pour la diversité des idiomes qu'il est possible de faire travailler dans la langue française pour y réinjecter du « vivant ». C'est-à-dire de l'hétérogène, du dynamique, du non assigné à la ligne minimale de communication et aux figures idéologisées qui s'y figent. C'est cette sorte de polyglottisme bricolé (épaisseur multipiste et décentrement baroques) qui représente le mieux la sensation que le monde me fait. À partir de là, tout est bon à prendre. Ce qui vient du voisinage (le contigu indo-européen). Ce qui travaille dans des marges « basses » (les dialectes populaires et les argots divers). Les tics du contemporain branché (le franglais environnant, le parler stéréotypé des media et le patois SMS). L'oralité « populaire » (interjections, onomatopées, etc). L'écartèlement lexical entre obscénité basique et sophistication « scientifique ». Et ce qui est stratifié dans les soubassements de la langue : ce dont elle vient, et qui est là, insistant, dans ses fonds, toujours imminent dans les étymologies et prêt à refaire surface dès qu'on touche un peu sérieusement à ses polysémies et à ses scansions implicites. Cette stratification, c'est le français médiéval, par exemple. Et le latin, bien sûr. Lequel, dans mes textes, vient d'abord comme souvenir *formel* des origines, figure ombilicale à l'œuvre dans le présent de la langue. Et donc d'abord comme une sorte de ressource phonique et métrique (un bruissement sonore, un spectre grammatical et syntaxique, une tonalité non figurative). Mais ce bruissement pousse vite en avant de lui du lexique, des énoncés, des bribes gnomiques, des lambeaux de « culture » (en fait une sorte de *digest* de « pages roses »). Un *vademecum* culturel dont le côté kitsch attendrit ou agace, selon les moments. Et qui invite au traitement parodique, à la dérision, au recyclage burlesque (ne fût-ce que pour assécher un peu les effets de nostalgie « cultivée » à quoi prêtent forcément ces régurgitations automatiques).

J.D. : – *Le latin, aux XVIII^e et XIX^e siècles, permettait d'aborder des sujets scabreux. Ces derniers, qu'ils soient érotiques ou davantage, ne manquent pas dans tes livres. Mais tu préfères alors appeler les choses par leur nom, voire recourir à des langues basses au moment de dire l'impartageable. N'y aurait-il pour toi rien d'imprononçable ?*

Ch.P. : – Il n'y a rien de *morale*ment imprononçable – rien qui « braverait l'honnêteté » et que l'usage du latin, comme autrefois, permettrait de prononcer en douce, en tournant la censure, à l'usage des initiés (c'était d'abord une pratique de *clercs* ecclésiastiques). Mais c'est le « réel » lui-même (la « nature des choses ») qui relève de l'imprononçable. Par « réel », je veux dire ce complexe d'affects ambivalents et d'expériences sensorielles singulières qui enregistre l'effet du monde sur nous (ce de quoi le monde nous « affecte »). Que cette « affection » défie la représentation verbale ne peut étonner. Ni le fait que le réel excite l'effort d'expression à proportion justement de son caractère « imprononçable ». D'où l'effort insensé que fait la poésie pour le prononcer malgré tout – sachant que le prononcer veut dire aussi prononcer ce qui en lui défie la prononciation et, du coup, la leste d'un poids d'imprononçable qui peut la porter aux bords de l'incompréhensible. Autrement dit : ce n'est pas qu'on ne puisse « appeler les choses par leur nom » (sur les thèmes érotiques, par exemple, on peut même multiplier à l'infini ces noms – la langue en est abondamment pourvue – et s'amuser à le faire de la manière la plus frontale qui soit, en deçà ou au delà de tout principe moral) ; mais c'est la Chose elle-même (le réel) qui reste à jamais en souffrance dans les noms et qui exige la sophistication des ruses rhétoriques pour que l'innommable qu'elle est (en tant que Chose) soit non pas nommé

mais creusé, ouvert, *rythmé* (c'est pareil) par un tracement phrasé qui sera la trace d'une présence de l'innommable dans le nommé.

J.D. : – *Tes ellipses d'articles ou prépositions peuvent faire penser au peu de mots outils du latin. Tes néologismes par dérivation (adjectif substantivé, substantif déverbal, etc.) peuvent rappeler les flexions. Mais la possible origine de ces techniques, via le français médiéval, n'est-elle pas sans importance au regard du but poursuivi : une accélération du phrasé ?*

Ch.P. : – Le « tracement phrasé » dont je viens de parler exige une sorte de vitesse. Dans le temps de l'écriture, on est en lutte contre la recombinaison spontanée des habitudes figuratives, psychologiques, idéologisées. Sans cesse (en récits, en scènes, en descriptions, en unités d'expression affective, en idéogrammes) se réforme le nommé, le cliché, le toujours-déjà prononcé qui évince tendanciellement toute marque singulière, toute fraîcheur. Si l'on veut que travaille, intellectuellement énigmatique mais verbalement *formé*, l'innommable défi lancé par la « Chose » à la rage d'expression, il faut pouvoir maintenir la lancée (sémiotique) d'un phrasé non assignable à la construction (sémantique) de la phrase. L'écriture est une sorte de course entre cette phrase et ce phrasé. Tant que ça court (que ni l'une ni l'autre ne l'emporte), ça *écrit* dans une sorte d'état naissant et dynamique de la langue – et il y a jouissance, sensation de vitalité, chance de justesse. Pour que ça parvienne et continue à *courir*, tous les moyens (stylistiques, rhétoriques) sont bons. La vitesse métrique est l'un de mes moyens. La construction « fuguée » (leitmotive, strette, etc) un autre. Le changement brutal des tonalités, des registres, des lexiques – encore un autre. Et, dans le détail de la fabrique verbale, toutes sortes d'opérations minuscules qui ont pour but de faire plus condensé, plus elliptique, plus débarrassé des articulations périodiques, plus scandé et fluidifié en même temps. Le souvenir de la flexion latine y joue un rôle : il aide à se passer, assez souvent, des outils auxquels le français a recours pour compenser la disparition des marques flexionnelles (ainsi les articles). Lexicalement, le français moderne est une sorte de latin raccourci (raboté du bout des mots). Mais, syntaxiquement, c'est un latin développé, étiré, déconcentré et donc en quelque manière ralenti. On peut imaginer de l'énerver et d'en accélérer la période en l'élaguant de quelques chaînons pas vraiment nécessaires et en le moulant dans des modules métriques rapides (pentasyllabiques). Mais c'est plutôt par l'intermédiaire du français médiéval que cette façon de faire s'est assez souvent imposée à moi. Le « roman » de Chrétien de Troyes par dessus tout. J'ai été formellement marqué par cette langue composite, hésitant encore entre flexion latine et système français, peu fixée sur ses normes grammaticales et syntaxiques, cadencée raide par des mètres épiques et emportée par la très grande vitesse narrative du conte. Mais retrouver quelque chose du latin ou du français médiéval n'est évidemment pas le but de mon travail. Ce sont des appuis, des outils, parmi d'autres. Ma « culture » me les rend plus familiers que d'autres, c'est tout. Mais, du temps où j'écrivais *Power/Powder* (vers 1974), la structure de la langue chinoise (le fort peu que j'en savais) a eu un rôle semblable pour impulser la vitesse paratactique de la *Leçon de chinois* qu'on trouve dans ce livre.

J.D. : – *Si des rythmes et des sauts de langage ont marqué les tiens, n'est-ce pas d'abord ceux du jeune homme qui avait oublié ses premiers prix de latin : le Rimbaud devenu adulte des Nouveaux Vers et des Illuminations ?*

Ch. P. : – Oui, bien sûr. J'ai dit souvent à quel point la lecture du Rimbaud de 1872 a été à l'origine de ma « décision » d'écrire et des formes qu'a prises cette décision. Il y va d'un certain type de cadence, de déhanchement rythmique, de transformation ultra-rapide des visions flashées, de densité sensorielle, d'affleurement constant, quoique chiffré, de l'obsession sexuelle. Mais, plus directement, il y a aussi cette sorte de sensualité « panique », de passion « vénérienne », d'obscénité païenne à la fois solaire et mystagogique qu'on voit à l'œuvre dans maints poèmes du premier Rimbaud (voir *Soleil et Chair* : les « satyres lascifs », les « faunes animaux », les « veines de Pan », « Kallipige la blanche et le petit Éros », etc). Et son retournement carnavalesque (l'ulcère à l'anus de la *Vénus anadyomène*). Tout cela marque encore les poèmes plus tardifs (*Tête de faune, Bonne pensée du matin...*) et plusieurs des *Illuminations* (« Gracieux fils de Pan... », etc.). Cette « ambiance » lui venait pour l'essentiel de sa fréquentation scolaire des latins. Sa propre sensualité y avait trouvé les formes d'une protestation charnelle et d'une revendication sexuelle explicitement lancées contre le décor familial, provincial, bourgeois et catholique où il étouffait (« Monsieur Prudhomme est né avec le Christ », est-il écrit dans *Une Saison en enfer*). La langue que Rimbaud cherchait à se trouver a été d'évidence surdéterminée par cela. La mienne aussi, à sa façon. Dans ses formes comme dans ses thèmes. C'est l'occasion,

d'ailleurs, de préciser ceci : que le rapport de mon travail avec la culture gréco-latine n'est peut-être pas d'abord un rapport à la « langue » (le grec, le latin) ; mais un rapport au fond culturel « mythologique » tel qu'il nous est venu par la médiation, le filtre, la mise en scène constamment retraduite qu'en propose l'histoire de la peinture. En particulier le moment Renaissance, l'Humanisme (Botticelli, Giorgione, Titien, Corrège...) : le retour du fond sensuel antique, la joie de figurer des corps, de les fondre dans des paysages et de faire du geste de peindre une vaste caresse sur ces corps, ces végétations voluptueuses, ces tremblements de lumière. Mais aussi ce que les modernes re-traitent de ça : Gauguin, Matisse, Picasso, Twombly. Voire, d'une autre façon, ce qui en été « kitschisé » par l'opérette fin XIX^e (*La belle Hélène*, *la Lédè* de Jarry...). *Météo des plages* est un livre de part en part appelé par ce pathos joyeux, un livre qui aménage le retour des figurines mythologiques grecques et romaines telles qu'elles ont été sans cesse réinterprétées par la peinture (mais aussi l'opérette, la bande-dessinée, le dessin animé...). Mais de façon baroque, rococo, sensuellement animée, rose-bonbon, délibérément parodique et décorative. Voir ces Calypsos en string, ces Hippolytes surfeurs, ces putti avec lunettes de soleil et ces Vénus sous parasol que le livre essaie de bouffonnement réanimer sur fond de sites balnéaires modernes.

J.D. : – *Ton œuvre est riche d'allusions ou parodies, mais au service d'une transformation des discours et de la pensée, une recomposition/décomposition jamais finie de la manière de percevoir le social et l'intime, l'éternel ou le passager, presque aussi impartageables. L'université sait décortiquer un discours, ses références, ses techniques, parfois même son intertextualité. Mais l'expérience globale que constitue un dépassement du langage commun est-elle transmissible ? Et si jamais, ne serait-ce pas jeter du sable sur la graisse culturelle dont l'université est censée enduire les rouages sociaux ?*

Ch.P. : – Ces choses bizarres, qui finissent par faire « œuvre » (et donc objets de glose), ne s'écrivent que parce que les représentations qu'une époque se fait d'elle-même ne satisfont pas. Ce que ces représentations figurent et stabilisent comme réalité communément reconnaissable et partageable déréalise en fait la violence, la singularité et la dynamique de l'expérience singulière (le faisceau d'affects, d'images et de scènes en lambeaux dont je viens de parler). À partir de là, les « choses » que je dis sont sans cesse à refaire. Il leur faut toujours résister à la coagulation des représentations, à la stase idéologique, au devenir chromo de tout effort d'invention. Et imposer leur langue, comme exception *ouvrante*. C'est-à-dire comme effort d'émancipation. C'est leur puissance d'exception elle-même (d'exception à la normalisation communautaire) qui incarne cet effort. Il ne s'agit pas d'abord de « sens » (de somme articulée des significations). C'est une affaire de « sensation ». Tout part de l'appel d'un *chaos* (fente originelle et magma informe), de la pression d'un complexe non logique. « Sound and fury, signifying nothing », en somme. Écrire répond à cet appel. Il faut former une réponse au chaos et produire, ce faisant, un impact sensoriel fort. Cet impact est celui d'une *différence* (dans la langue et les représentations qu'elle fixe). C'est elle qui fait « style ». Impact sensuel d'un *phrasé* (sonore, rythmique, respiratoire), vision d'une *forme* à nulle autre identique. La forme à la fois comprend et sublime l'informe qui a exigé qu'elle soit. Et elle installe un *monde* (un monde autre, un plus-de-monde, incarné, « mOtérialisé » – un monde « vrai », si l'on veut. Ce monde est à prendre ou à laisser : il se partage tout entier, ou se récite en bloc. Il ne peut s'imposer que si triomphe une intuition inraisonnable, un effet de vérité *sensuelle*. En ce sens il n'est guère « transmissible », non – si on entend par « transmission » le chemin rationalisé que suivent, le long des lignes de « sens », l'analyse et la pédagogie. Et d'autant moins transmissible, bien sûr, via ces chemins, qu'il (ce monde) est originellement apparu comme résistance à l'effort que fait la communauté plus ou moins savante pour le réintégrer à la « culture », au « patrimoine », à l'usage communautaire et, au bout du compte, à une rationalité assimilatrice (à la morale et à l'idéologie). Pour autant cela ne veut pas dire que *rien* n'est analytiquement et pédagogiquement possible, tout au contraire. Au moins la théorie, l'analyse, l'effort global de la rationalité à ces proies attachée peuvent-ils clarifier les conditions (rhétoriques, thématiques, idéologiques, éthiques, philosophiques) du *défi* que leur lancent les œuvres. Et s'en trouver par là même confrontés à ce qui les limite – et donc renouvelés, à leur tour rafraîchis (voir, pour fixer les idées, comment l'excentricité formelle des poètes futuristes russes a forcé la linguistique à se repenser de fond en comble dans les années 20 du siècle dernier).