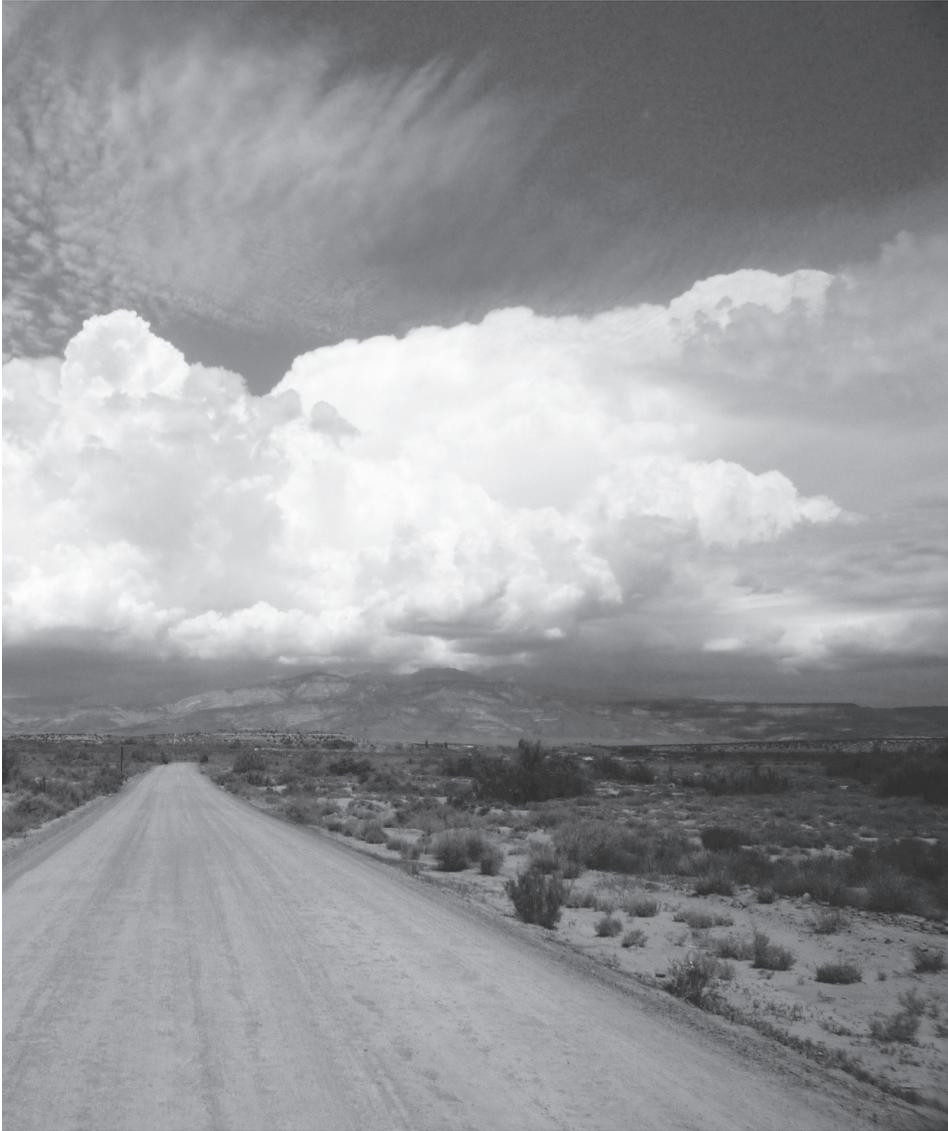


# Pierre Parlant

dir. Emmanuel Laugier

NOUS





Pierre  
Parlant

## Une cause dansée

- extrait -

⊙ vêtu comme un homme de la ville ou plutôt comme l'authentique figurant d'un feuilleton d'étude qu'il n'aura jamais cessé d'être — le « costume de brigand » qu'il mentionne finement dans ses notes attend encore son heure, plié en trois entre deux livres, au fond d'une malle de camphre à capitons fleuris —, Warburg cherche sa clef, son maintenant résiste ; nulle bouderie, pas de rancœur, il abandonne au motif qu'il vient de se découvrir un « trou dans la manche » en fermant sa serviette ; j'observe la photo, le trou, la manche et le monde adventice qui s'y floute — l'air est brumeux, la frontière mitée ; je regarde cet homme que je n'ai jamais croisé, si ce n'est en détournant sur un tirage cette brûlure aphone qui ne guérira pas ; l'aspect général, le contour, le visage, le regard me sont proches comme peut l'être par instants une livraison d'enfance dans une chambre noire



⊙ l'air se divulgue au plus près de l'image, gagne du champ dans le viseur d'une station improvisée comme s'il voulait ne pas aller se faire voir ailleurs ; or, à ce moment de l'année — saison non katchina —, tout visiteur garde les mains moites, difficile de le nier, c'est écrit sur son front en toutes lettres : M E S A ; d'où sa prudence de loup, ou de serpent quand il vise ; refusant de négocier avec la ligne d'horizon que l'objectif détermine, opportunistes comme le sont les Navajos pilleurs de fruits et de bétail, Terre et ciel semblent s'être ici donné le mot pour se défier mutuellement, ce qu'ils font ; un paysage surgit, photogénique à souhait ; le visiteur jubile ; il lui suffit cependant de pivoter de trois-quarts, de se hisser à peine sur son siège, pour voir comment une poignée de cendre parvient à les mettre d'accord en brouillant leurs contours avant de se disperser ; sa solitude ne s'en porte que mieux



⊙ aléas de la journée, la sienne autant que la mienne ; une seule sait parfois en contracter mille ; lorsque par exemple, bras enfoncé dans le tube de flanelle, l'index sonde la maille, trouve celle qui a filé, petit ver au gilet ; ni lynchage ni envie, mais un trou, on l'a vu, chétive digression le temps d'une photo — rangeant son appareil, Warburg sourit, ma veste a cessé d'être neuve depuis belle lurette, dit-il ; il pourrait s'irriter mais accepte le présage par empathie pour le passé intact ; sauf qu'en tout début d'après-midi une fatigue s'est emparée de lui, qu'il ne connaissait pas ; pour l'heure, elle demeure sans traitement, ce qui renforce son efficace, retarde le B.A.T., voire le séjour lui-même

⊙ depuis que je suis là, Warburg me tourne souvent le dos, il a à faire, documente la reprise ; son temps ne grince pas, n'est pas de laverie tant il s'avère intransigeant en se déployant dès qu'il s'agit de tombés, de plissés, d'empiècements ou de stoppage, notamment en matière de rappels infinis, ce qui donnera lieu plus tard, comme on sait, à l'invention d'un Atlas impeccable retenu dans son crâne par des pinces de nickel ; en fait, Warburg, fin régisseur, me tourne le dos pour désigner d'un nom de déesse ce qui parfois se manifeste ; et que les choses soient claires, les paroles d'amphi, il veut les exfiltrer, évacuer le babil de soutenance, radier le sens mité de renaissance : pas de rinçage du champ sans cette condition, pas de pendrillon ; voici plusieurs jours qu'il est parti ; plusieurs jours qu'il a quitté la grande ville afin d'entreprendre ce drôle de périple, « je » savant secoué, ballotté ; plusieurs jours qu'il dort mal, transpire, a froid, se perd dans les travées de son hangar d'idées ; plusieurs nuits qu'il observe, anxieux ou satisfait, depuis son sleeping bag d'obscures figures vivaces épinglées sur son dais d'insomnie

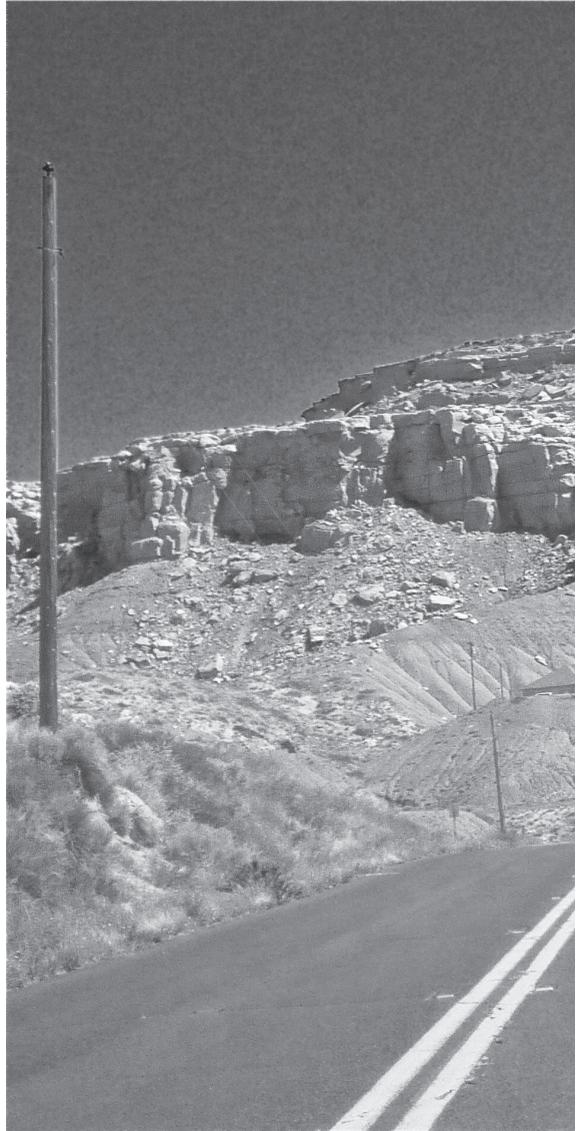


⊙        quoi de plus monotone, à vrai dire, quoi de plus éprouvant qu'une route obstinée traversant une région aussi peu attractive, *a fortiori* pour qui vient de laisser en plan la vie mondaine, celle qu'on mène à découvert sur les avenues, dans les jardins et les salons de la côte Ouest ? et quoi de plus pénible dès qu'on y songe, qu'un soleil à ce point déjugé, à ce point unanime, tôlerie implacable sur l'avers immédiat de chaque chose ? le gris-vert de l'herbe-aux-lapins, le gris passé des genévriers, le vert plus franc, mauve sans rescousses, des buissons de mesquite, pour ne rien dire du ton lustré de la bouteloue, apportent en vérité bien peu de variété et guère de réconfort au voyageur Warburg qui pense d'abord à se protéger du vent et des poussières que l'air s'entête à déplacer jour après jour sous un ciel à l'époque sans avion

⊙ de mon côté, je suis en retard, croyez-le bien, ne peux pas ne pas l'être ; en retard, pas même parti, quoi qu'il arrive ; en retard sur ce qui est, que j'imagine à tort pouvoir rejoindre ; le « tard venu » est une lubie chez moi, une manière nécessaire, cause alternée d'accablement et de sursaut, un switch chronique



⊙ lancement du couple lièvre/tortue dans le désert d'Arizona pour tenter de me faire comprendre ; pas de vitesses concurrentielles ici, comme on pourrait s'y attendre, plutôt séries légèrement décalées l'une vis-à-vis de l'autre, sachant que la première n'est rien sans la seconde, laquelle, du même coup, devient principe, prime par conséquent ; bon, reprenons : figurons-nous que l'un, trop sûr de lui, réalise soudain son placement défavorable, décide aussitôt de rattraper l'autre, de refaire, comme on dit, son retard ; détale, furie poilue contre tuilage d'écailles ; oreilles plaquées, fibres à ressort bandé, le voilà qui fonce, vrai *comics*, ventre à terre, sous l'œil goguenard d'un Zénon d'Amérique ; lièvre Achille sprinter, tu es bien sympathique, méritant, mais dingue de croire devoir faire montre d'athlétisme pour sauver ta peau discursive ; ta bave, ta rate, tes griffes n'y pourront rien, la tortue est à jamais devant ; sache, bestiole nominale, qu'on ne prend pas de vitesse l'expérience vitale, fût-ce en zigzag ; parce qu'on l'éprouve, vois-tu ; après quoi on peut bien essayer d'en rendre compte avec des mots ; un jour viendra, il te faudra admettre avoir toujours déjà perdu puisqu'elle, l'immanence obstinée, n'en a aucun besoin





## Entretien

### 1. Logopeïa



**Emmanuel Laugier — À travers des figures hétérogènes telles que celles de Nietzsche, Pontormo ou Warburg, qui peuplent vos derniers livres (dont le troisième à paraître), on peut penser que vous recherchez, et peut-être en chacune des destinations qu'elles offrent, un point d'appui ? Est-ce bien cela ?**

**Pierre Parlant** — Sans que cela ait fait l'objet d'un projet de ma part, ces trois livres récents se sont enchaînés en partageant un point commun : chacun s'enveloppe d'un nom. Privée de l'insistance de ce que vous appelez des « figures hétérogènes », auxquelles précisément ces noms sont associés, leur composition, c'est évident, aurait vite tourné court. Disons alors que la présence de ces figures a d'une certaine manière permis, au fil de l'écriture, un *précipité* de la solution qu'on tente toujours de mettre au point en écrivant. La présence de ces figures et aussi, j'y insiste, celle de leurs noms. De ces noms qui nous alertent avant même que la connaissance de destins singuliers s'en mêle. Comme chacun d'eux renvoie à des œuvres mais tout autant et peut-être surtout à des formes de vie, ces noms peuvent nous hanter dès qu'on les croise. Lorsqu'on pense, lorsqu'on écrit ou lorsqu'on lit ces noms sur la page, à l'écran : **Pontormo, Nietzsche, Warburg**, ce sont immédiatement ces deux réalités qui viennent à l'esprit. Le nom s'affiche chaque fois sous le rapport d'une vie, laquelle fit œuvre. Il faut d'ailleurs



que j'ajoute aussitôt à cette liste un autre nom, celui de Duccio. J'aime ce peintre depuis longtemps, et avec lui tous ceux que l'histoire de l'art a nommé hâtivement les « Primitifs siennois ». J'aime notamment le reliquat byzantin qu'ils lèguent à nos regards si souvent fatigués. Un des panneaux de la *Maesta* — le chef-d'œuvre de **Duccio** est exposé au Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo de Sienne — m'a passionné au point d'aller y (re)voir et de tenter d'en faire ce qu'Hubert Lucot a nommé, d'une formule qui m'a ravi et que je retiens, un « poème-essai » (*Ciel déposé*, Fidel Anthelme, 2014).

Pour revenir à votre question, tout se passe peut-être comme si, depuis quelques années, écrire ne m'était effectivement (provisoirement ?) plus envisageable, sauf à recourir aux éléments d'une intrigue subjective étrangère à la mienne, mais qui pourrait devenir la caution rassurante — j'imagine que c'est le cas — de ma propre expérience. Cette affaire m'est en tout cas apparue peu à peu comme relevant de l'« autobiographie d'un autre », suivant le titre que j'avais proposé en 2014 pour une intervention faite à Aix-en-Provence à un séminaire de psychanalyse.

À y regarder cependant de plus près, la chose était sûrement latente, peut-être même préparée. Presque, si j'ose dire, à la façon du fameux « piano préparé » de John Cage. Comme si, suivant un geste analogue au sien, j'avais glissé divers petits objets dans le corps même du texte ainsi qu'il en plaçait lui-même entre les cordes de l'instrument afin d'en altérer le son initial et d'en modifier la résonance. En l'occurrence, les petits « objets » que j'introduis dans ces livres sont des patronymes, des toponymes, des dates, des fragments de journaux intimes ou de correspondance. Ce sont eux, et tout ce qu'ils supposent et impliquent, qui permettent l'ouverture de la chambre d'écho de l'écrit. Dans *Modèle habitacle*, publié en 2003, apparaissait déjà tout un cortège de « personnages » — mentionnés chaque fois sous l'aspect de « cartels » négatifs, libellés en réserve blanche sur fond noir — ayant comme dénominateur commun le fait d'être vêtus de manteaux et de porter des chapeaux (cf. R. Descartes, cf. J.-P. Courtois). Ce n'est bien sûr pas méditant et

penché à ma fenêtre que je les apercevais — la mémoire se chargeant d'aérer mon grenier —, mais renouvelées de page en page, lorsqu'elles se présentaient, ces silhouettes avaient la vertu de provoquer, de fortifier et de troubler l'effort du peintre fictif que j'avais mis en scène dans ce livre, planté là, face à un modèle qui, sans jamais se refuser, ne cessait pourtant de se dérober (ce qui est à vrai dire la moindre des choses de la part d'un véritable modèle<sup>1</sup>).

Lorsque *Pas de deux* a été publié en 2005 par les Éditions MF, le trait s'est forcé davantage. L'essentiel de l'intrigue qui allait soutenir de bout en bout le livre s'est en effet nourri d'une ambiguïté que je savais aussi nécessaire qu'indispensable. Désormais, plus de figures multipliées, mais une seule, et clivée. *Pas de deux*, le titre même, assumait sans fausse honte l'allusion chorégraphique — le livre s'ouvre comme sur un plateau où se déroule un étrange sur-place — tout en posant la négation du duo. Ça commençait très tôt. Dès la dernière phrase du premier chapitre, c'était en quelque sorte plié : « Je suis et ne suis pas Jeanjean ». Inscrite à l'improviste, cette phrase m'avait en vérité été soufflée par une devinette que tous les tintinophiles — dont je fais partie — connaissent : « Je suis et ne suis pas Tintin. Qui suis-je ? »<sup>2</sup> Elle nous avait bien fait rire, mon fils, encore petit garçon à l'époque, et moi.

Qu'existe en français une confusion virtuelle entre le verbe *être* et le verbe *suivre*, voilà quelque chose qui m'enchant. L'effroi n'étant jamais bien loin, je trouvais suggestifs l'ambivalence et le possible malentendu. Quoi qu'il en soit, pour vous répondre, c'est sûrement à partir de l'équivocité dont *Pas de deux* était porteur qu'il m'a semblé intéressant de convoquer dans l'écriture des noms et certains *biographèmes*, comme disait Barthes, qui leur seraient attachés. J'ai senti qu'il y avait là de quoi avancer avec ce qui me fascine depuis toujours, à savoir, d'une part le caractère indécidable, discontinu de toute identité, et d'autre part la condensation et/ou la dispersion des marquages spatio-temporels qui lui prêtent néanmoins une consistance relative.

1. « Je pense comme une fille enlève sa robe », confiait Georges Bataille (expression reprise et commentée par Jean-Luc Nancy dans *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001).

2. Est-il besoin de préciser que la réponse correcte à cette devinette est « Milou » ?



**E.L. — Le lien, le tissage, voire le point de capiton, comme vous le dites aussi, s'ils font voyager le sujet, en le déplaçant vers un « je vagabond », sont-ils les conditions premières, l'impératif en somme, par quoi « écrire » fabrique ou donne forme à une visibilité, voire à une vision, ou à un point de vue.**

**P.P.** — Je ne sais pas s'il s'agit réellement de « faire voyager le sujet » même si, vous avez raison, ces derniers livres qui citent et donnent à voir des lieux et des paysages — la Toscane du <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècle, les rivages et les climats méditerranéens, les déserts, les montagnes et les *pueblos* du sud des États-Unis — peuvent aussi être lus, sous un certain angle, comme des récits de voyage : alors « Je vagabond », admettons. Votre question m'incite à détailler un peu ce que j'entends par « autobiographie d'un autre » puisque la catégorie même de *sujet* s'y trouve engagée et qu'on l'imagine pérégriner. Ce qui m'a arrêté chez ces figures d'exception que sont Pontormo, Nietzsche ou Warburg et qui a permis, entraîné, étayé l'écriture, ne satisfait pas, je crois, aux exigences d'une biographie classique. Il va de soi que les circonstances et les contingences demeurent cruciales. Ce sont elles en effet qui induisent et décrivent les parcours, les bifurcations et autres délinquances. J'y ai été par conséquent très attentif en les consignait avec soin lors du travail préparatoire. Mais si ces noms-là m'ont requis, c'est d'abord qu'ils attestaient, au plus près d'une aventure existentielle marquée par une solitude aux accents tragiques (à vrai dire une invention renouvelée chez chacun d'eux d'un certain *héroïsme*), un renversement quant à la constitution justement de ce qu'on nomme un *sujet*.



Qu'il s'agisse du peintre Pontormo tel qu'il se livre à travers ce *Journal* si étrange qu'il rédige à la fin de sa vie, de Nietzsche écrivant des lettres à ses amis tandis qu'il séjourne en hiver à Nice ou en Ligurie, de Warburg se rendant en Arizona pour y rencontrer le peuple Hopi, on observe souvent un phénomène identique. Pour le dire vite, il y a certes chaque fois un *monde*, c'est indéniable, mais on a l'impression qu'il ne procède pas chez eux de l'instance préalable que serait un *sujet*. Tout se passe en réalité comme si la subjectivité ne s'avérait possible que sous la condition d'un *monde* toujours déjà opérant, variable et chaotique, auquel la sensibilité extrême de chacun réagit. C'est donc bien un renversement qui s'opère. Quelques exemples : chez Pontormo, tout, ou presque, de l'humain qu'il est et ne cesse de devenir en ses dernières années semble soumis à la nourriture ingérée (son *Journal* en donne le détail, littéralement "par le menu" (c'est aussi captivant que parfois dégoûtant) ainsi qu'aux effets, désagréables souvent, qu'elle produit sur le corps et, fatalement, sur la conduite de la tâche artistique du moment. Nietzsche célèbre quant à lui ce Sud qu'il désire ardemment en quittant les brumes septentrionales. Il y cherche, question de survie, une lumière, un ciel, une intensité physique et dynamique des êtres et des choses (dans une de ses lettres il raconte de façon enjouée avoir été témoin d'un tremblement de terre survenu à Nice), comme l'épreuve nécessaire d'une pensée renouvelée. Quant à Warburg, son expérience au Nouveau-Mexique et en Arizona, ses séjours et sa découverte des rituels hopis l'ont rendu à une dimension d'expérience infiniment plus troublante et plus puissante que celle du sujet supposé souverain, celui de l'historien d'art brillant qu'il était aussi avant de découvrir le continent américain. Il en convoquera, comme on sait, le souvenir pour rédiger le texte d'une conférence, *Le rituel du serpent*, près de trente plus tard alors qu'il se trouve interné à la clinique Bellevue (en Suisse) et qu'il entend prouver, en prononçant cette causerie, avoir gardé toute sa raison.

Si *vision* il doit y avoir, et c'est bel et bien le cas (même si *vision* ici est un terme que le seul lien optique à la réalité échoue à définir),



c'est toujours à partir des données objectives. Ce sont elles qui se convertissent au fil de l'expérience en de puissantes et fécondes vibrations subjectives. Ce sont elles qui conspirent et instituent le sujet, elles qui provoquent tout un jeu de variations infinies qu'un *Je* synthétise comme il peut. On peut dire à cet égard que Pontormo, Nietzsche ou Warburg, il suffit de les lire, sont des êtres qui ne cessent, pour pouvoir simplement exister et penser ce que cela implique, de composer et de négocier avec la contingence du dehors. Ce faisant, ils s'inventent, s'actualisent en tant que *sujets*, à la faveur des mille et une sollicitations que le monde produit sur eux.

**E.L. — Ce partage des voix, entre le « je », jamais éludé dans vos livres, mais encore déployé autrement dans *Les courtes habitudes*, et d'autres, Nietzsche dans ce dernier livre, a-t-il pour enjeu de permettre une nouvelle durée entre ce « je » et cet « autre » ? Et quelle est-elle, d'ailleurs, cette durée, au sein de ce que ménage un livre ? puisque « un siècle et des poussières nous en sépare », précisez-vous ?**

**P.P.** — Vous posez là une question aussi déterminante que délicate, celle de la *durée*. Elle l'est au point même que son affichage, lequel en soi ne réglait pas grand chose, s'est imposé lorsqu'il m'a fallu trouver un titre au livre dont Pontormo est le noyau<sup>3</sup>. 3. Pierre Parlant, *Ma durée Pontormo*, Je n'avance rien de bien original en disant que Caen, éd. Nous, 2017. l'écriture a essentiellement affaire au temps puisqu'elle en est l'épreuve au même titre que la tentative d'exposition. Reste à savoir ce que ça signifie et en même temps ce que ça engage empiriquement. D'autant que les choses se compliquent assez lorsqu'on considère ces deux régimes particuliers d'écriture que sont d'un côté le roman, de l'autre la poésie. S'agit-il sous cet aspect de la même chose ?

Tenant la notion de genre comme assez peu opérante, il me semble que la différence, par ailleurs effective, entre ces deux régimes de la langue écrite tient au départ entre ce qui appartient,

d'un côté, au discursif et ce qui procède, de l'autre, de l'intuitif. Le roman, discursif par nature, a besoin de temps pour trouver sa cadence. Il a besoin, pour parler comme Bergson, que « le sucre fonde ». Il s'entraîne donc à poser la carafe sur la desserte, à verser l'eau dans le verre, après quoi il y plonge avec soin le morceau sous les yeux du lecteur qui, sans toujours oser l'avouer ni même très bien le savoir, raffole du sirop. Dit autrement, le lecteur de roman souhaite croire, s'installer dans cet état et, en retour, le romancier se propose de répondre avec intégrité à cette commande qui lui est faite puisque c'est aussi la sienne.

Quelles que soient son intention et sa facture, le roman déploie donc le temps particulier d'un type de narration dont le propre est de pouvoir se dilater à volonté (telle est sa foi en l'infini) pour doper la croyance. Il organise, décide des moments de sa mise en intrigue en jouant avec les attentes, en les disposant de telle sorte qu'il pourra d'autant mieux les déjouer. Tout roman est toujours un guichet temporel. On y règle l'emploi d'un temps, on y fixe des rendez-vous, on y décide des filatures et des planques, on y pose des lapins. À tout moment, par conséquent, quelque chose peut arriver. Valéry avait bien vu cette importance de *l'attente* dans ses *Cahiers* lorsqu'il note que « ce qui agit si fort en nous, ce n'est point l'événement en soi (quel qu'il soit), — c'est, par exemple, l'écroulement de *constructions* plus ou moins cachées, les Attentes déçues ou rompues. »<sup>4</sup>

4. Paul Valéry, *Cahiers*, I, Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, p. 1312.

Si bien que sous les traits d'un grand romancier se cache en réalité un artificier génial, un sophiste impeccable, virtuose du ruban, expert en plan d'occupation des sols. Où placer l'explosif, comment régler l'horloge des détonateurs, débobiner le cordon Bickford, déclencher les mises à feu successives pour faire sauter, au moment et à l'endroit où l'on s'y attend le moins, les charges narratives dans l'univers mental, il sait faire. Une fois rendu à son projet, un roman, tel qu'on l'entend le plus souvent, ressemble finalement à un spectacle pyrotechnique. Il offre en nuit américaine — sons et lumière d'un plein-jour de studio — une transposition spectaculaire de ce que l'humain vit. Ça se passe forcément « sur la terre comme au ciel », mais en miroir, sous un

ciel retendu. Et les lecteurs massés sur l'esplanade du front de mer, et la critique postée derrière son vasistas, de s'enthousiasmer en lançant : — Oh, la belle rose, la belle bleue ! Ils ont évidemment raison car parfois c'est somptueux.

Les choses sont très différentes quant au poème. Disons que sa foi en l'infini y prend un autre tour. N'est plus en jeu un déroulé mais une condensation, laquelle, sans jamais y parvenir tout à fait, cherche à restituer du réel un « échantillon architectonique », comme dirait Leibniz. Exposé dans son acte même, le poème ne donne aucun rendez-vous ; il est là, tout entier, ici comme là, sans vouloir ni contenir ni différer. Et si vérité il y a dans le poème, elle se délie du croire. À la notion de *genre*, peut-être faudrait-il donc, histoire de départager les régimes autrement que sous l'autorité d'une forme, substituer une autre notion qui rendrait compte cette fois d'un *affect*, celui de l'inflexion singulière du temps de l'expérience qui fait et qui défait, toujours provisoirement, ce que nous sommes. D'où la distribution qu'on y verrait, respectivement, de formes typiques et différentes de vérité. Il y aurait soit l'affect impliqué par la succession concertée — la vérité comme procès —, soit l'affect propre à l'instant saisissant — la vérité comme rapt —, à partir desquels des durées, que je crois réellement hétérogènes, bifurquent. Rien ne tient ici à la présence ou à l'absence de la narration — poème et roman en sont tous deux capables —, mais tout dérive de la modalité temporelle de sa conduite.

Et puis il faudrait évoquer la lecture, car roman et poème ne se lisent pas de la même façon. Ça semble trivial de l'indiquer, mais il me semble qu'il y a là quelque chose d'essentiel, qui concerne le regard et la vitesse. On sait que les techniques de formation à la lecture rapide se fondent sur l'idée qu'une lecture intégrale du texte est superflue. En lisant, l'œil saisit des groupes de lettres et/ou mots — des points de fixation — et « saute » d'un groupe à l'autre. Plus le nombre est important — l'empan visuel —, plus la lecture est efficace. Tout se passe comme si le texte était scanné. Reste toutefois posée la question de la compréhension. En réalité, elle passe le plus souvent par une activité d'inférence ; ce qui n'a

pas été lu est en quelque sorte « deviné » puisque le sens relève ici de l'implicite. Bref, si tout n'est pas « lu » et si rien ne passe par ce que les spécialistes nomment la « subvocalisation », il s'avère néanmoins possible d'accéder à ce qu'expose le texte. J'ai l'impression souvent que la lecture de la plupart des romans suppose ce type d'approche. Et c'est peut-être ce qui explique en partie leur succès. On lit, on scanne mentalement, on comprend.

Impossible en revanche de soumettre un texte poétique à ce type d'acte de lecture. On pourrait même dire que ce type de texte se reconnaît à ceci qu'il résiste en imposant justement son mot-à-mot. Belle expression, emprunté aux prémices de la traduction. Rapportée à l'écriture qui m'intéresse, elle dit que tout compte, au mot près. Là serait peut-être le point réel de séparation entre les écritures. Celles qu'on peut « scanner », et toutes les autres, qui s'y refusent. Pour prendre des exemples très disparates du côté de ce qui ne relève pas de la poésie, je dirais que mon plaisir de lecteur tient à cette « lenteur » qu'exige précisément le « mot-à-mot ». Je pense ici à Saint-Simon, Diderot, Cingria, Claude Simon, Eugène Savitzkaya, Bernard Collin, Danielle Mémoire, etc.

Je reviens maintenant à l'idée de *genre* littéraire. Pour ce qui me concerne, le dégagement s'est opéré en constatant au fil des ans que l'écriture glissait, sans que je l'aie prévu, vers ce qu'on nomme *prose*, laquelle n'a pas affaire au genre en tant que tel. J'entrevois une prose qui avancerait au juger, à l'estime, comme on marche dans la nuit, sans torche ni plan. Une prose qui serait tout de même « assez souple », « adaptée aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (Baudelaire<sup>5</sup>). À ceci près qu'elle ne serait plus tout à fait la prose

d'un sujet au statut assuré, mais une prose provoquée, intensifiée, bousculée, dégrisée par la rencontre et la pression qu'exerce sur

ledit sujet, toujours déjà bien trop « posé », la puissance objective des choses qui se donnent pour ce qu'elles sont, à savoir des coupes fulgurantes dans le flux de ce qui vient. Une prose s'en remettant du coup à la seule lyrique du *phrasé*, indéfectiblement liée à ce



que ce dernier détermine, et qui saurait une fois pour toutes que le mot « âme » — Baudelaire se doit encore de l'écrire — n'est que le nom d'un aléa de peine et/ou de réconfort.

L'impératif serait ici proche de celui qu'Italo Calvino énonçait impeccablement : « l'écriture en prose ne saurait se distinguer de l'écriture poétique; dans l'un et l'autre cas, il s'agit de rechercher une expression nécessaire, unique, dense, concise, mémorable »<sup>6</sup> ; ce qui, pour moi, n'est pas sans rappeler le « dense précis » cher à Andrea Zanzotto dont je cite ici ces quelques vers car ils me sont, chaque fois que j'y reviens, une façon d'orienter le travail :

« L'archi-, trans, hyper, hyper (amour) statut du trauma  
identifié, amoncelé, dépensé  
avec amour, poussée après poussée  
— pour lumières basses et fil de terre,  
pour soleil, et même pour soleil —  
coups d'épaule, coups de coude,  
comme dans un canzonere pléonomastique débordant  
de correspondance amoureuse  
dont tout serait phonèmes, monèmes et cortège,  
en tout sens direction et variance,  
babel et antibabel,  
volume et antivolume,  
grand livre vérissime, vraisemblable et semblable,  
giron de toutes les similitudes : bondé d'une seule similitude »<sup>7</sup>

7. Andrea Zanzotto, *La Beauté*, trad. Philippe Di Meo, Paris, éd. Maurice Nadeau, 2000, p. 45.

**E.L. — Si bien que cette autre possibilité pronominale, que voilà tressée par les fils d'un je à ceux d'autres, ne risque-t-elle pas de se mettre par trop en scène, de voir surgir de l'acteur « qu'il est — vivant de quelques mots —/lequel ne prend pas si mal**