



HAL
open science

Le grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs

Typhaine Garnier

► **To cite this version:**

Typhaine Garnier. Le grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs. Littératures. 2012. dumas-00751698

HAL Id: dumas-00751698

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00751698>

Submitted on 14 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE GROTESQUE CHEZ CHRISTIAN PRIGENT

Une lecture de *Grand-mère Quéquette*
et *Demain je meurs*



Mémoire de MASTER 2 RECHERCHE

LETTRES

spécialité Littératures - modernités

Typhaine GARNIER

Sous la direction de M. Benoît CONORT

Juin 2012

*Couverture : Le Saint Chiot, cathédrale Saint-Etienne (Saint-Brieuc).
Photo : Typhaine Garnier.*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier vivement M. Benoît Conort pour ses conseils et son écoute, pour m'avoir encouragée avec beaucoup d'enthousiasme à m'engager dans ce travail, pour m'avoir fait confiance.

Mes remerciements vont également aux autres professeurs de l'Université Rennes 2 qui, quelle que soit leur spécialité, m'ont permis de nourrir ce travail. Merci en particulier à M. Emmanuel Buron, M. Steve Murphy, M. Daniel Riou et M. Frank Wagner.

Merci à ma famille pour son soutien, pour sa patience aussi.

Un très grand merci à ma mère, qui a relu toutes les phrases.

INTRODUCTION

Refermant un cycle de fictions en prose initié en 1989 par *Commencement*¹, *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs*² forment un ensemble stylistique et thématique cohérent. Nous l'aborderons d'une manière oblique, sous l'angle de la notion de grotesque. Celle-ci ne sera pas seulement une porte d'entrée, elle sera aussi notre guide dans ces œuvres.

Le choix d'une catégorie *a priori* marginale de la réflexion esthétique vise à éviter la lourdeur d'une démarche qui consisterait à évaluer directement la modernité (ou la postmodernité) des œuvres considérées. En outre, la correspondance imparfaite des notions de grotesque et de moderne sera sans doute profitable à la compréhension de l'une et de l'autre. C'est sous cet éclairage réciproque que nous voudrions avancer.

Le flou attaché au terme de grotesque laisse soupçonner une profondeur sémantique méconnue du « sens commun », qui fait généralement de ce terme un simple synonyme de « ridicule », « bouffon » ou « extravagant ». En outre, l'un des emplois courants du terme, rapprochant le grotesque plutôt de l'idée d'absurde ou de dérisoire, semble indiquer que le phénomène n'est peut-être pas nécessairement comique, ou pas seulement comique, qu'il constitue en tous cas bien autre chose qu'une simple sous-catégorie du comique. La notion de grotesque semble donc *a priori* plus adéquate que celle, pourtant plus employée dans les études littéraires, de carnivalesque, à laquelle manque cette ambivalence tragi-comique omniprésente qui constitue, aux dires de Prigent lui-même, le caractère fondamental de son écriture et qui nous paraît particulièrement sensible dans les deux derniers romans. Certes, le carnivalesque n'en est pas absent, mais son caractère trop unilatéralement positif et joyeux incite à ne pas s'en tenir à cette seule notion. Cependant, supposer la pertinence du concept de grotesque pour rendre compte de l'écriture de Prigent avant d'avoir acquis une connaissance un peu précise de ce concept ne relève-t-il pas de la pétition de principe ? Peut-on se fonder sur le seul pressentiment que la notion de grotesque nous fera toucher du doigt un aspect essentiel des œuvres que l'on se propose d'étudier ? La pertinence effective de la catégorie demande à être établie.

¹ *Commencement*, Paris, POL, 1989.

² *Grand-mère Quéquette*, Paris, POL, 2003 ; *Demain je meurs*, Paris, POL, 2007. Dans les références des citations, nous utiliserons les abréviations *GMQ* et *DJM*.

Naturellement, on ne peut se contenter de la signification par trop étriquée et d'ailleurs assez vague du terme de grotesque dans son usage courant. Mais, du côté de l'esthétique, l'indétermination est encore plus grande. Cherchant à voir ce qu'il y a derrière ce terme à la fois séduisant et suspect, on découvre non le vide, mais un foisonnement de figures et de théories, un florilège de définitions et d'exemples tous azimut. Le grotesque est loin de constituer une catégorie clairement et unanimement définie : il n'est donc pas une notion directement opératoire, un outil d'analyse déjà tout prêt.

Ce manque de consistance est sans doute en partie dû au fait que le grotesque se donne d'abord comme un effet à éprouver, effet dont on a peine à déterminer l'exacte origine. Comme l'angoisse, on ne peut douter de sa présence mais sa cause précise échappe. Il paraît à la fois évident et énigmatique. La réflexion s'efforce de cerner le grotesque, d'en définir les contours et l'essence, mais vouloir décrire en termes rationnels le grotesque pourrait bien aller à l'encontre de sa nature-même. Phénomène protéiforme, inraisonnable, le grotesque serait une dimension ineffable de l'œuvre d'art. Mais la pensée s'obstine à considérer qu'il n'est pas d'effet sans cause et qu'une œuvre, par conséquent, n'émane pas miraculeusement l'odeur suave du grotesque. Suave ou répulsive d'ailleurs : fascinant pour les uns, qui font de cet élément le critère (inconscient) de leurs choix littéraires - et trouveront fade tout texte d'où il est absent -, le grotesque provoque au contraire chez certains un phénomène d'intolérance (il déconcerte et déconforte, notamment par l'exhibition de vérités désagréables).

Avant de se demander si le grotesque est une catégorie pertinente pour rendre compte de l'écriture de Prigent et de ses deux derniers romans en particulier, il importe donc de savoir si le grotesque est bien une catégorie susceptible d'être définie ou s'il n'est qu'un monstrueux « fourre-tout », répertoire hétéroclite de phénomènes que seul rapprocherait un sentiment inanalysable. Nous partirons d'abord à la recherche du grotesque dans l'histoire des productions artistiques et théoriques. Le but de cette enquête sera de nous rendre le grotesque à la fois étranger et familier. Etranger parce qu'elle montrera que, tout en croyant savoir ce qu'il est, on ignore à peu près tout de son histoire et une grande partie de ses aspects. Familier en ce qu'elle fera apparaître, en même temps que des richesses insoupçonnées, des permanences dans les formes et dans les fonctions du phénomène. Il est certes permis de supposer que les différentes théories du grotesque sont aujourd'hui périmées, qu'elles seraient devenues inopérantes du fait des changements de contextes (littéraire, politique). Mais le grotesque ne correspond pas à un genre, il n'est pas une forme susceptible de tomber en

désuétude en entraînant avec elle les théories qui s'y rapportent. S'il est un principe transhistorique, ou si du moins quelque chose du grotesque perdure sous les transformations, alors les diverses réflexions sur la question, des plus anciennes aux plus récentes, pourront nous aider à l'appréhender. L'ambition de cette étude n'est toutefois pas de parvenir à une définition unique, absolument cohérente et éternellement valable. Il importe de réduire non les contradictions dont est porteur le grotesque, mais les imprécisions qui l'enveloppent d'un brouillard assez épais, de façon à en avoir une vision suffisamment nette pour pouvoir entrer avec lui dans l'œuvre de Prigent.

Grâce aux résultats de notre enquête, nous pourrions évaluer dans quelle mesure Prigent, dans les essais et dans la prose narrative, reproduit et/ou renouvelle les formes et emplois du grotesque. Au premier détour fera donc suite un second, tout aussi nécessaire, qui consistera à cerner le « monstre » dans la réflexion de Prigent sur la modernité littéraire. On verra ainsi que le grotesque, loin d'être un aspect secondaire de l'écriture ou un simple trait de style, est au cœur de cette réflexion. Des positions avant-gardistes du temps de *TXT* à leur réévaluation critique, la trajectoire de Prigent est marquée par la permanence d'une exigence, réaffirmée dans l'essai *Ceux qui merdRent*³ : on y lit un appel à poursuivre la lutte, « après la mort des avant-gardes et la fin des utopies », contre « l'oubli du moderne ».⁴ Le détour par les essais théoriques et critiques de Prigent est d'autant plus nécessaire que, comme il le dit lui-même, ces écrits sont partiels : l'auteur y assume des partis pris et dévoile sa sensibilité esthétique propre ainsi que les préoccupations par rapport auxquelles, lui, écrit. Dans ses essais, Prigent développe une idée du moderne qui démontre une prédilection pour le grotesque sous toutes ses formes informes. Le grotesque n'est pas le moderne, mais le moderne (celui du moins qui sollicite Prigent) présente avec le grotesque de très fortes affinités.

L'analyse des deux œuvres choisies portera sur les lieux de la « violente action » du grotesque. Tout en s'appuyant naturellement sur ce que la double enquête aura pu faire apparaître, la lecture s'efforcera de se confronter à la complexité de ces textes, en les abordant non comme de simples illustrations des partis pris dans les essais – encore moins comme des applications d'un programme – mais comme d'étranges blocs qui pourront ici-bas stimuler la réflexion sur le phénomène du grotesque. On s'intéressera donc ici au devenir du grotesque dans ces œuvres : à côté de la démarche descriptive, on cherchera à comprendre son emploi dans le cadre du « roman » et de l'« écriture de soi », dans un contexte littéraire particulier.

³ Ouvrage marquant pour les écrivains de la génération de Prigent comme pour ceux qui commençaient alors à écrire, *Ceux qui merdRent* paraît en 1991.

⁴ *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991, 4^{ème} de couverture, p. 29.

Si l'on suit la voie ouverte par Bakhtine, une œuvre grotesque est d'abord une œuvre polyphonique, lieu d'un recyclage massif de textes, de langages et de discours. C'est ainsi que, dans un premier temps, on observera le pouvoir d'absorption et de distorsion d'une écriture dont la voix singulière est en permanence saturée de voix étrangères. Mais le grotesque est aussi présent dans *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs* comme l'« ennemi dans la place » : nous verrons ainsi ce que la poésie fait à la langue et au roman quand elle investit la prose et lui imprime ses mouvements énergumènes.

Dans la dernière partie de notre étude, nous interrogerons les rapports ambigus de la mécriture grotesque avec le moi (auteur) et le toi (lecteur). C'est alors que se révéleront quelques paradoxes ou complexes d'un moderne impliqué dans la postmodernité. Si, dans le traitement du donné biographique, la défiguration du moi et la reconfiguration du vécu semblent bien conformes à la vertu anti-adhérente du grotesque, la place accordée à l'« émotion » n'est-elle pas le signe d'un renouveau du grotesque ? Enfin, on considérera *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs* comme des textes destinés à être lus. On a pu dire qu'il s'agissait d'« œuvres de la maturité » : cette expression consacre habituellement une réussite, renvoie à l'idée d'aboutissement, peut-être d'assagissement. Cette reconnaissance ne suppose-t-elle pas la modération du ravage et du ratage dont le grotesque est l'instrument privilégié ? Il s'agira donc ici de se demander jusqu'où peut aller le grotesque et jusqu'où Prigent le fait aller, dans l'idée que les limites du grotesque disent quelque chose sur le « projet moderne » et sur la position de Prigent par rapport à ce projet.

I. UN MONSTRE THÉORIQUE

Au vu du nombre d'études consacrées à la question du grotesque, il semble bien que nous ayons affaire à une catégorie esthétique importante et à la pertinence reconnue. Mais lorsqu'on examine cette production théorique, les contours de la catégorie du grotesque apparaissent si flous, si diversement définis, que l'on est amené à se demander si elle ne serait pas en réalité qu'une coquille vide. Et si, sans rentrer dans les détails de l'histoire conceptuelle de la notion, on s'en tient à la signification du grotesque pour la conscience actuelle, celui-ci se présente au mieux comme un amalgame flou de notions intuitives éparses et sans cohérence : comme le beau kantien, le grotesque est peut-être connu intuitivement et sans concept. Pourtant il n'a cessé de susciter la réflexion théorique, mais la notion semble résister à la conceptualisation : les théories existantes sont souvent assez vagues (Hugo), parfois concurrentes (Bakhtine, Kayser) ou du moins difficilement conciliables et ne rendent jamais compte de toutes les manifestations concrètes du phénomène.

De nombreuses incertitudes persistent : ainsi, le rapport du grotesque au comique (et au tragique) est diversement, voire contradictoirement défini, comme celui du grotesque au réel. Et plus on tente d'éclairer le champ du grotesque, plus on découvre de contradictions. Si l'essence du grotesque paraît si insaisissable, c'est aussi parce que la notion s'est constamment transformée au cours de la réflexion théorique, sans doute parce que chaque fois cette réflexion émerge dans un contexte nouveau où les enjeux (esthétiques, politiques) sont différents. Avant le XX^e siècle et les études « savantes » consacrées à la question, la théorisation du grotesque a lieu dans le cadre de débats esthétiques et de programmes littéraires, il apparaît comme la bannière du parti de l'innovation en lutte contre l'esthétique dominante.

Par les contradictions, mutations et permanences qu'il aura mises en lumière, ce parcours à travers l'histoire du grotesque et de sa conceptualisation nous aidera à comprendre le devenir du phénomène dans la réflexion de Prigent sur la littérature.⁵ Dans son étude sur le grotesque dans les romans du XX^e siècle⁶, R. Astruc cherche à définir les caractères d'un grotesque nouveau, propre à la modernité (entendue au sens de période historique). La question de savoir dans quelle mesure le grotesque à l'œuvre chez Prigent serait représentatif de ce grotesque moderne dépasse le cadre de notre étude. Il s'agira pour nous d'essayer de cerner les spécificités du grotesque chez Prigent, en distinguant ce qui le rattache à des traditions littéraires de ce qui modifie le sens du phénomène.

⁵ Notons que Prigent ne fait pas lui-même du grotesque (identifié comme tel) le centre de sa réflexion sur la modernité littéraire. Mais cette notion s'avère particulièrement pertinente dans la mesure où elle permet de rassembler les grandes lignes parfois conflictuelles de sa réflexion.

⁶ R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle - Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

1. ELÉMENTS D'UN HÉRITAGE

Le terme de grotesque n'a pas toujours désigné une notion transhistorique. Pour avoir quelque chance de lever le voile de mystère dont il s'enveloppe, il faut en retracer les aventures. Terme instable, il passe d'un domaine à l'autre (peinture, ornement, vie courante, théorie esthétique), change de genre et de nombre (du féminin pluriel au masculin singulier) et de catégorie grammaticale (du substantif à l'adjectif). D'un nom qui au départ ne signifie rien d'autre que le lieu d'origine ou plutôt de découverte d'un style pictural, on passe à un adjectif à connotation plus ou moins péjorative désignant une excentricité inoffensive, une incongruité qui suscite une « condescendance amusée ».⁷ Cet emploi courant du terme est d'ailleurs riche d'enseignements : l'identification du caractère « grotesque » d'un objet ou d'une personne implique un jugement évaluatif fondé sur une norme. Ce qui nous fait porter ce jugement, c'est en effet la perception d'une difformité (incongruité formelle) ou d'une incohérence voire d'une absurdité (incongruité sémantique). Dans les deux cas il y a écart risible par rapport à la normalité. Il n'y a de grotesque que par rapport à du beau, du normal, du familier.

Cette mobilité du terme fait de la conceptualisation du grotesque un véritable défi, la première difficulté étant de le situer. Est-il dans la réalité elle-même, dans le regard qu'on porte sur la réalité, ou encore dans le travail de l'artiste ? Faut-il définir le grotesque artistique comme imitation (d'une réalité risible) ou comme création ? Une seconde difficulté tient à l'ampleur et à l'hétérogénéité du « répertoire » grotesque : sont identifiées comme « grotesques » des œuvres très diverses, appartenant à des arts, des genres et des époques différentes.

Deux grandes lignes guideront ici notre réflexion : il s'agira de tenter de cerner la notion de grotesque en examinant ce qu'on a désigné par ce terme et en essayant de proposer sinon une définition du moins une caractérisation du phénomène. Mais nous nous intéresserons également à la fonction du grotesque, puisque c'est aussi un élément de son identité. Il s'agira de voir pourquoi le grotesque est introduit en art, quelle est la signification de son emploi et ce qui est recherché à travers lui. Nous mènerons cette double enquête à partir du commencement, non par pur souci d'exhaustivité, mais dans l'idée que le grotesque se métamorphose en conservant le souvenir de ses origines et transformations successives.

⁷ E. Rosen mentionne la définition de l'adjectif grotesque du dictionnaire de l'Académie française de 1694 : « ridicule, bizarre, extravagant. Un habit grotesque, ce discours est bien grotesque, mine grotesque. », *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 23.

1.1. DES GROTESQUES AU GROTESQUE

1.1.1. Un peu d'archéologie

Toute tentative de théorisation du grotesque se heurte à un premier problème : le terme, employé au pluriel, désigne un genre pictural redécouvert à la Renaissance, mais c'est aussi un terme du langage courant, à connotation péjorative (synonyme de bizarre, extravagant ou ridicule) servant à qualifier une réalité qui n'est pas nécessairement d'ordre artistique. Déplacement de sens regrettable ? À l'article « grotesque » du *Robert historique* est mentionnée l'hypothèse selon laquelle il y aurait eu contamination sémantique par rapprochement avec l'adjectif « grossier »⁸, mais l'évolution sémantique tient peut-être davantage à l'évolution du genre pictural lui-même, qui au Moyen Âge s'est infléchi vers la caricature et l'obscénité. En outre, les grotesques présentent un ensemble de caractères (bizarrerie, étrangeté effrayante ou comique) que l'on retrouve dans les diverses significations modernes du mot. Le rapport entre les grotesques et le grotesque⁹ est une question essentielle puisqu'elle recouvre celle de savoir si l'esthétique des décors à grotesques peut venir nourrir l'analyse littéraire. S'en tenir à la signification moderne du mot dans son usage courant conduirait à faire du grotesque littéraire un simple équivalent du caricatural ou du bouffon.

Le terme de grotesque¹⁰ se rapporte originellement aux décors de la *Domus Aurea*.¹¹ Les motifs les plus divers et les plus hétéroclites sont rapprochés sans autre logique que celle de la métamorphose : rinceaux végétaux, masques, figures humaines, mythologiques, animales ou hybrides s'entrelacent, naissent les unes des autres et accomplissent des actions invraisemblables. Ces compositions mêlant créatures réelles et imaginaires étaient-elles purement décoratives ou également porteuses de sens ? Étaient-elles l'expression d'un mode de vie moins austère, opposé à la rigueur des « Anciens » ? La condamnation des grotesques chez

⁸ *Robert historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 924.

⁹ Bakhtine refuse pour sa part de ne voir qu'une fâcheuse homonymie entre les grotesques et le grotesque, considérant le genre pictural comme une parcelle « de l'immense univers de l'imagerie grotesque », *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard – NRF (Bibliothèque des idées), 1972, p. 42.

¹⁰ Il apparaît pour la première fois dans l'essai d'un peintre milanais anonyme, rédigé à la fin des années 1490.

¹¹ L'explication étymologique fait référence à l'aspect du lieu de la redécouverte (en 1480) de ces décors : enfouie sous la terre, la *Domus Aurea* apparaissait comme un dédale de boyaux obscurs, semblables à des grottes.

Vitruve¹² et Horace¹³ se situe essentiellement sur le plan esthétique, mais on y perçoit un arrière-plan moral montrant que le genre des grotesques pouvait être perçu comme décadent. Leurs critiques sont l'expression d'un conservatisme esthétique que scandalise la licence du nouveau style pictural, qui, par ses constructions et ses engendremens fantaisistes, s'affranchit insolemment du principe aristotélicien de *mimesis* respecté par les « Anciens ». Horace est sans doute le premier à développer l'idée d'une transposition du genre pictural à l'écriture, mais il juge excessive l'audace de l'art des grotesques : l'alliance des contraires, l'absence d'« unité » et de vraisemblance ne saurait selon lui être transposée en poésie.¹⁴

Au Moyen Âge, l'art des grotesques prend encore davantage de libertés avec les normes de la représentation. La monstruosité s'accroît et se diversifie, en particulier dans la représentation de l'humain.¹⁵ Mais surtout on remarque l'apparition de la dimension caricaturale, obscène ou ridicule (comprise dans la notion moderne de grotesque). L'un des traits principaux du fantastique médiéval est ainsi le renversement du sacré.¹⁶ Dans les marges des textes sacrés, observe J. Darriulat,

Les scènes érotiques ou scatologiques sont innombrables, la paresse ou la cupidité de l'Eglise est féroce dénoncée, des nains difformes et phalliques se contorsionnent dans les bordures comme grimacent les gargouilles à l'extérieur de la cathédrale, des infirmes, des lépreux et des mendiants, que les villes refoulaient hors les murs, claudiquent dans les rinceaux qui entourent le texte, des scènes paillardes, ou des illustrations de proverbes populaires, ornent les miséricordes [...].¹⁷

¹² « Par je ne sais quel caprice, on ne suit plus cette règle que les anciens s'étaient prescrite, de prendre toujours pour modèle de leurs peintures les choses comme elles sont dans la vérité ; car on ne peint à présent sur les murs que des monstres, au lieu des images véritables et régulières. On remplace les colonnes par des roseaux qui soutiennent des enroulements de tiges, des plantes cannelées avec leurs feuillages refendus et tournés en manière de volutes ; on fait des chandeliers qui portent de petits châteaux, desquels, comme si c'étaient des racines, il s'élève quantité de branches délicates, sur lesquelles des figures sont assises ; en d'autres endroits ces branches aboutissent à des fleurs dont on fait sortir des demi-figures, les unes avec des visages d'hommes, les autres avec des têtes d'animaux ; toutes choses qui ne sont point, qui ne peuvent être, et qui n'ont jamais existé [...] », Vitruve, *De Architectura*, livre VII, chapitre V, 3 et 4.

¹³ Le point de vue d'Horace est intéressant en ce qu'il met l'accent sur le potentiel risible des figures hybrides : « Si un peintre voulait ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes, de sorte qu'un beau buste de femme se terminât en laide queue de poisson, à ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ? », Horace, *Art poétique*, trad. F. Richard, cité par J. Darriulat, « L'écriture des grotesques », disponible sur : <http://www.jdarriulat.net/Essais/Grotesques.html> (page consultée le 4/05/2012).

¹⁴ « un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentés, semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité. – Mais, direz-vous, peintres et poètes ont toujours eu le droit de tout oser. – Je le sais, c'est un droit que nous réclamons pour nous et accordons aux autres. Il ne va pourtant pas jusqu'à permettre l'alliance de la douceur et de la brutalité, l'association des serpents et des oiseaux, des tigres et des moutons. », *ibidem*.

¹⁵ Cette diversification du monstrueux s'explique en partie par l'intégration de figures issues des folklores populaires, des éléments de l'iconographie locale venant se greffer sur les motifs antiques.

¹⁶ Cf. J. Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2008.

¹⁷ J. Darriulat, « L'écriture des grotesques », art. cit. Cette interprétation « carnavalesque » des grotesques médiévales n'explique toutefois pas comment leur présence dans les marges des livres pieux et au fronton des cathédrales pouvait être tolérée par l'Eglise. Car il faut bien qu'il y ait eu une justification des grotesques au nom de la religion même qu'elles semblent profaner (inspirer l'effroi de l'enfer par la représentation des châtimens réservés aux pécheurs ?).

Dans la danse macabre (motif très présent dans l'art de la fin du Moyen Âge), sous la forme du nivellement carnavalesque (les hiérarchies sociales sont abolies, tous défilent au même niveau), c'est l'égalité de tous les hommes devant la mort et donc la fragilité de toute supériorité sociale qui est signifiée. Mais la danse macabre nous intéresse aussi parce qu'avec ces morts-vivants, ces squelettes contorsionnés, elle offre un caractère tragi-comique dans la représentation de la mort qui est un trait essentiel du grotesque moderne dans sa version macabre. Ainsi, la danse macabre peut être considérée comme une des formes par lesquelles s'effectue le passage des grotesques au grotesque.

Après sa redécouverte à la fin du *Quattrocento*, le style pictural des grotesques se diffuse à grande échelle, envahissant tous les domaines de l'ornement. Cette vogue n'est pas sans susciter les réticences d'une partie du clergé, qui juge cet art d'origine païenne extravagant et licencieux. Au jugement des prélats s'oppose l'engouement des humanistes comme Giorgio Vasari, sensibles à la délicatesse du dessin, la fraîcheur et l'innocence de l'invention : l'art des grotesques est pour eux un art purement décoratif, une fantaisie inoffensive où l'artiste peut déployer librement son talent.¹⁸ La tendance est cependant à la standardisation, et les motifs (dont il existe des recueils de modèles pour les artistes) se font moins transgressifs et moins inquiétants.¹⁹ La fantaisie est apprivoisée, codifiée et géométrisée, la symétrie est introduite. Cette évolution se confirme par la suite : fixé en formules répétitives, devenu phénomène de mode avant de décliner à l'âge classique, le genre des grotesques s'infléchit vers le joli et l'amusant : des oiseaux, des singes musiciens gambadent sur des guirlandes de fleurs.

En fait, la neutralisation des grotesques à partir de la Renaissance doit être rapprochée d'une autre mutation : l'extension du champ iconographique relevant du grotesque.²⁰ La portée subversive et le monstrueux des grotesques médiévaux se retrouvent dans les tableaux de Jérôme Bosch, les figures difformes et flasques de Cornelis Floris, dans les gravures de Callot. Comme les danses macabres, ces œuvres font le lien entre le style ornemental et la conception moderne du grotesque. Dans les caricatures, la figuration grotesque se fait référentielle et significative. Ainsi, note E. Rosen, se trouvent rapprochés « un art tout d'agrément », l'ornement grotesque, qui se dérobe au sens, et « un art dédié à la contestation », la caricature, qui doit avant tout signifier.²¹ Avec la question du sens, on touche à une ambiguïté majeure de l'art des grotesques (et du grotesque en général), considéré tantôt comme insignifiant et

¹⁸ « à l'inverse de la composition centrale, dont le thème est souvent dicté par le commanditaire, écrit J. Darriulat, la frise des grotesques est laissée à la fantaisie de l'artiste, et c'est ainsi surtout dans les marges qu'il lui est permis de donner toute la mesure de son génie », « L'écriture des grotesques », art. cit.

¹⁹ A. Zamperini observe que tout ce qui dans le monstrueux médiéval « est empreint de burlesque, de comique et de démoniaque » (grylles, hommes polycéphales, créatures gastrocéphales), est généralement banni., *Les Grotesques*, trad. O. Menegaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 172.

²⁰ Cf. E. Rosen, *Sur le grotesque. op. cit.*

²¹ *Ibidem*, p. 32.

inoffensif, tantôt au contraire comme subversif.²² Le champ du grotesque perd ainsi sa cohérence mais aussi de son prestige, car « par le biais de la caricature, le grotesque s'assimile à un mode d'expression réputé bas ». ²³ Mais en même temps le champ du grotesque comprend des œuvres qui ont un grand prestige esthétique. Effrayant ou burlesque, insignifiant ou satirique, vulgaire ou élevé, le grotesque est devenu un nid de contradictions.

Néanmoins, la permanence d'un certain nombre de traits caractéristiques permettent d'esquisser une esthétique (très générale) de ce genre protéiforme. Excepté dans sa version édulcorée du XVIII^e siècle, la peinture grotesque se caractérise toujours par sa sophistication formelle et son étrangeté. En outre, qu'il soit innocent ou subversif, le grotesque pictural comporte toujours une valeur émancipatrice : à travers lui l'esprit s'affranchit du réel et du sens ou bien renverse symboliquement le sacré et l'ordre social.

Ensuite, la peinture à grotesques est un art marginal, au sens propre d'abord, puisqu'il orne l'entourage d'un tableau ou les marges du manuscrit médiéval, et au sens figuré, car il est secondaire par rapport à la « grande » peinture (historique ou mythologique) et contrevient à l'esthétique classique dominante. A. Chastel établit ainsi une opposition systématique entre « grotesque » et « classique », définis comme deux principes de style antithétiques.²⁴ Le décor à grotesques antique est ainsi l'envers de la peinture à grand sujet : à la scène bien composée il oppose une prolifération de figures bizarres agencées sans logique narrative. Il ne symbolise ni ne raconte rien²⁵, mais joue avec les formes connues qu'il combine pour produire des êtres fantastiques. Mais ce jeu formel n'est pas si anodin qu'il n'y paraît : en raison même de l'absence de signification explicite, on ne sait s'il faut admirer ou condamner.

La liberté d'invention propre à l'art des grotesques manifeste une double émancipation : par rapport à la réalité, et, indissociablement (puisque le principe fondamental de l'art est la *mimesis*), par rapport aux normes de la représentation. À travers l'art des grotesques, libéré de l'exigence mimétique, l'imagination défie les lois du monde réel : elle semble se plaire à violer les lois biologiques (par des hybridations impossibles) et les lois physiques comme celle

²² Dans ses manifestations littéraires, le grotesque pourra ainsi se présenter comme une pure récréation, une fantaisie bouffonne sans conséquences, ou comme une puissance de subversion, de mise en crise des normes esthétiques et des idéologies dominantes, la première valeur étant souvent un moyen de dissimuler la seconde.

²³ E. Rosen, *Sur le grotesque*, *op. cit.*, p. 33.

²⁴ Cf. A. Chastel, *La Grotesque*, Paris, Le Promeneur, 1988. Ceci pose la question du statut de l'art des grotesques par rapport à l'esthétique dominante : se définit-il par rapport à la norme classique ou de façon indépendante, comme proposition esthétique différente et non négatrice ? Ph. Morel considère pour sa part qu'avec l'art des grotesques « nous nous trouvons en face non pas d'une ignorance primitive des règles de l'illusion, mais d'une volonté délibérée d'en prendre le contre-pied, d'en nier ou d'en brouiller l'artifice », *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion (Champs), 2001, p. 87.

²⁵ Les grotesques peuvent cependant intégrer de petits médaillons littéraires ou mythologiques. Elles se caractérisent donc moins par le refus de la narration en elle-même que par celui de la centralisation narrative (au récit unique, elles opposent un agencement de plusieurs petits récits).

de la pesanteur (par des édifices improbables). Les règles du « grand » art sont comme ironiquement ignorées, en particulier celles de la construction perspective. Ainsi disparaît le point de vue organisateur : sans point de fuite, le regard déstabilisé erre de motifs en motifs.²⁶ L'absence de profondeur spatiale définit une esthétique de la surface : les enchevêtrements se détachent sur un fond plat et uniforme. À l'esthétique de la pureté et de la sobriété, l'art des grotesques oppose une esthétique de l'extravagance (foisonnement des motifs, richesse des couleurs). Le mélange et la variété sont aussi des traits essentiels de cette contre esthétique : mélange des règnes, des espèces, juxtaposition d'images réalistes et d'être fantastiques, mais aussi mélange syncrétique des influences (motifs romains, hellénistiques, orientaux, etc).

1.1.2. Grotesque et innovation littéraire, de Montaigne à Hugo

Bien évidemment, le grotesque ne surgit pas tout d'un coup en littérature avec le mouvement romantique.²⁷ Aussi n'est-ce qu'en tant que catégorie majeure de la pensée esthétique qu'il peut être considéré comme un phénomène de la modernité. Si l'apparition de la notion de grotesque dans la réflexion sur la littérature est liée à la remise en question des valeurs du classicisme, on trouve des prémisses de cette théorisation chez Montaigne, qui compare la forme libre de ses *Essais* au décor à grotesques :

Considérant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques : qui sont peintures fantasques, n'ayans grace qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi à la verité que crottesques et corps monstrueux, rapiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite ?²⁸

Le rapprochement avec les marges grotesques permet ainsi à Montaigne de caractériser l'aspect inédit, hétéroclite et désordonné de son écriture. La comparaison avec le genre des grotesques ne concerne toutefois ici qu'une œuvre singulière, et ce n'est que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que naît la réflexion théorique sur la place et la légitimité du grotesque en littérature. Alors que dans la peinture grotesque l'intention de transgression des règles classiques n'était pas évidente, les écrivains du romantisme allemand entendent bel et bien

²⁶ « L'art des grotesques [...] serait ainsi le renversement à la fois insolent et excentrique du dogmatisme perspectif qui définit à la Renaissance, et pour des siècles, l'espace de la représentation. Les monstres de la marge renversent la toute-puissance du point de vue central, consacré par la « construction légitime » dont Alberti avait défini le cadre géométrique. », Darriulat, Jacques, « L'écriture des grotesques », art. cit.

²⁷ Il est d'ailleurs fort probable que l'esthétique grotesque ait été « fatale » à nombre d'œuvres, jugées indignes d'entrer dans le patrimoine littéraire en raison de leur caractère licencieux, ou parce qu'elles ne présentaient pas la valeur spirituelle qui aurait pu les légitimer. Les œuvres « inclassables » ont ainsi souvent été évincées par l'histoire littéraire pour des raisons esthétiques, idéologiques, ou simplement pédagogiques, et les « grotesques », comme les appelle Théophile Gautier, ces écrivains méconnus ou tombés dans l'oubli, ne sont ainsi peut-être des écrivains « mineurs » que parce qu'ils ont été minorés.

²⁸ Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre XXVII, Paris, 10/18, 1964, p. 232.

rompre avec l'esprit du classicisme. Le grotesque n'est plus confiné à la marge de l'esthétique dominante mais devient un moyen de renouvellement de la littérature.

On voit se dessiner le futur « grotesque romantique » dans la valorisation de certaines formes de comique (l'ironie, l'humour) ainsi que dans l'importance accordée à l'irrationnel, au rêve et au fantastique (farfelu ou sombre), c'est-à-dire dans la contestation du paradigme mimétique : l'œuvre est conçue comme création d'un univers nouveau, ayant ses propres lois. Ce renouveau de ton et d'univers s'accompagne d'une extrême souplesse formelle. Pour Friedrich Schlegel, la littérature romantique, essentiellement hors normes, ne saurait être qu'en perpétuel devenir. C'est bien le propre de la paradoxale esthétique grotesque que de résister à tout figement et à tout dogmatisme esthétique. L'exigence de renouveau implique la dissolution des barrières génériques : les romantiques souhaitent émanciper la poésie des formes poétiques reconnues et dépasser l'opposition entre poésie et prose. Ils privilégient des formes informes telles que le fragment ou le roman, conçu comme genre indéterminé pouvant accueillir toutes les formes. La littérature romantique se caractérise en outre selon Schlegel par le recyclage des matériaux littéraires antérieurs. Les écrivains vont puiser dans la littérature populaire et redécouvrent toute une tradition que le goût classique avait reléguée aux oubliettes de l'histoire littéraire. Intertextualité, goût de la variété et éclectisme sont ainsi des traits essentiels de cette littérature, « océan de forces contraires où les lambeaux d'une beauté dissoute, les morceaux d'un art éclaté se meuvent et se confondent dans un mélange opaque ».²⁹ À l'homogénéité de l'œuvre classique est aussi opposé le principe de l'alliance des contraires³⁰, qui doit permettre de mieux rendre compte du caractère complexe de l'existence et de la réalité. Avec l'ironie romantique³¹, le mélange des contraires propre au grotesque reçoit par ailleurs un sens nouveau : Schlegel définit en effet le grotesque comme « cette confusion ordonnée avec art, cette admirable alternance perpétuelle d'enthousiasme et d'ironie ».³² Il s'agit toujours d'allier des éléments contradictoires, mais plus seulement au niveau de la représentation : c'est la posture énonciative elle-même qui oscille entre deux mouvements antagonistes, l'élan et le retrait critique, l'adhésion et la dérision. À travers cette

²⁹ F. Schlegel, cité par E. Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, trad. E. Décultot et Ch. Helmreich, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives germaniques), 1996, p. 103.

³⁰ « L'art et la poésie antique tendent à la séparation rigoureuse des choses dissemblables. La poésie romantique se plaît à les mêler indissolublement. Elle fait intimement fusionner tous les contraires : la nature et l'art, la poésie et la prose, la gravité et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, le spirituel et le sensible, le terrestre et le divin, la vie et la mort. », F. Schlegel, cité par E. Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 115.

³¹ La perfection littéraire, pour Schlegel, consiste à aller « jusqu'à l'ironie, et avec une apparence arbitraire d'autodestruction ». Schlegel définit l'ironie comme cet « état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout ce qui nous détermine et nous limite » et par lequel les écrivains s'élèveraient « même au-dessus de leur art, de leur vertu et de leur génialité », cité par E. Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, *op. cit.*, pp. 218, 217.

³² F. Schlegel, cité par E. Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 218.

ironie auto-réflexive, qui se manifeste généralement par l'outrance comique des effets « littéraires », apparaît ainsi la dimension autodestructrice du grotesque.

Avec la Préface de *Cromwell*³³, le grotesque fait en 1827 son entrée retentissante en France.³⁴ Hugo non seulement l'érige au rang de catégorie esthétique, mais en fait le principe d'innovation artistique de la modernité. Si l'on peut reprocher à Hugo de déployer parfois pour la promotion du grotesque une « artillerie lourde »³⁵, il faut reconnaître qu'il est le premier à formuler avec autant de vigueur la nécessité d'ouvrir l'art à l'envers de la beauté et du sérieux. Il s'agit d'abord pour Hugo d'en finir avec l'esthétique de la mesure qui n'est trop souvent que le masque de la médiocrité. C'est dans *William Shakespeare* que s'exprime de la façon la plus virulente la critique de la littérature « tirée à quatre épingles »³⁶ (« sobriété, décence, respect de l'autorité, toilette irréprochable »³⁷), à laquelle Hugo, qui fait de l'outrance la marque distinctive des génies³⁸, oppose une littérature hirsute et surchargée.³⁹ L'évocation de Shakespeare donne ainsi lieu à une enthousiaste apologie de l'excès :

Shakespeare, c'est la fertilité, la force, l'exubérance, la mamelle gonflée, la coupe écumante, la cuve à plein bord, la sève par excès, la lave en torrent, les germes en tourbillons, la vaste pluie de vie, tout par milliers, tout par millions, nulle réticence, nulle ligature, nulle économie, la prodigalité insensée et tranquille du créateur. [...] A-t-il bientôt fini ? jamais.⁴⁰

Si l'irrégularité est selon Hugo le propre des génies de tous les temps, elle devient à l'époque moderne l'expression de la modernité littéraire. Selon la théorie des trois âges de la poésie (lyrique, épique, dramatique), après la poésie « naïve » du premier âge et la poésie « simple » du deuxième âge, la poésie dramatique ou romantique est au contraire marquée par la complexité et le conflit. La simplicité faisant place à la dualité du monde et de l'homme, c'est alors que le grotesque devient selon Hugo un élément indispensable de l'art. Le couple du sublime et du grotesque correspond au dualisme chrétien :

Du jour où le christianisme a dit à l'homme : " Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et

³³ V. Hugo, Préface de *Cromwell*, *Oeuvres complètes. Critique*, Paris, éditions Robert Laffont (Bouquins), 1985.

³⁴ Ce texte, dit E. Rosen, est « le premier écrit théorique de quelque envergure consacré au grotesque », et peut à ce titre être considéré comme le « discours d'intronisation du grotesque », *Sur le grotesque, op. cit.*, p. 51.

³⁵ *Ibidem*, p. 56. Hugo en effet n'y va pas de main morte : « Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles. », Préface de *Cromwell, op. cit.*

³⁶ V. Hugo, *William Shakespeare, Oeuvres complètes. Critique, op. cit.*, p. 347.

³⁷ *Idem*. « Une certaine école, dite « sérieuse », a arboré de nos jours ce programme de poésie : sobriété. Il semble que toute la question soit de préserver la littérature des indigestions. Autrefois on disait : fécondité et puissance ; aujourd'hui l'on dit : tisane. », *ibidem*, p. 346.

³⁸ « Les génies [...] sont des êtres impérieux, tumultueux, violents, emportés, extrêmes, chevaucheurs des galops ailés, franchisseurs des limites, « passant les bornes », [...] réfractaires à la rhétorique de l'Etat, pas gentils pour les lettrés asthmatiques, insoumis à l'hygiène académique [...]. », *ibidem*, pp. 372-373.

³⁹ « On reproche à Shakespeare l'abus de la métaphysique, l'abus de l'esprit, des scènes parasites, des obscénités, l'emploi des friperies mythologiques de mode dans son temps, de l'extravagance, de l'obscurité, du mauvais goût, de l'enflure, des aspérités de style. », Préface de *Cromwell, op. cit.*, p. 38.

⁴⁰ *William Shakespeare, op. cit.*, p. 349.

les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie " ; de ce jour le drame a été créé. La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame.⁴¹

Ce dualisme exige un nouveau langage qui allie le haut et le bas afin de rendre compte de la lutte permanente du principe spirituel et du principe charnel. Après l'exagération (opposée à la sobriété), on voit donc apparaître ici un autre aspect du grotesque, qui est ce que Bakhtine appellera le « bas matériel et corporel », opposé au spirituel.

Ne savez-vous pas que l'art doit rectifier la nature ? qu'il faut l'anoblir ? qu'il faut choisir ? Les anciens ont-ils jamais mis en œuvre le laid et le grotesque ? ont-ils jamais mêlé la comédie à la tragédie ?⁴²

C'est ainsi que, parodiant la réaction scandalisée des défenseurs du classicisme, Hugo énonce le bouleversement que représente la promotion du grotesque. Tandis que le classicisme rejetait de l'art tout ce qui ne participait pas de la beauté, la poésie moderne, suivant le principe selon lequel « tout ce qui est dans la nature est dans l'art »⁴³, « se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ».⁴⁴ Si le romantisme n'introduit pas le grotesque en art, cette légitimation du grotesque au nom du réalisme en revanche est nouvelle. Précisons que la rénovation poétique à laquelle participe le grotesque est indissociablement d'ordre thématique et stylistique.⁴⁵ La « réalité » qu'il s'agit de peindre intégralement désigne en effet à la fois le monde extérieur, la réalité proprement humaine (l'imagination, l'âme, le caractère, etc.) et la réalité linguistique. Pour que le drame devienne le reflet de cette réalité, il devra ainsi admettre tous les discours et tous les niveaux de langues : « français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. »⁴⁶

L'usage du grotesque reste toutefois limité, car le romantisme ne prétend nullement faire table rase des formes antérieures.⁴⁷ Le grotesque chez Hugo n'a pas une finalité purement destructrice : sa fonction est de renforcer l'œuvre, non de la miner de l'intérieur. Le but de la révolution (rénovation) romantique est une plus grande réussite de la littérature, non l'exhibition de son échec. Hugo insiste en outre sur la nécessité de maintenir l'unité d'action de l'œuvre dramatique (mais qui dit unité ne dit pas simplicité : à condition de conserver un

⁴¹ Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 16.

⁴² *Ibidem*, p. 9-10.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ C'est le sens de la « Réponse à un acte d'accusation » : la révolution romantique s'insurge contre l'exclusion des sujets jugés traditionnellement non poétiques et contre celle de toute une partie du lexique. Car il ne suffit pas de parler de réalités prosaïques, il faut encore pouvoir les nommer par leur nom.

⁴⁶ Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Baudelaire propose de qualifier la « doctrine littéraire » hugolienne de « rénovatrice » plutôt que de « révolutionnaire », *L'Art Romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 304.

centre, l'œuvre pourra être aussi complexe que possible⁴⁸). La modération hugolienne se manifeste également dans le refus du mélange du vers et de la prose et dans la fidélité à l'alexandrin. Si la littérature doit désormais tout dire, c'est à l'intérieur d'un cadre formel préexistant, qui demande certes à être assoupli, mais qu'on ne saurait abandonner.⁴⁹

Mais c'est surtout le maintien de l'horizon de la beauté qui limite l'usage du grotesque. Hugo intègre la laideur à une harmonie supérieure, inhumaine : « ce que nous appelons le laid [...] est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. »⁵⁰ Même en dehors de cette théorie de la beauté cosmique, le grotesque reste subordonné au beau, auquel il doit servir de faire-valoir :

[...] comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. [...] Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée.⁵¹

Allié au sublime, le grotesque devient l'ingrédient d'une beauté supérieure. Pour ce qui est de la valeur accordée au beau, le romantisme ne représente donc pas un véritable changement de paradigme esthétique. L'introduction du grotesque ne vise pas à produire une discordance qui demeurerait irrésolue : « la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires »⁵², dit Hugo. Le grotesque, certes nécessaire, doit rester un élément secondaire de l'œuvre. Au lieu de tout envahir, comme dans les chroniques rabelaisiennes ou les tableaux de Jérôme Bosch, il doit savoir se contenter d'un « coin du tableau ».⁵³

⁴⁸ « L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle », V. Hugo, Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁴⁹ C'est ainsi le principe de la variété dans l'unité formelle qui définit le « style idéal du drame » : « nous voudrions un vers [...] passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque [...]; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin [...] ; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, [...] lyrique, épique, dramatique, selon le besoin ; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves », *ibidem*, p. 29.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁵³ « Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui. Il est temps que le grotesque se contente d'avoir un coin du tableau dans les fresques royales de Murillo, dans les pages sacrées de Véronèse [...]. » , *ibid.*, p. 14.

Si le grotesque est bien au cœur de la rénovation littéraire souhaitée par Hugo, sa nature et son rôle demeurent assez imprécis. Le grotesque est compris à la fois comme un élément du réel et comme une catégorie esthétique, mais le flou ne se réduit pas à cette seule ambiguïté : le grotesque est tantôt identifié au laid naturel, tantôt à la représentation de ce laid, mais aussi au monstrueux, au merveilleux des légendes populaires, au principe comique, à la bête humaine, ou encore à l'exubérance de l'écriture. Principe ambivalent, le grotesque « d'une part [...] crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon », « tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie ». ⁵⁴ Hugo a en fait tendance à classer dans le grotesque tout ce qui s'écarte des règles esthétiques courantes, et le grotesque paraît ainsi proprement insituable : tantôt il est dans la réalité, tantôt dans l'imaginaire, tantôt dans le style.

Il y a en outre dans la théorie hugolienne une ambiguïté importante concernant l'alliance du grotesque et du sublime. Y a-t-il alternance ou fusion des deux principes antithétiques? Hugo envisage les deux possibilités : la définition des deux « types » prescrit en effet un partage bien net des rôles ⁵⁵, mais l'idée de fusion vient contredire cette répartition : le drame, écrit Hugo, « fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie ». C'est « la comédie fondue dans la tragédie ». ⁵⁶ De même, lorsqu'il décrit le type de plaisir produit par le drame, Hugo envisage le mélange du grotesque et du sublime d'abord comme le va-et-vient de l'un à l'autre, puis comme simultanéité, superposition du comique et du tragique : le drame romantique, écrit-il,

[...] ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère. Car [...] le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie. [...] La scène romantique ferait un mets piquant, varié, savoureux, de ce qui sur le théâtre classique est une médecine divisée en deux pilules. ⁵⁷

Au terme de cette lecture, il apparaît qu'Hugo assigne au grotesque trois fonctions principales. Il est d'abord le moyen de destruction de la beauté classique, l'arme de la révolution romantique. Mais la transgression reste limitée : certaines règles demeurent intouchables. En tant que moyen de rénovation littéraire, le grotesque sera ainsi toujours pris entre le désir d'innovation radicale et la nécessité de maintenir un lien avec la tradition, sous peine d'illisibilité ou d'incompréhension. Aussi, le romantisme ne recourt au grotesque que parce qu'il souhaite un art qui soit plus « vrai », plus proche du réel. Pour cela, l'art ne doit pas

⁵⁴ Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, pp. 10, 18.

⁵⁵ « tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés ; [...] Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. », *ibid.*, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.* pp. 14, 17.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

simplifier mais refléter la complexité du monde et de l'homme, il doit être tragi-comique comme l'est la réalité elle-même. De là, la troisième fonction du grotesque, celle qui a trait à l'effet à produire : il s'agit d'introduire la variété, le contraste permettant à la fois de renforcer les contraires l'un par l'autre et d'empêcher l'ennui de s'installer. Sur le plan conceptuel comme dans l'œuvre littéraire, le grotesque n'est donc pas une catégorie esthétique autonome mais fonctionne toujours en rapport avec son contraire.

1.1.3. Le parti pris des marges : Théophile Gautier, le critique chercheur d'or

Les études sur le grotesque ne réservent généralement qu'une place minimale à l'ouvrage que Théophile Gautier publia en 1843 sous le titre *Les Grotesques*. Cela tient sans doute à l'absence d'ambition théorique de Gautier et à l'aspect hétéroclite de l'ouvrage. Gautier adopte d'ailleurs une posture mineure, se présentant comme un « humble critique cherchant quelques perles dans le fumier des écrivains de second ordre ».⁵⁸ Non sans ironie, il pose la théorie du grotesque comme acquise : « Nous ne reviendrons pas faire ici [...] la théorie du grotesque, si éloquemment exposée dans une préface célèbre. »⁵⁹ Dans la critique du classicisme et la promotion du grotesque, il ne fait ainsi que reprendre les arguments de Hugo⁶⁰ (moins l'emphase rhétorique), et son ouvrage ne propose guère d'innovation sur le plan conceptuel : le terme de grotesque y est employé dans toutes ses acceptions traditionnelles, et peut ainsi signifier bizarre, amusant, irrégulier, extravagant, burlesque, baroque, ridicule, etc. Gautier associe en outre le grotesque en littérature à l'esprit de dérision, qui saisit « le côté ridicule des choses, et dans les plus sérieuses, [...] trouve encore le petit mot pour rire »⁶¹, c'est-à-dire qu'il ne réduit pas le phénomène à un style d'écriture mais perçoit en lui une « force d'âme » : « plaisanter de ses tortures, y trouver le sujet de mille bouffonneries », dit-il à propos de Scarron, « tourner son mal en dérision sans chercher à provoquer la pitié des autres » est bien plus difficile et plus héroïque que de simplement

⁵⁸ T. Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853, pp. 399-400.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 354.

⁶⁰ Le grotesque, écrit Gautier, est bien « cet élément indispensable que des esprits étroits et minutieux ont voulu rejeter du domaine de l'art », son rôle est celui de « repoussoir et de contraste », c'est-à-dire qu'il met en valeur le beau (« le crapaud rend plus sensible et plus frappante la grâce du colibri »). L'art, dit encore Gautier, doit pour être vrai mêler les contraires : « La scène la plus touchante a son côté comique, et le rire s'épanouit souvent à travers les pleurs. Un art qui voudrait être vrai devrait donc admettre l'une et l'autre face. » Enfin, comme Hugo, Gautier prône un usage modéré du grotesque, qui ne doit être qu'un ingrédient de l'œuvre, non le but., cf. *Les Grotesques*, *op. cit.*, pp. 171, 353.

⁶¹ *Ibidem*, p. 338.

étouffer sa souffrance. »⁶² Le grotesque peut aussi être l'esprit de dérision tourné vers la littérature, sous la forme de la parodie et du travestissement burlesque.⁶³

L'intention de Gautier n'est pas non plus de définir une école ou une famille de poètes (l'œuvre grotesque n'est-elle pas toujours une exception ?). Sous l'appellation de « grotesques », il rassemble d'une part des irréguliers – que l'on qualifiera plus tard de baroques ou de libertins –, d'autre part des poètes médiocres, qui ne font qu'imiter (mais mal) les « grands » ou bien font preuve d'une originalité qui s'épuise en vaines contorsions.⁶⁴ Il n'y a ainsi pas un mais deux grotesques : celui qui s'écarte de la norme, pour le meilleur et parfois pour le pire, et celui qui se conforme tellement à la mode du temps, qu'il en devient ridicule.⁶⁵ Pour Gautier le « bon » grotesque est l'écrivain qui fait preuve d'audace (à la fois dans le fond et la forme⁶⁶), manque de « correction »⁶⁷, fuit les lieux communs de la poésie et néglige ses figures éculées.⁶⁸ Son écriture est foisonnante, excessive, à l'opposé de la sobriété et du « purisme étroit » d'un Malherbe, chez qui « tout est mesquin, symétrique et rabougri ». ⁶⁹ À l'uniformité ennuyeuse d'une « littérature monochrome », les œuvres grotesques opposent la variété des thèmes, des formes et des tons, une « inégalité pleine de lueurs flamboyantes et d'obscurités impénétrables ». ⁷⁰

Les « bons » grotesques évoqués par Gautier n'ont en commun que l'écart par rapport à la norme définie par le classicisme⁷¹, déviance qui leur a valu de tomber dans l'oubli. Le grotesque en littérature se définit donc, selon cette perspective, par la marginalité.

⁶² *Ibid.*, p. 349.

⁶³ Gautier identifie tout naturellement le grotesque au burlesque, expliquant que le mot *burlesque* a simplement supplanté, à partir du milieu du XVII^e siècle, l'ancien terme de *grotesque*.

⁶⁴ Les poèmes « abracadabrans » de Pierre de Saint-Louis ne sont ainsi qu'« incongruités et baroqueries qui se hérissent à chaque vers » où, « parmi les hyperboles et les jeux de mots, sautent, comme des crapauds, des adjectifs bouffis et croassants », *Les Grotesques, op. cit.*, pp. 46, 48.

⁶⁵ Ainsi Scallion de Virbluneau, poète « monstrueusement nul, démesurément plat et gigantesquement médiocre » est « la caricature de la galanterie » du XVI^e siècle, *ibidem*, p. 399.

⁶⁶ À propos des œuvres de Scarron, Gautier parle de « compositions burlesques où la singularité du fond le dispute au caprice de l'expression ».

⁶⁷ La muse de Villon, dit Gautier, est « une muse bonne fille, qui ne fait pas la petite bouche aux gros mots, qui va au cabaret et même ailleurs », *ibid.*, pp. 5-6.

⁶⁸ Théophile de Viau, « damné novateur » trouve par exemple « que l'aurore aux doigts de rose commenç[e] à devenir très peu récréative et à se couperoser terriblement » et « plume les ailes impitoyablement » au « petit cul-nud d'amour », *ibid.*, pp. 111-112.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁰ Il y a ainsi chez Villon un « mélange de sensibilité et de raillerie, d'enthousiasme et de prosaïsme ; à côté d'une page toute moite de pleurs vous trouvez un chapelet de coq-à-l'âne et de rébus [...] L'effet d'une peinture suave est détruit par une esquisse grotesque à la manière de Callot ». Chez Cyrano de Bergerac abondent « les métaphores outrées, les comparaisons alambiquées, les jeux de mots, les équivoques, les rébus, les concetti, les pointes, les turlupinades, les recherches précieuses », *ibid.*, p. 194.

⁷¹ Aussi la nostalgie de la Renaissance, vue comme une époque de liberté dans les lettres, imprègne-t-elle tout l'ouvrage de Gautier : « à force de bon goût, écrit-il, on arrive à se priver d'une multitude de sujets, de détails, d'images et d'expressions qui ont la saveur de la vie. La belle et riche langue du XVI^e siècle, blutée et vannée par des mains trop méticuleuses, pour quelques mauvaises herbes qu'on en a retirées, nous paraît avoir perdu beaucoup d'épis pleins de grains d'or. Nous sommes de ceux qui regrettent que Malherbe soit venu. », *ibid.*, pp. 335-336.

« Difformités littéraires », « déviations poétiques »⁷², les grotesques de Gautier sont déjà « ceux qui merdRent ». Comme les figures bizarres des manuscrits médiévaux, ils peuplent les marges (de l'histoire littéraire), et toute l'entreprise de Gautier consiste à déplacer le regard du centre où trônent les idoles vers ces marges reléguées dans l'ombre. Beaucoup moins inoffensif qu'il ne le prétend, Gautier remet en question le système même de l'histoire littéraire, qui ne se constitue que par un élagage injuste, se contentant le plus souvent d'un nom pour chaque genre, qu'elle « lègue d'âge en âge, sans aucun examen.»⁷³ Gautier appelle à « la révision des arrêts » de la tradition en matière de mérite littéraire, afin de réhabiliter des poètes injustement méprisés et se délivrer des « extases convenues ».⁷⁴ Il invite ainsi à relativiser l'originalité des « génies » et remet en question la notion même de génie⁷⁵, qui n'est selon lui qu'une illusion produite par l'histoire littéraire :

[...] l'on se laisse trop facilement aller à cette croyance, qu'un siècle littéraire était rempli par les cinq ou six noms radieux qui en survivent. Vues à distance, ces grandes images s'isolent, et il semble qu'elles n'aient rien eu de commun avec leurs contemporains. – Rien n'est plus faux.⁷⁶

Gautier ne se contente pas de détrôner les « génies » mais soutient que tout l'intérêt réside dans les marges de l'histoire littéraire et que le centre (le panthéon des classiques) est le domaine du lieu commun, donc de l'ennui :

[...] c'est dans les poètes de second ordre, je crois pouvoir l'avancer sans paradoxe, que se trouve le plus d'originalité et d'excentricité. C'est même à cause de cela qu'ils sont des poètes du second ordre. Pour être grand poète, du moins dans l'acception où l'on prend ce mot, il faut s'adresser aux masses et agir sur elles ; il n'y a guère que les idées générales qui puissent impressionner la foule [...] - Les morceaux les plus vantés des poètes sont ordinairement des lieux communs.⁷⁷

⁷² *Ibid.*, introduction, p. V.

⁷³ *Ibid.*, p. 340.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁵ Cette remise en question est liée à la désacralisation de la figure du poète et à la technicisation de l'activité poétique : « Un poète, quoi qu'on dise, est un ouvrier [...] : je trouve très-parfaitement absurde la manie qu'on a de le guinder sur un socle idéal ; -rien n'est moins idéal qu'un poète », *ibid.*, p. 270.

⁷⁶ *Ibid.*, introduction, pp. XII-XIII.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 2.

1.1.4. Elévation du grotesque : le « comique absolu » selon Baudelaire

Après l'ouvrage disparate de Théophile Gautier, qui privilégiait l'exemple par rapport à la théorie, Baudelaire relance la réflexion conceptuelle sur le grotesque : suivant une approche radicalement différente, il entend bien définir une catégorie esthétique et porter aux nues le grotesque en soi, méconnu et rarement réalisé dans des œuvres. Aussi le plus fascinant du grotesque baudelairien ne se trouve-il peut-être pas là où on le voit communément. Ce que l'on identifie ordinairement comme relevant du grotesque, chez Baudelaire, correspond en fait à une conception assez banale de la notion⁷⁸, et la véritable originalité de Baudelaire en matière de grotesque n'est sans doute pas dans les recueils poétiques.

Dans son article intitulé « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques »⁷⁹, Baudelaire fait du grotesque, généralement considéré comme « la forme vulgaire d'une catégorie esthétique [le comique] elle-même sensiblement dépréciée »⁸⁰, le summum du comique et de l'art.⁸¹ Si le rire est souvent chez l'homme « la conséquence de l'idée de sa propre supériorité » - « idée satanique s'il en fut jamais ! »⁸²- et relève par conséquent du péché d'orgueil, tout rire cependant n'est pas satanique. Il y a aussi un rire innocent, un rire de joie pure : celui des enfants⁸³ mais aussi celui que suscite le grotesque ou « comique absolu ».

[...] le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs.⁸⁴

⁷⁸ Dans les *Fleurs du mal*, par exemple, c'est la présence de l'ordure (matérielle et morale), de l'obscène, du scandaleux, du mauvais goût, c'est-à-dire de tout ce qui salit les représentations poétiques conventionnelles. C'est aussi le macabre et l'humour noir (on pense par exemple à « Danse macabre », « Le squelette laboureur », « Une gravure fantastique », ou « Une charogne »), le goût pour l'incongru et le discordant, le mélange des tons (« le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit comme les discordances aux oreilles blasées », lit-on dans *Fusées, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1999, p. 661).

⁷⁹ Paru pour la première fois dans *le Portefeuille*, 8 juillet 1855, ce texte figure ensuite dans les *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, Garnier, 1971.

⁸⁰ E. Rosen, *Sur le grotesque, op. cit.*, p. 83.

⁸¹ Comme l'a justement remarqué E. Rosen, Baudelaire, en rebaptisant le grotesque « comique absolu », peut « rompre avec les malentendus liés au vocable même de grotesque », *idem*.

⁸² « De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, Garnier, 1971, p. 248.

⁸³ « le rire des enfants est comme un épanouissement de fleur » [...] C'est une joie de plante », *ibidem*, p. 253.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 254.

C'est un « rire vrai, rire violent » provoqué non par le ridicule d'autrui mais par des « créations fabuleuses », des êtres « dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun ». ⁸⁵ Il n'est pas l'expression de l'idée de supériorité de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature, sur l'ordre du monde réel et de la raison.

La théorie baudelairienne du grotesque s'appuie également sur l'opposition imitation / création ⁸⁶ : Baudelaire considère que le grotesque, qui est une création, est infiniment supérieur au simple comique (le « comique significatif »), sur lequel reposent la parodie, la caricature et la satire « grosse de fiel ». Le comique significatif est une imitation de la réalité, c'est le spectacle d'une dégradation physique ou morale ; le comique absolu est une transformation de la réalité et invention d'un « nouvel être », comme dira Jarry. Tandis que le comique limité de la satire s'adresse à l'entendement et peut être expliqué, le « comique absolu » se situe au-delà de tout sens précis et produit par là une sorte de vertige. ⁸⁷ Immédiat et gratuit, il est dégagé de toute fonction significative et morale. Les exemples de « comique absolu », selon Baudelaire, sont rares en France, où « la prodigieuse bonne humeur poétique nécessaire au vrai grotesque se trouve rarement [...] à une dose égale et continue » et où « l'art vise naturellement et directement à l'utilité ». Molière et Voltaire sont les parfaits représentants de ce comique essentiellement significatif. Chez les rares auteurs où le grotesque se manifeste, celui-ci « s'élève rarement à l'absolu. » : même Rabelais, « le grand maître français en grotesque, garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable. Il est directement symbolique. Son comique a presque toujours la transparence d'un apologue ». ⁸⁸ Le vrai grotesque, c'est la bouffonnerie pure, c'est le comique hyperbolique et « irrésistible » de la pantomime ⁸⁹, avec laquelle la plume ne saurait rivaliser. ⁹⁰ Baudelaire trouve aussi du « comique absolu » dans des œuvres verbales, en particulier chez

⁸⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁸⁶ « Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création », *ibid.*, p. 254.

⁸⁷ « Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition. Il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit ; en face du comique significatif, il n'est pas défendu de rire après coup ; cela n'argue pas contre sa valeur ; c'est une question de rapidité d'analyse. », *idem*.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁸⁹ Le premier exemple que Baudelaire donne du « comique absolu » à l'état pur est celui d'une pantomime anglaise à laquelle il a assisté : « Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle ; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre. [...] Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles. [...] là où Debureau eût trempé le bout du doigt pour le lécher, il y plongeait les deux poings et les deux pieds. Et toutes choses s'exprimaient ainsi dans cette singulière pièce, avec emportement ; c'était le vertige de l'hyperbole. [...] C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible. », *ibid.*, p. 258.

⁹⁰ « Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ? La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré. », *ibid.*, p. 259.

Hoffmann, qui a merveilleusement compris que « l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même ».⁹¹ Hoffmann ne fait pas de l'humour, comme les esprits avant tout soucieux de démontrer leur agilité, mais *crée* un comique immédiat et gratuit⁹² qui apporte au lecteur « la joie de la supériorité de l'homme sur la nature ».⁹³ Rejoignant l'esprit de l'art des grotesques, Baudelaire voit ainsi dans le « comique absolu » l'affranchissement par rapport au sens (à l'intelligence) et par rapport à la réalité. L'artiste du grotesque refuse d'imiter la nature, et ne prend la réalité que comme point de départ à la création.

Franchissant les frontières entre les arts, pénétrant dans le domaine de la réflexion théorique, le grotesque est donc devenu une catégorie esthétique à part entière, mais dont les contours restent pour le moins imprécis. Le passage d'un répertoire hétérogène à une notion censée en rendre compte est problématique, et les conceptions de Baudelaire ne sont guère conciliables avec celles de Hugo et Gautier. Mais derrière ce flou et cet éclatement théoriques, on remarque que l'intérêt porté au grotesque (ou aux « grotesques », comme les appelle Gautier), répond chaque fois à la volonté de dépasser le connu et le convenu. C'est toujours pour sortir de la tradition classique et se délivrer des « admirations convenues » que les écrivains recourent au grotesque, tentent de le définir ou s'intéressent à des œuvres grotesques. À travers le grotesque, les écrivains que nous avons évoqués souhaitent un art plus vrai (Hugo), plus plaisant et moins ennuyeux (Gautier), plus profond et plus immédiat (Baudelaire). La thèse d'E. Rosen, selon laquelle le grotesque serait « le principe d'innovation dans les arts », semble bien correspondre à la réalité : « ce qui se cherche, dit-elle, dans la réflexion sur le grotesque, c'est [...] un langage pour rendre compte de l'inédit, de ce qui ne s'intègre pas dans les grilles conceptuelles de la tradition. »⁹⁴, « le souci de circonscrire le grotesque se confond avec celui de dire la modernité ».⁹⁵ Rendre compte de la nouveauté, certes, mais peut-être surtout définir un programme de rénovation de la littérature (Hugo), revaloriser un « avant » et un « à côté » du classicisme (Gautier), ou rêver à « quelque chose de terrible et d'irrésistible » (Baudelaire).

⁹¹ *Ibid.*, p. 262.

⁹² D'ailleurs Hoffmann lui-même définit par exemple *Princesse Brambilla* comme un pur « capriccio », comme la « mise en oeuvre fantaisiste, toute gratuite, d'un thème bouffon », *Princesse Brambilla*, trad. A. Espiau de La Maëstre, Paris, Phébus (Verso), 1980, p. 54.

⁹³ « De l'Essence du rire... », *op. cit.*, p. 262.

⁹⁴ E. Rosen, *Sur le grotesque*, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 46.

1. 2. LA RÉINVENTION THÉORIQUE DU GROTESQUE AU XX^E SIÈCLE

Jusqu'alors le grotesque avait été tenu par les érudits comme une sous-catégorie du comique et par conséquent un mode d'expression marginal, qu'ils assimilaient aux productions les plus vulgaires ou reléguaient « à la sphère de l'excentrique, du bizarre et de la curiosité ».⁹⁶ Avec les travaux de W. Kayser et M. Bakhtine (qui ont suscité une énorme production théorique sur la question), le phénomène est reconnu comme une catégorie esthétique importante, comme un mode d'expression non seulement légitime mais essentiel et fécond. Mais la résurrection du grotesque est en même temps une scission qui semble irréparable. Kayser et Bakhtine considèrent en effet qu'il y a une essence du grotesque, mais, s'attachant chacun à une période différente de l'évolution du phénomène, ils en arrivent à deux définitions radicalement différentes. Le carnavalesque tel que le conceptualise Bakhtine est en effet un grotesque dynamique et joyeux, vivant et collectif, alors que le grotesque négatif et oppressant décrit par Kayser enferme au contraire l'individu dans sa subjectivité.

1.2.1. Les affres du grotesque (Wolfgang Kayser)

L'ouvrage de W. Kayser sur le grotesque⁹⁷ est loin d'avoir eu le même retentissement que les théories de Bakhtine. Toujours en attente d'une traduction française, il n'est d'ailleurs généralement connu qu'à travers l'exposé critique qu'en fait Bakhtine dans l'introduction de son ouvrage sur Rabelais.⁹⁸ Kayser explique que sa réflexion sur le grotesque est née d'un sentiment de malaise (ne correspondant ni au sens du tragique ni à celui du comique) éprouvé face à des œuvres de Velasquez, Goya, Bosch, et Breughel. Ainsi, l'expérience du grotesque n'entretient pas selon Kayser un lien essentiel avec le rire.⁹⁹ La catégorie esthétique du

⁹⁶ E. Rosen, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 107.

⁹⁷ W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Le Grottesque, sa représentation dans la peinture et la littérature)*, Oldenburg, Gehrard Stalling, 1957.

⁹⁸ Bakhtine, dont l'étude sur Rabelais était achevée dès la fin des années trente, prend connaissance de l'ouvrage de Kayser alors qu'il remaniait le sien. Dans son introduction, il ajoute une critique de la théorie de Kayser, non sans doute sans raidir les oppositions existant entre leurs conceptions respectives.

⁹⁹ Kayser distingue un grotesque fantastique, déployant un monde onirique inquiétant, et un grotesque satirique, qui suscite le rire au moyen du grossissement caricatural, mais c'est le premier qui retient surtout son attention.

grotesque selon lui renvoie à trois types de phénomènes : des contenus ou motifs, une structure, et des affects.¹⁰⁰

Par l'examen du répertoire pictural et littéraire grotesque, Kayser observe la permanence de certains motifs, depuis le décor à grotesques jusqu'aux œuvres surréalistes. Le monde fantastique du grotesque rejoint le monde de la folie et du rêve : il est peuplé de créatures inquiétantes dont le caractère monstrueux¹⁰¹, selon Kayser, est le trait le plus constant et le plus significatif. Le monde grotesque se caractérise ainsi par un bestiaire particulier : animaux monstrueux des légendes, créatures hybrides impossibles (souvent à mi chemin entre le vivant et le mécanique), mais aussi certaines espèces réellement existantes, dont l'aspect ou les mœurs paraissent étranges, cruels ou menaçants pour l'homme (hiboux, tortues, araignées, pieuvres, animaux nocturnes ou rampants, l'animal grotesque par excellence étant la chauve-souris). Un autre ensemble de motifs typiques de l'univers grotesque est constituée par les objets qui mettent la vie ou l'intégrité du corps en péril (machines infernales, objets pointus comme on en voit dans les tableaux de Jérôme Bosch).

Kayser définit en outre le grotesque (en dépit de ses mutations historiques) en terme de structure : le grotesque, c'est « le monde devenu étranger »¹⁰², c'est-à-dire qu'il ne consiste pas en la représentation d'un monde étrange, mais dans la transformation de *notre* monde. Toute l'essence du grotesque réside selon Kayser dans cette défiguration du monde familier. L'harmonie entre la conscience et la réalité est rompue et fait place à un monde d'incohérence, tout se délite et se dérobe. Ce phénomène est d'autant plus angoissant qu'il se produit d'une façon brutale et inexplicable : c'est *soudainement* que ce qui nous était familier se révèle étrange, et que ce que nous prenions pour la vérité du monde, la réalité en soi, se révèle n'être qu'une apparence. Les causes de l'altération du monde familier sont diverses : mélange de domaines tenus ordinairement pour séparés, déformation des proportions «naturelles» (gigantisme, disproportions), disparition de tout élément stable (suppression de la catégorie de chose, perte d'identité, anéantissement de l'ordre historique).¹⁰³

¹⁰⁰ L'intérêt de l'étude de Kayser est ainsi de mettre en évidence trois aspects de l'œuvre grotesque, correspondant chacun à un type d'approche du phénomène artistique (descriptive, structurale, approche centrée sur la réception).

¹⁰¹ Kayser entend le monstrueux en un sens large : la transformation de l'être humain en pantin relève pour lui du monstrueux. Il y voit non un épouvantail comique, mais une image de l'homme aliéné, de l'homme qui, ayant perdu sa liberté et sa raison, cesse d'être humain.

¹⁰² « *die sich verfremdende Welt* »

¹⁰³ Alors que les deux premiers principes (antimimétiques) caractérisaient déjà les décors à grotesques, le troisième serait propre au grotesque moderne, dont Kayser situe l'émergence au moment du *Sturm und Drang*.

Kayser relie la manifestation du grotesque en art à une période de crise des savoirs sur le monde et la nature humaine, qui se trouvent fragilisés et remis en question.¹⁰⁴ Mais le grotesque selon lui ne se réduit pas à la dissolution des savoirs et des repères, c'est-à-dire qu'il ne s'identifie pas à sa structure spécifique mais est bien *quelque chose* : c'est « la « chose mise en forme », « le ça fantôme »¹⁰⁵, c'est-à-dire ce qui est tapi sous les apparences, les images du monde, les mots. Le monde n'est pas seulement dissout mais se trouve envahi par des forces irrationnelles ou démoniaques. L'art grotesque chercherait à mettre au jour le « ça » : comme le dit E. Rosen, il serait ainsi une sorte « d'exorcisme », une « tentative d'évoquer et de subjuguier les aspects démoniaques de l'univers. »¹⁰⁶

Bien plus qu'au rire, le grotesque selon Kayser est ainsi profondément lié au malaise. Le processus de création de l'œuvre grotesque consisterait en l'extériorisation de composantes psychologiques plus ou moins inconscientes (instincts, rêves, obsessions), la traduction d'une angoisse existentielle (sentiment de vide et d'inconsistance, d'effondrement des repères), ou encore, comme dit E. Rosen, l'expression « « d'une vision désenchantée de l'existence qui assimile celle-ci à un jeu de masques insignifiant ou à une caricaturale représentation de marionnettes ».¹⁰⁷ Mais plus qu'à la genèse de l'œuvre grotesque, Kayser s'intéresse à l'effet qu'elle produit sur le spectateur ou le lecteur. Il note que le grotesque suscite un mélange d'émotions contradictoires : rire, surprise, angoisse, horreur, dégoût, sentiment de l'absurde. L'œuvre grotesque désoriente, parce qu'elle remet en question les catégories grâce auxquelles nous pensions la réalité et nous orientons dans le monde.¹⁰⁸ C'est en cela que le grotesque se distingue de la caricature et de la satire : par le grotesque, la réalité n'est pas simplement déformée à des fins comiques ou polémiques, mais atteinte dans son statut même.

¹⁰⁴ Le mouvement *Sturm und Drang*, puis le romantisme, dans leur opposition à la conception rationaliste et positiviste du monde, illustrent cet usage subversif du grotesque comme négation des représentations rationalistes.

¹⁰⁵ „die Gestaltung des « Es »“, „spuckhaftes Es“

¹⁰⁶ E. Rosen, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 116.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Le grotesque tel que le conçoit Kayser concerne ainsi la situation de l'*individu* dans le monde. Dans l'altération de l'apparence familière du monde, c'est l'individu qui soudain se voit menacé dans son intégrité physique et psychologique.

1.2.2. Le grotesque authentique selon Bakhtine

L'ouvrage de Bakhtine consacré à l'œuvre de Rabelais a fait date dans les études littéraires, comme en témoigne le succès (l'abus ?) du terme de « carnavalesque » dans ce domaine. S'il reconnaît l'existence d'une forme non carnavalesque de grotesque, Bakhtine estime que le grotesque authentique, originaire, est le grotesque carnavalesque tel qu'on le trouve dans l'œuvre de Rabelais, « le summum du rire carnavalesque populaire dans la littérature mondiale ».¹⁰⁹ L'évolution du grotesque n'est pas envisagée de façon neutre, mais clairement présentée comme une dégénérescence : « Tout le champ de la littérature réaliste des trois derniers siècles, dit Bakhtine, est littéralement jonché des débris du réalisme grotesque ».¹¹⁰

La thèse de Bakhtine est que le grotesque n'est pas d'abord un produit de l'art mais correspond à une réalité extra-littéraire : il s'origine dans la culture populaire, dont les formes multiples se développent contre la culture officielle. Avant d'être une catégorie esthétique, un style ou un genre, le grotesque est selon Bakhtine un état d'esprit, une vision du monde propre à la culture comique populaire du Moyen Âge, et dont les manifestations concrètes constituent ce qu'il appelle son « imagerie comique », qu'il qualifie de « réalisme grotesque ». Le grotesque est donc un phénomène faisant irruption dans l'art, mais dont la source est dans la vie du peuple. Bakhtine insiste aussi sur le fait que le comique grotesque n'aurait pas toujours été extérieur à la culture officielle : les formes comiques (blasphématoires et parodiques), auparavant tout aussi officielles et consacrées que les formes sérieuses, auraient « basculé » dans le non officiel avec la constitution d'une société d'ordres hiérarchisés dans laquelle il devenait « impossible de conférer des droits égaux aux deux aspects » (la vision sérieuse et à la vision comique du monde). Bakhtine répartit les manifestations du grotesque au Moyen Âge en trois catégories (interdépendantes) : les « rites et spectacles », qui parodient le cérémonial sérieux¹¹¹, les « œuvres comiques verbales » qui parodient tous les genres sérieux (textes religieux, scientifiques, épopées, éloges, moralités, etc.) et le « vocabulaire familier et grossier », reflet dans le langage de la liberté réalisée par le carnaval : affranchi des règles de l'étiquette, de la décence et des tabous, le langage familier du peuple était « le

¹⁰⁹ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹¹¹ Le carnaval occupe une place à part : « c'est la seconde vie du peuple », « sa vie de fête ». Le carnaval permet une « fuite provisoire hors du mode de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) ».

réservoir où s'accumulaient les divers phénomènes verbaux interdits et évincés de la communication officielle ».¹¹²

Pour que le grotesque puisse gagner la haute littérature, certaines conditions (indépendantes de l'artiste) sont requises : selon Bakhtine, le rire aurait joui au temps de Rabelais d'une reconnaissance jusqu'alors et par la suite inégalée¹¹³ : loin d'être un objet de mépris, il avait une signification positive, une valeur de conception du monde non moins digne que la vision sérieuse et était conçu par de nombreux humanistes comme un privilège de l'homme, au même titre que l'entendement. C'est dans ce contexte que le grotesque a pu trouver place dans la grande littérature et ainsi s'allier « aux idées les plus avancées de l'époque, au savoir humaniste, à la haute technique littéraire. »¹¹⁴ Malheureusement, dit Bakhtine, cette alliance de la haute littérature et des idées progressistes avec l'obscénité et la scatologie est par la suite devenue incompréhensible.¹¹⁵ Dès le XVII^e siècle, on cherche à séparer le bon grain (le contenu philosophique) de l'ivraie (les grossièretés).

L'idée centrale de la théorie bakhtinienne est celle d'« ambivalence », d'association du négatif et du positif. Tout, dans la vision carnavalesque du monde, présente cette ambivalence : la destruction, la mort, la terre, le « bas corporel » sont toujours associés à la régénération, la négation pure et simple étant totalement étrangère au véritable grotesque.¹¹⁶ Le rire carnavalesque est ainsi lui-même qualifié d'ambivalent : s'il « rabaisse et matérialise », opérant le « transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel »¹¹⁷, il rabaisse pour rénover, et se distingue donc à la fois du rire purement divertissant et du rire satirique négatif. De même, le principe de la vie corporelle, dans la culture populaire, est un principe absolument positif (bienfaisant, festif), universel (commun à tous), et cosmique (le corps est mêlé au reste du monde). Si tout est doté d'une dimension positive, dans le monde grotesque, l'angoisse et le tragique en sont exclus :

¹¹² M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 26.

¹¹³ Bakhtine explique ce phénomène par l'effritement des frontières entre littérature officielle et non officielle, c'est-à-dire par un certain effacement de la hiérarchie des genres dont les causes sont à la fois linguistiques (l'extension de l'emploi des langues vulgaires) et politiques (la « décomposition du régime féodal et théocratique du Moyen Âge »). Le XVI^e siècle français aurait ainsi été une époque d'« adogmatisme extrême de la pensée artistique ».

¹¹⁴ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 81.

¹¹⁵ Bakhtine soutient ainsi l'idée (discutable) que Rabelais ne faisait pas problème à son époque, que ses contemporains appréciaient son oeuvre et « comprenaient comme des manifestations diverses d'un style unique ce que les hommes des XVII^e et XVIII^e siècles interprétaient comme une idiosyncrasie individuelle et bizarre de l'auteur », *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 71. La monstruosité et l'obscurité ne seraient pas consubstantielles à l'œuvre rabelaisienne mais résulteraient de la normalisation ultérieure de la littérature, de l'esthétique et de la morale.

¹¹⁶ Bakhtine montre ainsi que chez Rabelais, les individus pourfendus ou rossés sont les représentants de l'ancien monde officiel, du pouvoir expirant, des vérités dominantes sclérosées.

¹¹⁷ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 29.

[...] le grotesque [...], imprégné de la sensation carnavalesque du monde, libère ce dernier de tout ce qu'il peut y avoir de terrible et d'effrayant, le rend totalement inoffensif, joyeux et lumineux à l'extrême. Tout ce qui était terrible et effrayant dans le monde habituel se transforme dans le monde carnavalesque en joyeux « épouvantails comiques ».¹¹⁸

Comme chez Kayser, la transformation du monde ordinaire est donc un trait essentiel au grotesque, mais elle s'effectue dans un sens radicalement opposé. Le motif central du monde grotesque, le carnaval, est un retour provisoire à l'âge d'or, au « royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance ».¹¹⁹ Avec cette dimension utopique, le rire ne saurait être jaune, et encore moins noir : c'est un rire franc, joyeux et libérateur.

Bakhtine insiste en outre sur le fait que le rire carnavalesque a valeur de conception du monde, c'est-à-dire qu'il est non seulement général (tout le monde rit), mais aussi universel, « il atteint toute chose et toutes gens » : « le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité ».¹²⁰ Le renversement par le rire est donc général et l'image grotesque par excellence est celle du monde à l'envers, où « les grands sont détrônés, les inférieurs couronnés ».¹²¹ Le rire carnavalesque étant aussi « braqué sur les rieurs eux-mêmes », il est incompatible avec l'expression d'une idéologie déterminée. Dans l'œuvre littéraire, le grotesque implique la relativisation de toute valeur et de toute conviction, y compris celles de l'auteur lui-même.¹²² Le rire carnavalesque est dirigé contre toute supériorité et toute autorité, il est la protestation contre tout esprit de sérieux et tout dogmatisme¹²³ : prenant le contre-pied de la théorie de Kayser, Bakhtine définit ainsi le grotesque comme un principe d'affranchissement total de la pensée, impliquant la négation de toute forme de déterminisme.¹²⁴ Tandis que dans la perspective de Kayser, le monde grotesque est négateur de l'individu, avec le rire carnavalesque au contraire c'est tout ce qui nie l'individu (pouvoirs, dogmes, positions sociales) qui se trouve mis à bas.

Un des traits essentiels du « réalisme grotesque » est le principe de mouvement : le grotesque ne consiste pas en une simple inversion statique du haut et du bas. Le « réalisme » réside dans le fait que les phénomènes sont montrés « en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 56.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹²¹ *Ibid.*, p. 381.

¹²² Les valeurs humanistes, chez Rabelais, n'échappent pas à la dérision. Aussi son œuvre est-elle irréductible à sa dimension satirique.

¹²³ « Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une incondicionalité située hors du temps », *ibid.*, p. 58.

¹²⁴ « le grotesque affranchit de toutes les formes de nécessité inhumaine qui imprègnent les idées dominantes sur le monde. Le grotesque jette bas cette nécessité qu'il définit comme relative et limitée. [...] Dans le monde grotesque, n'importe quel « cela » est démythifié et se mue en « épouvantail comique » », *ibid.*, pp. 58-59.

devenir »¹²⁵ : l'esthétique grotesque est expression du devenir, non de l'être. La dissolution de toute forme statique ouvre ainsi sur une esthétique de l'informe et du protéiforme. On rejoint ici le grotesque négatif, mais il y a dans le carnavalesque l'affirmation d'une intense vitalité, la protestation de la vie contre les formes mortes.¹²⁶ L'autre principe majeur de l'esthétique grotesque est la démesure (gigantisme, prolifération, hypertrophie, etc.), qui caractérise aussi bien le contenu (personnages et épisodes) que la forme de l'œuvre grotesque (style, composition). L'incontournable antithèse grotesque/classique¹²⁷ est particulièrement nette dans la représentation du corps : alors que le corps classique est un corps achevé, qui a atteint la pleine maturité, le corps grotesque est « éternellement non prêt » : sa représentation privilégie les états inachevés ou extrêmes (naissance, croissance, enfance, vieillesse, agonie). Selon le canon classique, la représentation du corps doit manifester la nature spirituelle de l'homme ; le corps grotesque au contraire a un aspect caricatural, excessif, et une valeur cosmique (il incarne tout l'univers matériel et corporel). Il est sans limites, mêlé au monde et aux autres corps. Sa représentation met l'accent sur les « orifices » et « protubérances », tandis que dans la représentation classique, au contraire, tout ce qui relie le corps à l'extérieur (ouvertures, saillies, absorption, déjection) est effacé.

Bakhtine montre qu'à partir du XVII^e, le domaine du rire se restreint, sa valeur se dégrade. Il n'est plus admis que comme « divertissement léger » ou « châtement utile ».¹²⁸ Selon Bakhtine, cette dévaluation du rire a pour cause la stabilisation d'une nouvelle culture officielle autoritaire, dont les piliers sont la monarchie absolue, la philosophie rationaliste cartésienne et l'esthétique du classicisme. Le grotesque survit dans les genres littéraires inférieurs (comédie, satire, fable) et non canoniques (roman, genres burlesques), mais « ce n'est plus qu'un grotesque mutilé » : « pendant la dégénérescence et la désagrégation du réalisme grotesque, son pôle positif disparaît ».¹²⁹ Les motifs grotesques se figent en images stéréotypées, l'obscénité devient « frivolité érotique », l'esprit utopique disparaît, les images de la fête prennent une « orientation bourgeoise », une nuance « épicurienne et individualiste ».¹³⁰ Si le grotesque paraît renaître avec le romantisme allemand, ce n'est selon Bakhtine que sous une forme étriquée et « abâtardie ». Au lieu d'un phénomène populaire et collectif, c'est « un grotesque de chambre, une manière de carnaval que l'individu vit dans la

¹²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁶ Dans le grotesque négatif, la vie est au contraire menacée par l'altération des formes du monde familier.

¹²⁷ Bakhtine souligne toutefois la limite de la logique antithétique : le canon grotesque ne doit pas être analysé comme simple écart par rapport à la norme classique mais « doit être jaugé à sa propre mesure » car il a bien une « logique originale », une « volonté artistique particulière », *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 76.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 110.

solitude, avec la conscience aiguë de son isolement. ». Le grotesque romantique est une contestation du rationalisme étroit et des règles esthétiques du classicisme, mais il a perdu son ancrage dans la culture populaire. Bakhtine reproche en outre à Hugo d'affaiblir l'autonomie du grotesque en en faisant un simple moyen de contraste pour la mise en valeur du sublime.

Mais la cible principale de Bakhtine est la théorie de Kayser, qui ne vaut selon lui que pour le grotesque moderniste (du XX^e siècle)¹³¹, estimant « totalement inadmissible de l'étendre aux autres phases de l'évolution de l'imagerie grotesque ».¹³² Bakhtine réduit finalement la théorie de Kayser à une simple idiosyncrasie : il se dit frappé « par le ton général lugubre, terrible, effrayant du monde grotesque que l'auteur est le seul à saisir. »¹³³ Bakhtine constate que les traits selon lui essentiels au grotesque (la joie, la dimension corporelle, l'orientation utopique, la régénération) sont absents du monde grotesque selon Kayser : le grotesque n'est plus élimination joyeuse de toute peur, affirmation de vitalité, mais au contraire « peur de la vie »¹³⁴ et angoisse face à « la force étrangère qui régit le monde, les hommes, leur vie et leurs actes ».¹³⁵ Le rire grotesque tel que le pense Kayser est un rire négatif, un « rire mêlé de douleur », « moqueur, cynique et enfin satanique », selon la formule de Kayser lui-même.¹³⁶ Le grotesque kayserien est un grotesque qui a perdu son ambivalence constitutive.

¹³¹ « son livre ne fournit que la théorie « des grotesques romantique et moderniste, pour être plus précis, du second seulement, puisque l'auteur ne voit le grotesque romantique qu'à travers le prisme du grotesque moderniste, raison pour laquelle il le comprend et l'apprécie d'une manière quelque peu déformée. La théorie de Kayser est absolument inapplicable aux millénaires de cheminement antérieurs au romantisme », *ibid.*, pp. 55-56.

¹³² *Ibid.*, p. 61.

¹³³ *Ibid.* p. 56.

¹³⁴ Bakhtine cite cette affirmation de Kayser : « dans le grotesque, il ne s'agit pas de la peur de la mort, mais de celle de la vie », *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 59.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 60.

1.2.3. Une autre vision du grotesque : la mécanique comique

Au vu de l'impasse théorique que semble bien représenter l'opposition entre les conceptions kayserienne (un grotesque sombre et tragique) et bakhtinienne (un grotesque jubilatoire), un retour en arrière dans l'histoire de la réflexion sur l'art comique n'est peut-être pas inutile : l'essai de Bergson sur le rire¹³⁷, paru en 1899, pourrait bien en effet nous ouvrir de nouvelles pistes pour la conceptualisation du grotesque.

La définition bergsonienne du comique, centrée sur l'idée de raidissement mécanique du vivant, met en lumière un aspect du grotesque qui échappe à Bakhtine, n'a qu'une place secondaire dans la théorie de Kayser, mais, nous le verrons, est un trait essentiel de l'écriture de Prigent. Pour Bergson, le rire est incompatible avec l'émotion¹³⁸ et suppose la suspension de toute empathie, « quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur ». ¹³⁹ La condition première du rire est donc la prise de distance par rapport à la vie, la désimplification du sujet. Le rire suppose ainsi un déplacement de l'attention, du sens et des implications affectives¹⁴⁰ vers les apparences extérieures. Cela est particulièrement net dans le cas des cérémonies sociales, dont le caractère comique se révèle aux yeux du spectateur extérieur ou de l'enfant ignorant les conventions sociales qui déterminent la signification de ces mises en scènes. Pour qu'une cérémonie devienne comique, remarque Bergson, il suffit « que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière [...] pour ne plus penser qu'à sa forme ». ¹⁴¹ L'effacement du sens derrière la matérialité du symbole, c'est-à-dire la prédominance du corps sur l'esprit, est selon Bergson un trait inhérent au phénomène comique, à tel point qu'on peut dire comique « tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause. » ¹⁴² Bergson conclut en affirmant que le comique est « la forme voulant primer sur le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit ». ¹⁴³

¹³⁷ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 1991.

¹³⁸ « Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier affection, faire taire cette pitié », Bergson, Henri, *Le Rire, op. cit.*, p. 3.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁴⁰ Les actions graves, dit Bergson, deviennent plaisantes dès qu'on les isole de « cette musique de sentiment qui les accompagne », *idem*.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

¹⁴² *Ibid.*, p. 39.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 40. La prédominance de la matière sur l'esprit est également essentielle au rire carnavalesque selon Bakhtine (le rire « matérialise », « corporalise »), la matérialisation étant cependant l'effet et non la cause du rire comme chez Bergson.

De la théorie de Bergson, on retient souvent surtout l'idée de mécanique, oubliant que c'est dans la « mécanisation *de la vie* » que réside tout l'effet comique : le comique n'est pas le mécanique en soi mais le mécanique en tant qu'il est « plaqué sur du vivant ». ¹⁴⁴ Le comique est ainsi « dans une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne », c'est-à-dire qu'il est « plutôt raideur que laideur » ¹⁴⁵, et contrarie moins la beauté que la grâce. La « mécanisation de la vie » ne doit pas être comprise dans un sens trop étroit : l'automatisation comique peut être une raideur de la pensée ou de la parole. ¹⁴⁶ L'idée centrale de l'essai de Bergson est ainsi que le comique de mots ¹⁴⁷ et le comique de situation reposent sur les mêmes mécanismes : « le comique du langage, dit-il, doit correspondre, point par point, au comique des actions et des situations », il n'en est que « la projection sur le plan des mots ». ¹⁴⁸ Le comique du langage consiste ainsi en une certaine raideur : au lieu d'une parole sans cesse nouvelle, ce sont des répétitions, des formules toutes faites, des idées reçues, un jargon professionnel, etc. C'est le langage de l'homme réduit à une « machine à parler qui fonctionne automatiquement ». ¹⁴⁹ Bergson donne ici pour tout exemple de déplacement de l'attention vers la matérialité les cas où une expression est comprise au sens propre alors qu'elle était employée au sens figuré. Il reste ainsi sur le plan du sens et ne semble pas envisager que la matérialité puisse être celle des mots eux-mêmes. Enfin, Bergson montre comment la parodie et le poème héroï-comique confirment sa définition du comique : par le passage du noble au familier ou inversement par l'élévation du prosaïque, ils produisent bien une anomalie, altèrent le « naturel ». ¹⁵⁰ De même, l'effet « boule de neige » ¹⁵¹, sur lequel reposent de nombreux scénarios comiques, peut se produire dans le langage lui-même, dans une écriture emportée par un mouvement d'accélération croissante qui la précipite vers la catastrophe.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 29. On voit que l'hybridation, figure de l'anomalie propre au grotesque depuis le style ornemental antique, est aussi pour Bergson au cœur du phénomène comique.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 8, 22.

¹⁴⁶ « le même effet va toujours se subtilisant, depuis l'idée d'une mécanisation artificielle du corps humain [...] jusqu'à celle d'une substitution quelconque de l'artificiel au naturel », *ibid.*, p. 37.

¹⁴⁷ Bergson le définit à l'aide de la distinction suivante : « il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre [...] Mais le second est généralement intraduisible. [...] Il ne constate pas, à l'aide du langage, certaines distractions particulières des hommes ou des événements. Il souligne les distractions du langage lui-même. C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique. », *ibid.*, p. 79.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 84-85.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁰ Bergson ne mentionne pas le pastiche, pourtant l'équivalent littéraire de l'imitation (« Imiter quelqu'un, dit Bergson, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire. », *ibid.*, p. 25.

¹⁵¹ C'est la boule qu'on voit « renverser tout sur son passage en multipliant les dégâts », *ibid.*, p. 63.

L'application de la théorie bergsonienne du comique à l'écriture permet ainsi de décrire la démarche des écrivains qu'on peut qualifier de « formalistes », au sens où ils traitent le langage d'abord comme un objet et le texte comme une mécanique démontable.¹⁵² Mais surtout Bergson met le doigt sur la signification d'un tel geste : l'art comique, dit-il, est « une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses »¹⁵³, autrement dit, si le langage se prête à ces raidissements comiques, c'est parce qu'il y a en lui du figé, du stéréotypé, de l'automatique.¹⁵⁴ Les opérations de mécanisation du langage sont une critique du langage, dont elles ne font qu'exagérer la raideur.

¹⁵² Produire du comique, dit Bergson, c'est « traiter la vie comme un mécanisme à répétition, avec effets réversibles et pièces interchangeables », *ibid.*, p. 77.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁴ La langue n'est pas « assez souple, assez vivante, assez présente tout entière à chacune de ses parties pour éliminer le *tout fait* et pour résister aussi aux opérations mécaniques d'inversion, de transposition, etc., qu'on voudrait exécuter sur elle comme une simple chose [...] ; voilà, en somme, *ce que le rire souligne et voudrait corriger* », *ibid.*, pp. 99-100.

1.3. BILANS : IDENTITÉ ET VISAGES DU GROTESQUE LITTÉRAIRE

1.3.1. L'unité du grotesque en question

La critique que Bakhtine développe à l'encontre de la théorie kayserienne porte à considérer que le grotesque carnavalesque et le grotesque négatif ne peuvent pas être subsumés sous un même concept. L'antagonisme des théories tient d'abord à une différence d'approche : Bakhtine procède à une enquête historique, dirigée vers les sources populaires du grotesque, tandis que Kayser suit une démarche anhistorique visant à caractériser une expérience existentielle. À cette divergence méthodologique s'ajoute une différence de corpus : Kayser privilégie la littérature romantique et se limite au « grand » art, alors que Bakhtine appuie ses analyses sur des traditions populaires et des œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance. Ainsi, Bakhtine ne peut plus penser le grotesque après Rabelais, et « carnavalise » le grotesque romantique.¹⁵⁵ Inversement, Kayser ne comprend pas le grotesque d'avant le romantisme qu'il interprète en le « romantisant ». Il serait donc légitime de considérer que les deux théoriciens ne parlent pas de la même chose : le « divorce » ne serait finalement qu'un malentendu favorisé par l'emploi fâcheux du même terme.

Mais n'est-il pas plus pertinent d'envisager le grotesque bakhtinien et le grotesque kayserien comme un seul et même principe perçu selon deux sensibilités très différentes, de sorte qu'il serait possible de parvenir à une définition qui les englobe tous deux ? Derrière l'opposition, plusieurs points communs justifient en effet le maintien d'une catégorie générale. Bakhtine lui-même insiste sur la parenté des deux grotesques : selon lui, « même dans le grotesque romantique » se retrouvent les principaux traits du grotesque carnavalesque (orientation utopique, affranchissement joyeux¹⁵⁶), mais dans une version affadie. Ne pouvant penser l'évolution du grotesque qu'en termes de dégénérescence, Bakhtine réduit ainsi le grotesque romantique à une faible survivance du carnavalesque. Ce qui en réalité autorise le rapprochement des deux grotesques est une commune structure fondamentale : pour Kayser comme pour Bakhtine, le grotesque est d'abord dissolution des

¹⁵⁵ En outre, la définition du grotesque carnavalesque comme renversement joyeux et libérateur de la culture officielle se fonde sans doute sur une interprétation quelque peu erronée des traditions populaires et de la société du Moyen Âge. Mais nous ne discuterons pas de la validité historique des conceptions de Bakhtine sur la signification du carnaval et autres manifestations de la culture populaire : exactes ou non, ses idées ont influencé théoriciens et écrivains.

¹⁵⁶ « En réalité, le grotesque, y compris le grotesque romantique, offre la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie. Il fait franchir les limites de l'unité, de l'indiscutabilité, de l'immutabilité factices (mensongères) du monde existant. [...] Dans le grotesque, la relativité de tout ce qui existe est toujours joyeuse [...] », M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 57.

formes habituelles, des structures de l'ancien monde et des vérités reconnues. Chez Bakhtine, ce qui est détruit, c'est le dogme officiel ; chez Kayser ce sont les repères de l'individu (des « vérités » officielles intériorisées). Pour les deux théoriciens, l'effet principal du grotesque est ainsi la relativisation de ce que l'on tenait pour la « réalité » en soi. Ce n'est que sur la façon dont est vécue cette relativisation qu'il y a divergence radicale : joyeux et libérateur chez Bakhtine, l'anéantissement des formes connues est chez Kayser source d'angoisse. Le grotesque bakhtinien met à bas, et le grotesque kayserien désagrège, mais l'effet est le même : l'ordre ancien est ruiné.¹⁵⁷ La proximité des deux théories apparaît aussi dans le fait que le grotesque est dans les deux cas décrit comme un phénomène ambivalent : c'est chez Bakhtine l'ambivalence de la dynamique destruction - régénération et l'ambivalence des émotions chez Kayser, qui parle d'un « rire mêlé de douleur »¹⁵⁸ ou d'une « épouvante mêlée d'un sourire ».¹⁵⁹

La notion de grotesque n'a donc pas perdu toute unité dans le débat théorique entre Kayser et Bakhtine ; bien plus, leur désaccord a mis en évidence l'ambivalence constitutive du phénomène. Chacun des deux théoriciens a privilégié l'une des « deux polarités constamment coprésentes » du grotesque¹⁶⁰, et leurs conceptions sont toutes deux pertinentes quoique incomplètes. Chez Bakhtine, ainsi, la tension se résout positivement : la régénération prime sur l'anéantissement, le grotesque détruit pour rénover. On peut en outre reprocher à Bakhtine d'esquiver la difficulté contenue dans une proposition telle que : « la peur est écrasée dans l'œuf et tout se mue en gaieté ».¹⁶¹ Si le rire carnavalesque évacue la peur et l'aliénation, il faut bien reconnaître alors qu'il se déploie sur fond d'angoisse et d'oppression. Ainsi peut-on affirmer que la nature du grotesque, quelque peu occultée par les théories rivales de ses principaux théoriciens, est tragi-comique, et que rire régénérateur et altération angoissante constituent l'identité troublante du grotesque. Mais, cela admis, nous n'avons pas défini le phénomène dans ses manifestations concrètes.

¹⁵⁷ La portée subversive ne doit donc pas être réservée au seul carnavalesque. Aussi, l'opposition entre un grotesque collectif, social, et un grotesque individuel, égoïste, n'est en réalité pas aussi tranchée que Bakhtine ne le prétend.

¹⁵⁸ W. Kayser, cité par M. Bakhtine, dans *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁹ W. Kayser, cité par S. Goriely, *Le Grotesque*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶⁰ Ph. Wellnitz, « Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière ? », *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*, sous la dir. de Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004p. 23.

¹⁶¹ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais... op. cit.*, p. 48.

1.3.2. Le grotesque et ses voisins

Avec un phénomène aussi instable, le plus prudent est sans doute de procéder négativement, en déterminant non seulement ce à quoi il s'oppose radicalement, mais aussi ce qui lui ressemble et le recoupe. De toute évidence, le grotesque est l'envers du classique et se constitue en opposition à lui. Employé avec une intention de rupture affichée ou non, il est toujours perçu par ses adversaires comme un écart disgracieux ou scandaleux par rapport à la norme classique, une difformité, à la fois faute mimétique et faute de goût, ainsi qu'il apparaît dans la définition du dictionnaire Larousse au XIX^e siècle : le grotesque est « le résultat d'un défaut de proportions, de l'exagération de quelque partie ».¹⁶² Dans la mesure où l'esthétique classique détermine les critères de la « grande » littérature, le style grotesque est un anticonformisme, plus ou moins agressif, certes, mais toujours rebelle aux « poétiques » et aux « systèmes ». Dans l'œuvre grotesque se lit l'affirmation d'une tradition minoritaire contre les valeurs d'une « normalité » hégémonique (esthétique, morale, sociale). Mais la transgression grotesque peut aussi jouer contre une dimension de l'œuvre elle-même, établissant alors une disharmonie interne, une tension entre des principes contraires (grotesque et sublime, désagrégation et achèvement, dérision et sérieux, etc.).

Si l'identité du grotesque se fonde sur la transgression des normes classiques, le rapprochement avec le baroque¹⁶³ s'impose. Baroque et grotesque présentent en effet de nombreuses similitudes et traduisent des sensibilités esthétiques très proches¹⁶⁴ : les caractères de l'œuvre baroque, selon J. Rousset, sont *l'instabilité*, la *mobilité* (exigeant du spectateur une « vision multiple »), la *métamorphose*, et la *domination du décor* (« la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions »).¹⁶⁵ Masques, métamorphoses, mélange des contraires, décentrement, irrégularité, inachèvement, entrecroisement des lignes, goût pour l'artifice et l'ornement, etc. : les motifs et les dynamiques baroques sont aussi ceux du grotesque. Mais, outre le fait que le baroque semble plus historiquement situé que le grotesque¹⁶⁶, celui-ci, particulièrement dans sa tendance carnavalesque, se distingue du baroque en ce qu'il est indissociable de la dérision, du laid et du trivial. Dans le grotesque, comme l'a bien montré Bakhtine, la transgression s'opère sur le

¹⁶² définition citée par E. Rosen, dans *Sur le grotesque, op. cit.*, p. 33.

¹⁶³ « baroque » est dérivé du terme portugais « barroco », qui désigne des perles irrégulières.

¹⁶⁴ On se souvient que les poètes évoqués par T. Gautier étaient pour la plupart de ceux qu'on rattache aujourd'hui au baroque, et qu'il employait d'ailleurs le terme de « baroqueries » pour décrire les excentricités stylistiques de ses « grotesques ».

¹⁶⁵ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 2002, pp. 181-182.

¹⁶⁶ J. Rousset le situe « approximativement de 1580 à 1665 », *ibidem*, p. 233.

mode du rabaissement¹⁶⁷ : rabaissement des aspirations de l'homme à l'élévation spirituelle, à la beauté partout (refus de la laideur), au règne du bien (refus de voir le mal), mais aussi rabaissement des prétentions de l'artiste à faire œuvre. On a vu par ailleurs, avec la théorie bergsonienne du comique, que le grotesque pouvait prendre aussi la forme d'une raideur ou d'une automatisation comiques, aspects tout à fait étrangers à l'esthétique baroque.

Le caractère anormal et difforme étant reconnu comme un trait essentiel du grotesque, celui-ci doit s'apparenter au monstre. Mais, s'il y a du monstrueux dans le grotesque, tout monstre n'est pas grotesque. Le grotesque, en effet, c'est moins le monstre absolu (l'extériorité radicale à la norme) que la défiguration ou la dégradation de la normalité. Le monstre grotesque est un monstre mineur, un épouvantail comique comme l'« Ange du bizarre » de Poe. L'esthétique grotesque définit aussi une posture d'écrivain, qui, ne se prenant pas au sérieux, devient son propre mime et se *montre* dans un accoutrement ridicule, se pare bouffonnement des « plumes d'autrui ». L'œuvre grotesque est ainsi un spectacle repoussant toute adhésion : il n'y a ni épanchement du sujet d'un côté, ni empathie ou pitié de l'autre, mais spectacularisation bouffonne du bizarre, du ridicule ou de l'abject. Le rapport du grotesque au fantastique est comparable à celui du grotesque au monstrueux. Alliant le cocasse à l'inquiétant, le grotesque fantastique produit en effet la rencontre du rire et de l'effroi. La mise en œuvre parodique du fantastique passe souvent par l'exagération : surenchère comique dans le surnaturel, déluge de visions d'horreur, carnavalisation d'un macabre outré, etc. Expressionnisme burlesque, le grotesque déforme comiquement la « réalité » en y imprimant fantômes et hantises personnels. Onirisme de pacotille, il accentue parodiquement l'extravagance et le caractère hétéroclite de l'univers fantasmagorique.

Qu'en est-il maintenant du rapport entre grotesque et tragique? Hugo faisait du grotesque le contraire du tragique, mais n'en est-il pas plutôt la parodie (le « double ignoble ») ou la version moderne? Dans le monde grotesque, il n'y a pas de héros ni de grandeur tragique possibles ; même la destruction rate. Personnages, situations et dialogues ont en commun la nullité et l'inconsistance drôle. J. Kott y voit la conséquence de la disparition de la transcendance essentielle à la tragédie¹⁶⁸, disparition qui fait du grotesque une forme dégradée de la tragédie mais aussi plus désespérante.¹⁶⁹ Au tragique sublime, soutenu par la

¹⁶⁷ On dit bien « tomber » ou « sombrer » dans le grotesque, rarement s'y « élever » (sauf chez Baudelaire).

¹⁶⁸ « L'échec du héros tragique, dit J. Kott, est la confirmation et la reconnaissance de l'absolu ; l'échec de l'acteur grotesque, c'est l'absolu tourné en dérision et désacralisé, sa transformation en mécanisme aveugle, en une sorte d'automate. Non seulement le bourreau est tourné en dérision, mais également la victime. », Kott, Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, cité par Ph. Wellnitz, dans *Le Grotesque*, op. cit., pp. 24-25

¹⁶⁹ « la tragédie conduit à la catharsis ; le grotesque n'apporte aucune consolation », J. Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, cité par Ph. Wellnitz, dans *Le Grotesque*, op. cit., p. 25. C'est aussi le point de vue de Ionesco : « le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue », *Expérience du théâtre*, cité par Ph. Wellnitz, dans *Le Grotesque*, op. cit., p. 22.

transcendance, le grotesque substitue le tragi-comique, que l'on peut décrire soit comme le basculement de l'un dans l'autre (« un passage tragique qui tourne au comique », ou « un comique tellement désespérant qu'il en devient tragique »), soit comme « la co-présence simultanée d'un pôle tragique et d'un pôle comique ».¹⁷⁰ Dans le grotesque, donc, le tragique est atteint par le comique, au double sens du terme, puisqu'il est miné par le comique et atteint à travers lui.

S'il reste en-deçà du tragique, le grotesque dépasse en revanche la dimension satirique. Baudelaire et Bakhtine ont tous deux insisté sur ce point : la caricature a des affinités évidentes avec le grotesque, mais les extravagances y sont limitées par la visée critique. Satire, parodie et caricature supposent une attitude critique plus ou moins moralisante, et sont toujours dirigées vers une cible limitée, tandis que le grotesque, expression d'une vision du monde, va au-delà de la déformation simplement critique ou caricaturale, c'est-à-dire au-delà d'un sens déterminable.

Le grotesque se constitue donc dans une opposition essentielle à l'esthétique classique, mais il se définit aussi par opposition ou reprise parodique de catégories voisines. De la distinction du grotesque par rapport au baroque, au monstrueux, au fantastique, au tragique et enfin aux genres satiriques, il ressort que dans chaque cas le grotesque représente une version dérisoire ou superlative de la catégorie apparentée. Si le grotesque n'est pas à proprement parler une catégorie ni un genre, c'est ainsi parce qu'il est potentiellement la version dégradée, critique, de n'importe quel genre.

¹⁷⁰ Wellnitz, Philippe, « Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière ? », dans *Le Grotesque. op. cit.*, pp. 22,23.

1.3.3. De la définition à la typologie

Puisqu'il semble impossible de parvenir à une définition qui rende compte à la fois de tous les aspects du grotesque, nous nous bornerons finalement à organiser les résultats de notre enquête afin de proposer une typologie des principales tendances du grotesque littéraire¹⁷¹ et dépasser ainsi les oppositions binaires dans lesquelles la réflexion sur la question s'enferme parfois.

On peut définir la tendance « potache » du grotesque comme le jeu irrévérencieux avec les références de la culture classique et scolaire : il peut prendre la forme de diverses pratiques intertextuelles ludiques ou satiriques (pastiche, parodie, travestissement d'œuvres particulières), ou de la ridiculisation des stéréotypes littéraires (motifs, codes génériques). Le grotesque potache exprime le refus de « jouer le jeu » de la grande littérature, ou au contraire « surjoue » la littérature de façon à en exhiber les codes. Inséparable de l'esprit potache, la prédilection pour le « bas » (matériel, moral et intellectuel), c'est-à-dire pour l'indécence sous toutes ses formes, est aussi une des tendances majeures du grotesque littéraire. C'est ici moins le sérieux qui est visé que la fadeur du langage « correct », de la pensée honnête, des bienséances constituées par le refoulement du « bas » et du mal. L'écriture de l'ordure et de l'abject attaque la norme de l'euphémisme généralisé ; le babil régressif, les verbigérations obscènes narguent la convention linguistique. Ce grotesque du « bas » se décline en ce que l'on pourrait appeler un grotesque répugnant (prédilection pour l'immonde, les matières flasques et nauséabondes), un grotesque ignoble (choix de sujets et de termes réputés « inconvenants » dans un contexte littéraire : objets triviaux, pauvreté, laideur, bas-fonds, argots, grossièretés, etc.), un grotesque de la bêtise (l'animalité, l'idiotie, le comique de la pantomime et du calembour lourd, contre l'humour spirituel, l'exigence d'intelligence et de sens¹⁷²) et enfin un grotesque de la médiocrité, qui étale le ridicule, le dérisoire, l'inconsistance et le ratage.

Le grotesque de la disharmonie est le mode privilégié des écrivains dits « anti-lyriques », ceux qui au chant substituent la voix criarde, la cloche fêlée et l'orgue de barbarie. Cette

¹⁷¹ Bien évidemment, les diverses tendances énumérées ici communiquent et se superposent : une œuvre grotesque, et toute œuvre faisant place au grotesque, ne participe jamais d'une seule des tendances que nous avons distinguées. Par ailleurs, la typologie à laquelle nous sommes arrivés ne saurait constituer une « grille » de lecture éternellement valable. Elle n'est qu'un point de départ, car le grotesque, suivant sa nature, est toujours susceptible de nouvelles métamorphoses.

¹⁷² Pour Hegel, l'art devait « spiritualiser » la matière. Avec le grotesque, pourrait-on dire, l'art matérialise l'esprit : que ce soit chez Baudelaire (le « comique absolu » défini comme non « significatif »), Bergson (« la lettre cherchant chicane à l'esprit ») ou Bakhtine (« le rire rabaisse et matérialise »), la portée déspiritualisante est un trait essentiel du grotesque.

tendance particulière du grotesque se caractérise par un ton sarcastique et amer, le « mauvais goût », et souvent par le rapprochement incongru d'éléments hétéroclites. Si l'effet grotesque est souvent obtenu par la construction d'assemblages bizarres, il peut aussi provenir au contraire de la dislocation, de la dissolution de la forme ou de l'incapacité à prendre forme. Le grotesque est alors cette puissance anticoagulante qui s'oppose à la constitution d'une œuvre centrée et achevée : l'expression qui tend à la forme ne produit qu'un échauffement conduisant à la catastrophe (c'est le comique de l'effort vain, de l'énergie dépensée pour un résultat nul), rien ne prend corps ni sens stabilisé, images et significations restent dans l'indétermination mouvante, vont et viennent, s'affirment puis s'effacent.

Alors que les tendances précédentes relevaient de la dégradation (par le rabaissement, le déchant, et le délitement), le grotesque de l'excès (celui que loue Hugo dans *William Shakespeare*) s'oppose à la norme par le dépassement de toute forme, de toute mesure « raisonnable » : l'écrivain excessif « ne s'arrête jamais ». Le refus de la sobriété le lance systématiquement vers l'exagération et la surenchère jusqu'à épuisement. Le style est hyperbolique et exubérant, images et significations prolifèrent monstrueusement. Cette propension à l'excès rejoint ainsi le grotesque de l'extravagance, où, dans l'esprit du baroque et du décor à grotesques (ornement capricieux en arabesques et volutes), le vraisemblable et la sobriété de la ligne pure sont bravés par des constructions excentriques et alambiquées.

C'est surtout du côté de la réception que ces diverses nuances du grotesque se rejoignent : parce qu'elles diffèrent des formes habituelles, elles produisent toujours un sentiment d'étrangeté. Le grotesque déconcerte parce qu'il bouleverse les codes d'interprétation disponibles et exige par conséquent une adaptation de nos critères d'évaluation. Toute étrangeté, cependant, n'est pas grotesque. Car le sentiment du grotesque suppose la possibilité du rire, qui lui-même suppose un détachement par rapport aux implications affectives de la représentation. La représentation grotesque déréalise, met à distance l'objet ou la scène de sorte qu'il devient possible d'en rire. Sans déclencher nécessairement l'« hilarité folle » dont parle Baudelaire, l'œuvre grotesque n'est ainsi jamais sans susciter un sourire.

Sous des dehors parfois faussement anodins, le grotesque en littérature a toujours une dimension transgressive et recèle des enjeux majeurs : en contrariant les habitudes de pensée, de représentation, de lecture, l'œuvre grotesque en fait prendre conscience. Autrement dit, le grotesque fait voir la norme (linguistique, idéologique, esthétique) dont il s'écarte, norme tellement assimilée parfois qu'on ne la percevait plus. C'est sans doute parce qu'il touche ainsi à ce qui est profondément ancré que le grotesque suscite en même temps que le rire un certain malaise. Mais aussi une surprise inespérée : l'œuvre grotesque prouve que d'autres voies (voix) sont possibles. Aussi est-ce le propre du grotesque que de se situer toujours au cœur du débat, qu'il s'agisse du débat esthétique (entre partisans de l'innovation et défenseurs de la tradition) ou du débat théorique : la réflexion conceptuelle comporte également des enjeux qui dépassent celui de la pure connaissance, car la compréhension du grotesque engage la lecture des œuvres du passé et la perception des œuvres modernes qui réactualisent cet héritage.

Mais si le grotesque peut être conçu comme l'expression d'un refus des principes esthétiques dominants, il n'en demeure pas moins un phénomène complexe, bien plus, il semblerait constitué de contradictions, qu'il importe par conséquent de maintenir et non de résoudre. Nous avons ainsi rencontré un certain nombre d'ambiguïtés profondes, par exemple concernant le rapport du grotesque à la réalité : tantôt l'introduction du grotesque répond à un projet réaliste formé contre la fausseté de la littérature conventionnelle, le grotesque étant alors un moyen d'être plus proche de la vie réelle (Hugo) ; tantôt au contraire il participe d'une esthétique artificialiste visant à « déréaliser », « dénaturiser » l'œuvre d'art, c'est-à-dire à l'affranchir de l'exigence mimétique (Bergson, Jarry). Deux autres ambiguïtés essentielles sont apparues : l'oscillation entre le comique et le tragique (ou la co-présence des deux pôles) ; et l'ambivalence, soulignée par Bakhtine, qui associe destruction et régénération : le grotesque est bien une puissance à la fois négative (une force de dissolution) et créatrice, puisque de cette dissolution surgit quelque chose d'inédit.¹⁷³

Ainsi, le grotesque n'est certainement pas un genre, mais pourrait se définir comme un principe de *maltraitement* de la littérature, une arme protéiforme de dégradation ou de ridiculisation des genres et des formes traditionnelles.¹⁷⁴ Ces genres et ces formes, minés par le grotesque, n'en sont pas moins pratiqués, mais réinvestis et réinventés d'une façon goguenarde et critique. Si « rénovation » implique remise à neuf, amélioration, l'innovation sur le mode grotesque passe plutôt par le contraire de la rénovation : par la dégradation, la

¹⁷³ Le paradoxe étant que le nouveau est toujours menacé de normalisation et de sclérose. Originellement dirigées contre la tradition, les formes du grotesque littéraire finissent ainsi par engendrer elles-mêmes des traditions.

¹⁷⁴ Si le grotesque est le moyen privilégié pour « injurier » la beauté et « défigurer un peu ce beau langage », il n'est pas étonnant que les « avant-gardes » (Dada, surréalisme, *Tel quel*, *TXT*) aient des affinités avec le grotesque, même si elles n'en font pas leur mode d'expression exclusif ni principal.

déconstruction et le bricolage bancal. Souvent c'est en même temps la figure de l'écrivain qui en pâtit : l'écrivain se fait ivrogne, ridicule, croassant, s'implante des verrues, se coupe les ailes, déchante. Lié à une certaine désillusion quant au pouvoir de la littérature, le grotesque littéraire n'huile pas les gongs mais les fait grincer.

2. LE GROTESQUE ET LA MODERNITÉ LITTÉRAIRE

SELON PRIGENT

Dans ses essais, Prigent s'efforce toujours de penser la valeur et la signification d'un rapport à la langue tel qu'il se manifeste dans certains gestes d'écriture. Les propositions théoriques qu'il avance ne constituent bien évidemment pas un système à partir duquel s'élaborerait l'écriture poétique, elles apparaissent au contraire davantage comme des tentatives d'explication, voire de légitimation *a posteriori* de pratiques d'écriture. Prigent assume la partialité de ses positions et reconnaît que sa réflexion sur la poésie se développe à partir d'un retour sur des goûts et une pratique personnels. À travers cette réflexion, c'est donc sa propre sensibilité littéraire que Prigent dessine indirectement.¹⁷⁵ Il est par ailleurs important de noter que chez Prigent, la modernité en littérature n'est pas associée à une période déterminée de l'histoire, mais relève d'une *attitude* envers son temps et envers la langue. Ainsi, le « moderne » selon Prigent n'est pas l'absolument nouveau qui viendrait supplanter l'« ancien » selon la logique de la table rase : la notion de modernité articule en fait l'attention au surgissement du nouveau et le rapport au passé.¹⁷⁶

Quels rôles le grotesque joue-t-il dans cette modernité tiraillée entre l'ancien et l'inouï ? Pour comprendre les enjeux du recours au grotesque tel qu'il se redéfinit chez Prigent, nous nous efforcerons dans un premier temps d'explicitier les raisons qui en sont données. Ce qui fait écrire ainsi plutôt que tout autrement, c'est, outre l'expérience de l'emprise aliénante de la langue commune, une insatisfaction générale face aux formes littéraires déjà existantes, insatisfaction qui exige l'invention d'un monstre stylistique qui terrasserait tous les « chromos ». Il s'agira ensuite de mettre en évidence les principaux procédés -définis par Prigent dans ses essais- de cette « mécriture ». Mais celle-ci ne prend tout son sens que si on la rattache aux principes qui en constituent en quelque sorte le sous-bassement existentiel et théorique et en font une écriture du « négatif ». C'est ainsi que nous verrons par où l'écriture grotesque touche à la souffrance, au non-dit et au tragique, c'est-à-dire les manifeste mais aussi tend vers leur dépassement à la fois lucide et jubilatoire.

¹⁷⁵ Ainsi, par exemple, le dernier chapitre de *Ceux qui merdRent*, que Prigent consacre à Rabelais, Rimbaud et Jarry, peut se lire, *mutatis mutandis*, comme une synthèse des principaux aspects de sa propre esthétique.

¹⁷⁶ Cf. *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 23 : Prigent se réapproprie la définition baudelairienne de la modernité, telle qu'on la trouve exposée dans l'article « modernité » du *Peintre de la vie moderne* : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien [...], *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, *op. cit.*, p. 467.

2.1. L'INSATISFACTION FONDATRICE

2.1.1. Ce qu'on ne veut pas faire

L'écriture, pour Prigent, est d'abord un geste négatif : elle naît en réaction aux formes littéraires existantes jugées inadéquates à la singularité et à la complexité de l'expérience. Ce qui conduit à rejeter les formes connues (parfois aimées), ce n'est donc pas le souci de la beauté, mais celui de la justesse, c'est le sentiment que « les formes stylistiques et les solutions esthétiques vers lesquelles pourrait porter le goût pour la « beauté » sont usées »¹⁷⁷, c'est-à-dire sont devenues conventionnelles et en quelque sorte automatiques. Ainsi, est-il dit dans *Ceux qui merdRent*, « s'il y a stratégie, programme, cadre théorique, ils ne peuvent être que négatifs : il s'agit de savoir ce qu'on ne veut pas faire. »¹⁷⁸ Prigent a toujours insisté sur le fait que l'esprit de cette « négativité » n'était pas celui de la destruction pure et simple :

Ce que récuse un mouvement avant-gardiste, c'est d'une part la production littéraire industrielle de son temps ; d'autre part la « modernité » qui l'a immédiatement précédé, puis qui s'est affadie et académisée – jusqu'à devenir un chromo d'époque. [...] Cette purge moqueuse n'a rien à voir avec un nihilisme antipatrimonial. Bien au contraire : toute passion avant-gardiste est aussi passion de refonder une tradition [...] ¹⁷⁹

L'élément déclencheur de ce rejet de la tradition littéraire fut la déception, en 1968, face à l'absence totale d'innovation poétique de la part des poètes autoproclamés « révolutionnaires ». Dans le « premier tableau » des « Légendes de TXT », Prigent formule ainsi le constat qui fut le sien à l'époque : « Les lendemains déchantent : voici à nouveau les lyres sensibles, les botaniques extasiées, les blanches métaphysiques et les rodomontades protestataires. » Ce rejet des formes obsolètes rappelle bien sûr la contestation romantique de l'esthétique classique et néo-classique telle que la formule par exemple Hugo (mais aussi semble-t-il toutes les avant-gardes littéraires) : c'est en vertu d'une même exigence de « réalisme » ou de « vérité » qu'est déclarée nécessaire la rupture avec la « belle » littérature. Prigent est ainsi de ceux pour qui la beauté (canonique) et la clarté, aussi séduisantes et rassurantes puissent-elles être, ne sont que mensonges, pour qui « dire des choses parfaitement claires, c'est aussi dire des choses parfaitement fausses ». ¹⁸⁰ C'est à partir de cette déception

¹⁷⁷ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, Saussines, Cadex, 1989, p. 10.

¹⁷⁸ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 27. Cette attitude envers les formes littéraires existantes confirme la théorie de l'évolution littéraire développée par les Formalistes russes (B. Eikhenbaum présente cette évolution comme la « violation constante du canon créé », « La théorie de la « méthode formelle » », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil (Tel Quel), 1965, p. 50).

¹⁷⁹ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, rencontre avec Bénédicte Gorrillot, Paris, Argol (Les Singuliers), 2009., p. 17.

¹⁸⁰ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 177.

radicale que doit se comprendre la quête d'une anti-poésie (qu'il serait plus juste d'appeler « poésie/anti-poésie »¹⁸¹) et l'idée d'un « droit à l'obscurité », revendiqué notamment dans *Une Erreur de la nature*, où Prigent critique l'insipidité des écritures « faciles », confortablement lisibles et coquettes. Ceci fait écho à la distinction qu'établit R. Barthes entre deux types de textes :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.¹⁸²

Dans cette entreprise d'(auto)nettoyage de la scène poétique, ceux qui indiquaient la voie étaient les « marges » du surréalisme : Artaud mais aussi Bataille, dont les textes -en particulier ceux qui traitent des questions de *dépense*, de *négativité* et de *transgression*- constituent pour Prigent une référence majeure et durable. Ponge eut également une influence décisive, essentiellement d'ordre théorique : « sa conception de la littérature, dit Prigent, m'a permis de couper avec la poésie subjective que j'étais spontanément porté à écrire ».¹⁸³ Le travail sur Ponge¹⁸⁴, explique-il, fut une « cure de désintoxication du poétique », nécessaire pour se dépêtrer de la poésie idéaliste, sortir de la posture expressionniste (« pas d'étalage du trouble de l'âme »), et doloriste (« pas d'étalage de pessimisme »).¹⁸⁵ L'influence de D. Roche, elle, fut plus complète, et, dans un premier temps, complètement inhibante, puisqu'elle ridiculisait *a priori* tout élément de « vieux lyrisme ».¹⁸⁶ Dans son étude sur D. Roche, Prigent étudie le fonctionnement de cette entreprise radicale de démolition de la poésie conçue comme l'« expansion souveraine d'un « dire » grâce auquel le poète (inspiré, sensible) exprime son jus le plus intime. »¹⁸⁷ L'écriture, avec D. Roche, devient jeu de massacre du « ronron poétique », plumage des « grandes volailles », « mécrit ». Cette « violente action d'écrire », comme le montre Prigent, est une violence qui ne s'énonce pas, mais *fait*, c'est-à-dire en l'occurrence *défait* ce qui a déjà été écrit. C'est une dynamique abstraite de ravage.¹⁸⁸

¹⁸¹ Prigent emploie ce terme dans *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p.73.

¹⁸² R. Barthes, *Le Plaisir du texte* ; précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 92.

¹⁸³ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p.73.

¹⁸⁴ Une thèse de doctorat sur « l'écriture matérialiste » de Ponge.

¹⁸⁵ Ces formules de Ponge se trouvent dans *Le Parti pris des choses*, Gallimard (Poésie), 1977, p. 186.

¹⁸⁶ « la lecture d'*Eros Energumène*, et de ce qui, pour moi, venait autour (*Tel quel, Théorie d'ensemble*) m'a fait cesser d'écrire et même, dans une large mesure, de lire ce qu'on entend encore par « poésie » », Ch. Prigent, *Denis Roche, op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁸⁸ Prigent souligne le paradoxe de cette violence : ruinant toutes les formes, elle doit pourtant se tracer dans des formes (*Ibid.*, p. 59).

Enfin, parmi les lectures « formatrices », il faut noter l'importance de la psychanalyse, dont la théorie du sujet périmait la posture expressive qu'implique la poésie lyrique. De la lecture de Freud, Prigent retient surtout le fait que l'instance de l'inconscient se manifeste dans les ratées du langage, et que c'est donc en enregistrant, en favorisant ces ratées qu'on peut faire surgir du réel dans l'écrit. De Lacan, Prigent dit n'avoir retenu que quelques formules, dont celle, essentielle pour comprendre le sens de son entreprise poétique, selon laquelle « le réel commence là où le sens s'arrête ». Résumant l'apport qu'ont représenté pour lui les écrits psychanalytiques, Prigent explique qu'ils fournissaient un outillage conceptuel pour résister à la fois à la tendance lyrique et à la tendance formaliste de la poésie.¹⁸⁹

La question de la portée transgressive du geste mécrivain au-delà du champ esthétique (du plan purement formel)¹⁹⁰ traverse toute la réflexion théorique de Prigent depuis les débuts de la revue *TXT*. Au départ (au début des années 70), la mécriture s'énonce clairement comme une « façon de sévir » (Ponge), ayant pour objectif la destruction de « l'idéologie dominante » (bourgeoise) à travers celle des formes littéraires dans lesquelles cette idéologie se condense. Tout l'effort consiste en ce que l'émancipation idéologique et politique ne soit pas revendiquée « naïvement » dans une langue intouchée (celle des discours que justement l'on rejette), mais ait lieu grâce à un travail de torsion de la langue dont l'effet serait de manifester le caractère conventionnel (assujettissant) de ce qu'on prend ordinairement pour l'expression de la « pensée naturelle ». Si l'émancipation passe par la subversion du fonctionnement habituel de la langue, « garantie ultime de l'unité du sujet »¹⁹¹, elle est simultanément mise en jeu du sujet : pulvérisant le sujet lyrique (le moi plein de l'idéalisme), le texte moderne, dit Prigent, met en scène une « position matérialiste du sujet : un sujet divisé, en procès dans l'histoire qui le constitue comme sujet au travers d'instances complexes ».¹⁹²

Dès le milieu des années soixante-dix, la notion d'avant-garde et le discours qui y était attaché fait l'objet d'une réévaluation. C'est alors pour *TXT* le début d'une nouvelle ère : « Fin de la marche un peu bancal sur le Lumineux Sentier. On reprend tout à zéro. [...] Questions :

¹⁸⁹ « le clivage du sujet, sa dette au signifiant, la dictée de l'appareil pulsionnel, l'effet de vérité du lapsus, la signifiante de l'acte (verbal) manqué étaient autant d'outils pour évacuer la position spontanément « lyrique » (la plénitude du sujet et l'expressivité sensible) et son envers « formaliste » (les jeux de langage immunisés de la pression de la subjectivité) », Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, entretiens avec Hervé Castanet, Cognac, Cadex, 2004, p. 7.

¹⁹⁰ Dans son étude sur le grotesque littéraire, Rémi Astruc souligne également cet aspect : au-delà du champ artistique (du rapport à la tradition et aux normes esthétiques), le grotesque engage le rapport de l'individu à son monde. La question artistique, dans le phénomène grotesque, est toujours inséparable de la question idéologique, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 79.

¹⁹¹ J. Kristeva, citée dans Denis Roche, op. cit., p. 75.

¹⁹² Ch. Prigent, *Denis Roche*, op. cit., p. 86.

qu'est-ce que le « langage poétique » ? Que peut-il ? Comment « trouver sa langue » ? »¹⁹³ Prigent évoque sans complaisance la première période de *TXT*, moment de « l'illusion épique »¹⁹⁴, des « Fronts de lutte idéologiques », de la bataille théorique pour une littérature « matérialiste » et contre « l'individualisme petit-bourgeois des écrivains ». »¹⁹⁵ Mais bien qu'il critique l'intransigeance ou la naïveté de certaines de ses positions « ultra-avant-gardistes » de l'époque¹⁹⁶, Prigent reste dans l'ensemble fidèle aux principes affirmés du « temps des avant-gardes ». Il y a ironie, non reniement. L'abandon de ce qu'il appelle les « alibis » politiques et le recentrement sur des questions proprement littéraires ne remet pas en cause l'idée que l'écriture doit avoir un rôle émancipateur. En réalité, le changement n'est que superficiel : c'est celui du discours (du vocabulaire et du ton, qui devient plus sceptique), mais l'ambition fondamentale, l'engagement demeure -sans d'ailleurs changer complètement de nature, puisqu'il a toujours été lié à la question du renouvellement des formes. Pas d'exil hors de la scène sociale, donc, bien au contraire : Prigent remarque que ce n'est qu'après l'abandon des énoncés politiques que son écriture est devenue authentiquement politique.¹⁹⁷ Ainsi, tandis qu'il constate le reflux de la croyance en un quelconque pouvoir de transformation de la littérature, Prigent refuse pour sa part le « repli silencieux dans la fabrique intime du style »¹⁹⁸, attitude dans laquelle il perçoit un danger en ce qu'elle favorise la neutralisation de l'excentricité stylistique par un discours théorique qui la réduirait à des enjeux purement formels. Dans *Salut les anciens / Salut les modernes*, Prigent interpelle quelques poètes contemporains, en qui il déplore « une certaine réticence à théoriser, voire un refus de la conceptualisation »¹⁹⁹ : alors qu'ils produisent du nouveau, ils ne semblent pas chercher à en penser véritablement les enjeux intellectuels et politiques.²⁰⁰ Être un écrivain responsable, être « moderne », cela suppose, pour Prigent, que l'on assume une position paradoxale, puisque,

¹⁹³ Ch. Prigent, « Légendes de *TXT* », *TXT 1969/1993. Une anthologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1995, p. 8.

¹⁹⁴ Ch. Prigent, *Le Matricule des anges*, n°28, Montpellier, 1999, p. 18.

¹⁹⁵ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁶ « Les avant-gardes artistiques des années 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 », Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, p. 90. Prigent parle même de la « honte de s'être trompé et d'avoir trompé ostensiblement la tromperie », ajoutant que « la honte d'avoir erré se redouble d'une autre honte : celle de devoir avoir honte d'avoir erré. On ne devrait jamais devoir avoir honte d'avoir voulu changer l'insupportable ordre politique du monde. », *ibidem*, p. 87.

¹⁹⁷ « Si mon travail a une dimension politique, et j'aimerais bien qu'il en ait une, c'est après cette époque. Comme dans *Ceux qui merdRent* où il y a une volonté de réflexion sur la place que la littérature occupe dans le champ social. », Ch. Prigent, *Le Matricule des anges*, n°28, art. cit., p. 18.

¹⁹⁸ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁹ *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris, POL, 2000, p. 49.

²⁰⁰ Déjà, dans *Ceux qui merdRent*, Prigent reprochait aux « modernes » de l'époque ce déficit de réflexion sur leur pratique, estimant que « nul travail littéraire ne peut faire l'économie de la rationalité. Aucun ne tient, qui ne se tracerait que dans la naïveté, qui dénierait la nécessité du retour théorique sur ses propres gestes. Ecrire se pense, se situe dans le rapport à ce qui s'est écrit et à ce qui s'écrit alentours (et, entre autres, dans le rapport avec ce que, soi, on a écrit avant constamment) », *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 26.

tout en se retranchant de la communauté par l'écriture, il faut néanmoins, si l'on veut maintenir un sens à l'action d'écrire, penser la place et le rôle de celle-ci dans le monde. Prigent signale ainsi dans les premières pages de *Ceux qui merdRent* l'urgence qu'il y a à réaffirmer une modernité : la « littérature vivante », c'est-à-dire inventive et « difficile », se trouverait encore plus marginalisée qu'auparavant. Contre le risque d'un affadissement généralisé de la littérature qui serait en même temps une « défaite de la pensée »,

Il y a toujours à lancer des langues inouïes contre le parler qui fait consister autour de nous cette fiction que nous prenons pour la réalité à chaque minute où notre pensée renonce [...] Il y a toujours à traverser violemment les discours qui s'interposent entre le « réel » (l'expérience) et « nous » (nous qui parlons, qui nous débattons dans le parlé imposé). Il y a toujours à « parler contre les paroles ».²⁰¹

Les textes modernes, lit-on dans *Ceux qui merdRent*, sont d'« énigmatiques objets de pensée qui, si on tâche à les penser, permettent aussi peut-être de mieux penser le monde (le réel) dont ils sont les manifestations déplacées mais emblématiques. »²⁰² Bien qu'il ne se donne pas pour une *image* du monde (une représentation frontale qui se prétendrait adéquate), le texte n'en est pas moins conçu comme un mode de symbolisation de celui-ci devant susciter la pensée, la rendre à nouveau possible. La nécessité de l'« effort au style » ne découle donc pas d'une valorisation de l'inouï en soi, mais de l'idée

[...] qu'on ne « pense » pas sans toucher à la langue, que toutes les sauces idéologiques que propose une époque sont un empâtement et un empêchement pour la pensée, et qu'écrire revient à accomplir ce geste de sortie stylistique par lequel de la pensée devient enfin possible.²⁰³

À la suite de Ponge, Prigent pense que l'écriture doit avoir pour ambition d'enrichir notre sensibilité au monde, notre capacité à éprouver, représenter et penser d'une façon un peu complexe (c'est-à-dire plus juste) le monde et l'expérience que nous en faisons. Ainsi, à propos du « carnavalesque », Prigent expliquait récemment²⁰⁴ que celui-ci ne tire pas sa valeur de la provocation iconoclaste, mais de la possibilité qu'il ouvre de ne pas être soumis aux visions du monde imposées. Autrement dit, si écrire c'est détruire, la destruction n'est pas le but, elle n'est que le moyen de produire et de maintenir cette « ouverture », cet espace de liberté, « trou noir » « pour une issue sur rien ».²⁰⁵

²⁰¹ *Ibidem*, p. 25. Dans *Compile*, ouvrage paru en 2011, Prigent n'énonce pas d'autre exigence : la littérature, écrit-il, doit maintenir « une chance de désaliénation (une chance d'échapper au lieu commun idéologique) », *Compile*, Paris, POL, 2011, p. 26.

²⁰² *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 28.

²⁰³ « Il faut une grande technique au-delà de la mode », *TXT*, n°13, 1981.

²⁰⁴ « La poésie, pour quoi faire ? », entretien avec Benoît Conort et Pierre Vidal, séminaire organisé par la Maison des Écrivains et de la Littérature (MEL) et l'Université Paris ouest Nanterre, à l'auditorium du Petit Palais, le 17 novembre 2010.

²⁰⁵ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 122.

2.1.2. La monstruosité stylistique ou le grotesque contre le « chromo »

Cette écriture dénude la convention des anciens genres, dressant le monstre qu'est le *mécrit* sur les « « ruines grotesques de tous ces pantins cassés ». ²⁰⁶ Si la scène littéraire actuelle n'est plus celle des années soixante-dix (ni celle de l'époque de *Ceux qui merdRent*, paru en 1991), les « cibles » de Prigent sont restées peu ou prou les mêmes, du fait des nombreux « retours » (au récit, au roman, à l'autobiographie, au lyrisme, etc.) que l'on a observé depuis les années quatre-vingt. Prigent voit en ces revenants une régression – il parle « d'affadissement post-moderne » ²⁰⁷ et déplore le « repli » des « ex-écritures « modernistes » dans des compromis souriants et désabusés, soumis à la dictée du goût dominant » ²⁰⁸, s'insurgeant contre l'idée largement répandue que l'expérimentation, l'audace formelle (la modernité) n'est qu'une « manie juvénile » appelée à s'assagir avec le temps... ²⁰⁹

Comme celle de D. Roche, l'écriture de Prigent s'élève donc sur des ruines : « j'écris plutôt *contre* », martèle-t-il dans les dernières pages d'*Une Erreur de la nature*. ²¹⁰ La liste des formes littéraires récusées est longue. « Chaque écrivain « digne de ce nom », disait Ponge, doit écrire *contre* tout ce qui a été écrit jusqu'à lui ». ²¹¹ Aux formes littéraires ressenties d'emblée comme obsolètes s'ajoutent celles qui ont influencé l'écriture à ses débuts, et c'est peut-être contre ses propres tendances spontanées que Prigent formule la critique la plus virulente. Le point de départ était, rappelons-le, un « programme » purement négatif : les questions étaient : « comment sortir du surréalisme ? comment dépasser l'expressionnisme ? comment contrer la réduction formaliste ? » ²¹²

²⁰⁶ Ch. Prigent, *Denis Roche, op. cit.*, p. 86.

²⁰⁷ Dans le « septième tableau (1981/ 1993) » des « Légendes de *TXT* » Prigent désigne ce fléau et réaffirme l'antidote : « Re-bonjour, vieux « roman », façon dix-neuvième, avec personnages pittoresques, intrigues croustillantes, clefs grossières, visions planétaires et scènes de cul ! Re-salut, « poésie », Petite-Maîtresse de l'insignifiance, mollets cambrés sous oripeaux très beaux, pathétiques métaphysiques, mouillements de voix dans les trémolos et vertiges affreux devant les blancheurs !

Programme : dégonfler ces baudruches, résister à la Restauration. [...] Objectifs : publier des formes inassimilables aux produits pré-pensés qui encombrant les librairies ; questionner ce qui érode l'assurance des savoirs ; garder le goût des styles qui défont tout confort formel. En somme : maintenir une « modernité » », Ch. Prigent, *TXT 1969/1993. Une anthologie, op. cit.*, p. 9.

²⁰⁸ Sollers est cité en exemple. Cf. *Ceux qui merdRent, op. cit.*, p. 116.

²⁰⁹ Cf. *Ceux qui merdRent, op. cit.*, pp. 120-121.

²¹⁰ « J'écris plutôt *contre*. [...] J'écris contre ce qui fait mur de langue entre moi et moi : le bavardage socialisé, l'irresponsabilité artiste, les sommations maternelles de l'intelligence - en somme la demande du monde, ce que j'appelle le parler faux. Mais j'écris aussi contre ce qui voudrait faire croire à la véridiction, à l'existence d'un parler vrai. J'écris contre l'illusion d'une langue qui serait adéquate au corps, au réel, aux choses », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature, op. cit.*, pp. 211-212.

²¹¹ F. Ponge, *La Rage de l'expression*, Gallimard (Poésie), 1976, p. 169.

²¹² Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas, op. cit.*, p. 49. Il s'agissait de « se dégager autant que faire se peut du « magma analogique » d'une poésie confite en surréalisme, en sentimentalisme éluardien ou en néo-expressionnisme « beatnick » », Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent, op. cit.*, pp. 87-88.

Prigent dresse ainsi la « liste des langues » qu'il refuse de parler, « qu'on ne peut plus parler », car elles « ne laissent plus rien voir ».²¹³ Les ruines sur lesquelles s'est dressée sa propre écriture sont principalement celles du surréalisme, du lyrisme et de la poésie idéaliste. La critique du surréalisme porte essentiellement sur sa conception erronée de l'inconscient, réduit au rêve et utilisé comme « réserve d'images », ce qui a pour conséquence l'absence d'un véritable travail sur la langue.²¹⁴ Prigent rejoint ici la position des Formalistes russes contestant la conception de la poésie comme « langue des images » et mettant au contraire au premier plan les dimensions non sémantiques de la langue poétique. Tandis que la poésie surréaliste fut rapidement périmée, le « lyrisme », lui, toujours prêt à renaître dans de nouvelles formes, constitue sans doute l'ennemi (intime ?) le plus coriace de Prigent : « non à l'horriblement fadasse poésie subjective, évidemment »²¹⁵, non à l'« épandage lyrique » de cette poésie de l'expression « spontanée » des « sentiments » qui revient, dit Prigent, à « se moucher et exposer son mouchoir ».²¹⁶ Mais Prigent n'assimile pas simplement le lyrisme à la sentimentalité mièvre et naïve, à la pleurnicherie narcissique (la « béance baveuse du moi »). C'est aussi le lyrisme en tant que posture énonciative qu'il récuse (en ce qu'elle produit l'illusion d'une expression sincère de l'intériorité de l'écrivain). Là encore, ce refus rappelle une des « leçons » des Formalistes russes, selon laquelle

pas une seule phrase de l'œuvre littéraire *ne peut* être en soi une « expression » directe des sentiments personnels de l'auteur, mais elle est toujours construction et jeu [...] L'œuvre d'art est un objet achevé auquel on a donné forme, que l'on a inventé, qui est non seulement artistique mais artificiel dans le meilleur sens de ce mot ; c'est pourquoi il *n'est et ne peut pas* être une projection de l'expérience psychologique.²¹⁷

Au-delà du lyrisme proprement dit, la négativité de l'écriture grotesque s'attaque à l'idéalisme qui sous-tend la « belle poésie » et rejette toute mystique de la littérature. Expression d'un humanisme optimiste et roboratif, de visions exaltées de futurs radieux, cette poésie « positive », qui consent au monde et rêve de réconciliation, pour Prigent, n'est qu'un leurre.²¹⁸ Contre cette poésie qui soignerait le mal, épongerait l'angoisse, redonnerait espoir, Prigent poursuit le travail de « vidange » de l'idéalisme.²¹⁹

²¹³ Ch. Prigent, *Salut les anciens / Salut les modernes*, op. cit., p. 103.

²¹⁴ « La poésie surréaliste ne propose que la surenchère décorative du bazar onirique », Denis Roche, op. cit., p. 77. C'est ainsi la façon dont est envisagé et exploité l'inconscient (réserve d'images fantasmagoriques ou source d'énergies abstraites) qui sépare l'esthétique surréaliste (Dali, Magritte, Breton) d'un expressionnisme abstrait (Pollock, Artaud, Guyotat), cf. *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 14.

²¹⁵ Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 85.

²¹⁶ « Écrit au couteau; une leçon d'anatomie (Journal de l'Euvide III) », *Le Matricule des anges*, n°5, déc. 1993-janv. 1994, entretien avec Th. Guichard, disponible sur : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3270 (page consultée le 29/04/2012).

²¹⁷ B. Eikhenbaum, « Comment est fait « Le Manteau » de Gogol », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, op. cit., p. 228.

²¹⁸ La critique la plus développée de cette poésie hygiénique qui « lave plus blanc » se trouve dans le chapitre de *Ceux qui merdRent* consacré à René Char (« Apothéose de René Char », *Ceux qui merdRent*, op. cit., pp. 64-76).

²¹⁹ Ch. Prigent, *Denis Roche*, op. cit., p. 20.

Face à ces tendances (lyrisme et idéalisme), le texte grotesque se veut tout en surface, mise en scène d'événements du signifiant et non enveloppe d'un sens caché, de profondeurs, d'une intériorité intime et autres substantifiques moelles. Mais il s'agit d'échapper aussi à l'envers de ces tendances : celui, par exemple, que représente la recherche d'un langage « brut » ou d'un prétendu « langage du corps », celui, également, d'un formalisme de la désimplification subjective totale et du repli exclusif sur la question formelle, abandonnant l'exigence de dire quelque chose du réel et de l'intime. Double « méfiance » que Prigent exprime dans *Une Erreur de la nature* :

Méfiance, forcément, devant tout pathos de la transgression, de l'excès, de la barbaque verbalisée *live* [...] La cuisine pudiquement allégée de l'Objectivisme, d'accord. Le Formalisme désaffecté des anagrammes et autres mécaniques à évacuer la subjectivité, pourquoi pas? Mais comme garde-fou, au mieux. Pas comme idéal, pas comme horizon. Sinon: idéal plat, fabrique boutiquière et petit horizon tout gris tout rond.²²⁰

Comment écrire, dès lors qu'on refuse semble-t-il tout ce qui s'est écrit et s'écrit encore ? Quelle voie trouver quand on récuse le lyrisme aussi bien que la désaffectation formaliste ? Cette voie, Prigent semble l'indiquer lorsqu'il suggère que « la question de fond posée à la poésie actuelle » est « peut-être » « celle de savoir ce qui peut soutenir un dépassement (une nouvelle forme de dépassement) du subjectif. »²²¹ L'écriture grotesque est peut-être le moyen (un des moyens ?) de ce « dépassement ». Elle pourrait bien être une solution pour échapper à *la fois* à toutes les tendances contradictoires dans lesquelles on refuse de s'inscrire (de s'inscrire pleinement, sérieusement). Plus que la voie, Prigent indique d'ailleurs la « méthode » : « éprouver l'usure de tout cela comme une évidence (plutôt joyeuse) et tenter d'inventer des *formes autodérisoires* ». ²²² Il s'agirait donc d'adopter une posture mineure, décalée et railleuse, à la manière d'un Laforgue ou d'un Corbière : réactiver les anciens genres tout en les faisant grincer, c'est-à-dire se les réapproprier « merdiquement ». Suivant l'exemple de D. Roche, Prigent met ainsi en œuvre une écriture qui « tue tout le monde », mais lui ne s'en va pas une fois la scène décapée.

²²⁰ Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 85.

²²¹ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 186.

²²² Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 193.

Le déplacement du grotesque sur le terrain du style est lié à la conviction que le moyen de produire véritablement du nouveau n'est pas de chercher des images inédites ou pittoresques mais d'intervenir sur la matière même de la langue. Le grotesque, chez Prigent, est d'abord l'effet d'un travail proprement poétique (sur les dimensions non sémantiques de la langue) et non le produit de l'imagination. Cette orientation est visible dans l'analyse que Prigent fait du « geste carnavalesque » de Rabelais : il distingue en effet trois plans sur lesquels celui-ci opère : la « *matière de la langue* », la « composition de la fiction » et « l'idéologie de son temps ». De même, la réflexion menée dans *TXT* au début des années soixante-dix sur la pratique carnavalesque avait pour objectif de montrer que celle-ci n'était réellement subversive que si elle violait l'ordre linguistique. La critique mettait en évidence l'ambiguïté politique du carnavalesque en soulignant son caractère potentiellement « conservateur »²²³ : le simple « renversement » carnavalesque ne serait qu'une « pseudo-transgression » et contribuerait en fin de compte à conforter l'ordre idéologique.²²⁴ Prigent dénonçait le caractère réducteur de la présentation du carnavalesque comme « expression spontanée » d'un « fond naturel authentique ». À cette vision qui ramène le carnavalesque à la seule thématique, « dans un fonctionnement strictement représentatif » (sans travail sur le signifiant), il fallait opposer « la défiguration réglée de la figuration elle-même ».²²⁵

Pour qui partage cette conception du travail littéraire, la plupart de ceux qui disent « écrire » se contentent en fait de reproduire le réseau des représentations habituelles que nous appelons la « réalité ». La littérature commence précisément là où cette duplication sans intérêt s'arrête. Ce que les créations stylistiques monstrueuses manifestent en premier lieu, c'est la conscience de la vanité de cette reproduction.²²⁶ Le contre-modèle de ces écritures qui refusent la transcription plate de la réalité, Prigent, après Céline, l'appelle le « chromo », qu'il détaille dans *Ceux qui merdRent* avec une particulière férocité.

²²³ Il s'agissait de « montrer le caractère idéaliste et la fonction réactionnaire » de « l'idéologie « carnavalesque », « Fonctions d'une revue », *TXT*, n°5, 1972.

²²⁴ E. Clémens expliquait ainsi que le carnavalesque était en réalité complice de la loi dans la mesure où il maintient la prééminence du signifié, c'est-à-dire « répond toujours à une intention, un vouloir-dire », « Remarque sur le signe carnavalesque », *TXT*, n°5, 1972. La démonstration s'appuie sur les réflexions sur le carnaval développées par J. Kristeva dans *Le Texte du roman*.

²²⁵ Ch. Prigent, « Carnaval : inflation, réaction », *TXT*, n°5, 1972.

²²⁶ « Le découpé du monde dit « monde », le représenter : facile. Mais quel intérêt, cette duplication ? On laissera ça aux proses industrielles et aux fabricants de chromos. Mais le *reste* ? Là commence *l'horrible travail*. Car ce *reste*, comment le faire accéder à la configuration symbolique sans l'annuler comme reste (comme non symbolisable) ? Réponse : on n'en sait rien (ce pourquoi rien d'autre n'a littérairement d'intérêt). » Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, Sainte Anastasie, Cadex, 2008, p. 29.

C'est que cette esthétique tend à s'imposer comme la norme, l'idéal actuel de la « qualité » littéraire :

[...] des œuvrettes adroites et prudentes, un « minimalisme » soft et clean (livres minces, phrases brèves, langue policée, émotion contenue, combinatoires « subtiles ») sourcillement campé sur le calcul du moindre risque.²²⁷

Contre la conception du style comme « réussite talentueuse » (« digestion hygiénisée de tous les styles ») qui sous-tend cet idéal du « chromo », Prigent maintient que le style n'est rien s'il ne manifeste l'espèce de nécessité qui fit que l'écrivain s'est senti contraint à écrire. Le style se définit pour lui comme « excentricité » monstrueuse : par rapport à l'usage quotidien (discursif) de la langue, écrit Prigent,

[...] une écriture produit un *monstre* : elle révèle l'excès d'une force inscrite dans la langue. [...] le style n'est pas « l'homme même », à l'aise dans la langue comme le poisson dans l'eau - mais au contraire ce qui perturbe cette aisance [...] ²²⁸

Par la trouvaille d'un style, l'écrivain affirme une singularité absolue par laquelle il bondit « hors du rang ». L'écriture est cet effort d'exception, de retranchement, « tension vers une sortie hors du contrat social (comme meurtre de l'intimité, dilution et affadissement de l'expérience), [...] dans un écart bref et absolument intime : un style. »²²⁹ Cet écart est d'abord retraits à la langue maternelle, ou plutôt maltraitement et réarticulation en pire de ses « lambeaux », violente torsion abstraite.²³⁰ Ainsi, ce n'est pas seulement le « beau langage » et les formes conventionnelles de la littérature que le style rature, c'est aussi la « langue de tous ». C'est-à-dire qu'au-delà de la tradition d'une « anti-poésie », Prigent s'inscrit dans la lignée de ceux qui ont cherché dans l'écriture le moyen de d'échapper à l'emprise mortifère de la langue maternelle.²³¹ Prigent affirme ainsi que « c'est l'effort du langage poétique que de tirer la langue à la mère, de tirer sur la langue maternelle pour la distendre, la tordre et la trahir »²³², car « on ne rompt rien si on ne rompt pas la langue. »²³³

²²⁷ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 16. Le « chromo » se décline en différents genres, par exemple la « bluette érotico-touristique », le « nostalgique roman de gare » ou le « modèle Tintin et Milou » (« la ligne claire et les teintes pastel », admirablement illustré, selon Prigent, par *Les Champs d'honneur* de J. Rouaud).

²²⁸ Ch. Prigent, *Compile*, op. cit., p. 9-10. Dans *Salut les Anciens / Salut les Modernes*, Prigent définissait déjà le style comme « l'inhumaine verrue des langues », « une paralysie de la face verbale, une grimace, un sourire déchiré de comprachicos », *Salut les Anciens / Salut les Modernes*, op. cit., p. 103.

²²⁹ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., pp. 18-19.

²³⁰ « Une langue se fonde sur le ravage des langues et tire sa substance de leurs cadavres démembrés dont elle réarticule autrement les lambeaux. », *ibidem*, p. 167 (nous soulignons). Cette idée renvoie à la définition du texte par J. Kristeva comme « un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue », par conséquent comme « productivité », ce qui veut dire que « son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif) », *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse* (Extraits), Paris, Seuil, 1978, p. 52.

²³¹ « La langue maternelle est d'une familiarité étouffante. Elle tue. « A ses crochets » on ne vit pas : on agonise. Et si elle est implacablement mortifère, c'est parce qu'elle est pitoyablement morte », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 115.

²³² *Ibidem*, pp. 119-120.

Mais défigurer la langue maternelle ne suffit pas : l'enjeu, c'est bien de trouver *sa* langue, de « fonder sa propre rhétorique », selon l'injonction de Ponge.²³⁴ L'excentricité d'un style n'a donc pas une valeur absolue : le défi n'est pas seulement de produire du nouveau, mais de réussir à « énoncer l'intime²³⁵ dans la langue de tous », cette langue qui « n'est la langue de personne »²³⁶ et qui « ferme devant l'être les portes de sa propre, unique, expérience ».²³⁷ L'impulsion à « mécrire » découle donc de cette expérience, banale mais cruciale, de la dépossession de soi par la langue commune.²³⁸

Cette conception de la littérature, fondé sur la valeur centrale du style (défini comme écart monstrueux) conduit à faire des marges (ceux que l'on considère généralement comme « difficiles » voire « illisibles ») le centre, ou, plus exactement, à reconnaître que « le lieu de l'art [...] est toujours le lieu de la crise, de la marginalité, de la confidentialité, de la difficulté à entrer dans la circulation culturelle. »²³⁹ Comme l'indiquent les titres de ses principaux essais, les écrivains qui comptent, aux yeux de Prigent (les « modernes » de tous temps) sont les réfractaires à la norme, les inclassables (« erreurs de la nature », « monstres » de langue) et qui la salissent (« qui merdrent »). Ce goût exclusif pour les « grandes irrégularités du langage » mène aux limites de la littérature : « à force de n'aimer vraiment, dans la littérature, que l'excès, dit Prigent, [...] je n'aime plus que ce qui l'excède : ce qui en quelque sorte ne lui appartient plus ou pas encore. »²⁴⁰

La notion d'exception ou d'excentricité ne suffit toutefois pas à définir le type d'écart stylistique auquel Prigent est sensible. Il y faut ajouter la dimension de l'*excès*, qui est l'une des deux manières opposées d'enfreindre la norme linguistique, l'autre voie étant celle de la pénurie.²⁴¹ La forme d'écart que privilégie Prigent est ce qui le distingue d'autres tendances du

²³³ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 146. R. Astruc constate que cette violence faite à la langue commune est l'une des caractéristiques majeures du grotesque littéraire moderne, dont « l'ambition secrète » serait le « dépassement des limitations du langage », *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 177.

²³⁴ F. Ponge, « Rhétorique », *Le Parti pris des choses*, *op. cit.*, p. 157.

²³⁵ « l'intime non pas comme plénitude cachée à découvrir, mais l'intime en tant que creux », l'intime comme le « ce-qui-cherche-sa-voix », le « quelque chose sans nom », Ch. Prigent, *Salut les Anciens / Salut les Modernes*, *op. cit.*, pp. 78-79.

²³⁶ Ch. Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, POL, 1996, p. 16.

²³⁷ Ch. Prigent, *Salut les Anciens / Salut les Modernes*, *op. cit.*, p. 19.

²³⁸ Cette expérience est aussi à l'origine de la décision d'écrire chez Michaux (« le mal c'est le rythme des autres ») et chez Ponge (« Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. »), F. Ponge, *Le Parti pris des choses*, *op. cit.*, pp. 157,162.

²³⁹ *Ibidem*, p. 19.

²⁴⁰ Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 13.

²⁴¹ « Supposons ceci que le débit légal de l'énonciation et la plénitude discursive puissent se représenter comme une surface plate et pleine (la peau lisse des romans, la baudruche gonflée à bloc des thèses, la coulée de la pâte lyrique). Par rapport à ça l'écart se pense généralement comme excès, prolifération baroque, surplus maculant, relief écraseur et spectaculaire (c'est plutôt mon truc, si on veut); ça, c'est l'écriture un ton au-dessus[...] Mais on peut imaginer l'inverse : un écart négatif, en moins, par décollage et exposition des trames, un ralentissement du débit et une raréfaction des flux, une tension sèche, coupée. [...] C'est une écriture *à la gomme*. », Ch. Prigent, « L'écriture à la gomme », *TXT*, n°11, 1979.

champ littéraire contemporain par exemple dans le refus du lyrisme : tandis que certains choisissent la désimplification, le retrait ironique, Prigent dépasse le lyrisme par l'excès. Cet anticonformisme par le « trop » consiste à pratiquer systématiquement le débordement, la pure « dépense » verbale.²⁴² Ce que Prigent reproche à la littérature actuelle dite « de qualité », c'est de pratiquer au contraire, « par le léché méticuleux d'un style délavé », l'« évitement de la dépense d'écriture et du risque du mauvais goût ».²⁴³ Contre cette sobriété prudente, tous les moyens de l'excès sont bons, au risque du mauvais goût et du ratage : gesticulation « énergumène », grossissement burlesque, hyperbole, surcharge, enflure baroque, etc. Il faut suivre l'exemple de ces maîtres de l'excès que sont Rabelais, Céline, D. Roche ou Guyotat, se livrer jusqu'au bout à « l'exorbitante exubérance d'une langue non confinée à l'effet de réel, à la vraisemblance, à la dictée du goût »²⁴⁴, et préférer des ratages intenses à des « réussites » esthétiques modiques. « Le tout est de ne pas être dans une demi-mesure. »²⁴⁵ Là encore, il ne s'agit pas de cultiver l'excès en soi, mais de reconnaître la vérité dont il est porteur : l'outrance de l'écriture est liée à l'origine à la conscience qu'il y a toujours un « surplus », un excès de l'expérience par rapport à l'ensemble des représentations données (et le plus souvent prises) pour la vérité du monde. L'excès stylistique ne se justifie ainsi qu'en tant que réponse à cet autre excès non formulé, « en souffrance » dans la langue. Dans ses essais et dans sa propre écriture, Prigent affirme ainsi une tendance stylistique et une posture d'écrivain qui n'est pas sans précédents : on retrouve en effet les principales fonctions dévolues au grotesque par les romantiques : massacre de la beauté convenue, promotion d'une littérature plus « vraie », lutte contre le refus de la laideur et l'exclusion du trivial.

²⁴² Avant Bataille, V. Chklovski fondait déjà la spécificité de la « langue poétique » sur cette notion de dépense, contestant la loi alors généralement admise « d'économie des forces créatrices », dont il réduisait la pertinence à la « langue quotidienne », cf. « L'Art comme procédé », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, *op. cit.*, pp. 80-81.

²⁴³ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 309.

²⁴⁵ Ch. Prigent, « Portrait d'auteur », *Pages de Bretagne*, n°20, décembre 2009. Ce goût pour l'excès rappelle singulièrement l'éloge que Hugo fait du style des « génies ».

2.2. LA MÉCRITURE GROTESQUE

Concrètement, qu'est-ce que faire « merder la langue et lance[r] brutalement en elle la « cochonnerie d'écriture » » ?²⁴⁶ Dans *La Langue et ses monstres*, Prigent donne (à partir des théories de Bakhtine) une définition très riche du carnivalesque comme

remontée en surface du fond refoulé (obscène, scatologique), [...] retour, dans la langue dite littéraire des instances « basses », « vulgaires », « triviales » d'une langue (ou plutôt de langues) populaire(s) que la langue amincie et apurée des médias (et de la littérature, -en particulier de la « poésie ») repousse pour assurer son homogénéité et ses effets socialisants [...], enfin un certain type de position du sujet qui écrit dans l'articulation de son langage : une position « dialogique », [...] qui suppose le caractère hétérogène des énoncés produits, le développement polyphonique de l'écrit, l'évanouissement du Je lyrique ou oraculaire dans cette mise en scène dédoublée (pastiche, caricatures, glissements instables des signifiants) des langages que l'auteur *traite* plutôt qu'il ne les parle.²⁴⁷

La mécriture grotesque semble ainsi pouvoir se définir selon trois axes : comme dégradation, comme épaissement de la langue et enfin comme réécriture moqueuse, écriture au second degré.

2.2.1. Les dessous de la langue

Le geste d'écriture grotesque fait surgir dans la langue le bas matériel, moral et intellectuel que les défenseurs de la décence verbale et de la « dignité » de la littérature ne sauraient voir. Car il s'agit bien, au sens propre, de « désaffubler » la langue (pas seulement « littéraire ») pour en montrer les « dessous ». L'effort au style se charge de mettre à nu la « violence inhumaine », la bêtise que les langues, ordinairement, recouvrent.²⁴⁸ Le désaffublement carnivalesque n'est donc pas du côté de l'appauvrissement de la langue, de la raréfaction du lexique. C'est plutôt un « en-plus » verbal surgissant à la faveur d'un « en-moins » de censure et de prudence. Les œuvres grotesques manifestent ainsi une fascination pour la régression sous toutes ses formes, mais cette régression n'implique pas la négation de son envers (la sophistication, la culture, l'intelligence) : c'est de son articulation paradoxale avec ces valeurs « élevées » qu'elle tire même son sens et sa pertinence.

²⁴⁶ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 229.

²⁴⁷ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, Saussines, Cadex, 1989, pp. 136-137.

²⁴⁸ Cf. *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 200.

Cet anticonformisme grotesque « par le bas », tel que Prigent l'analyse dans ses divers essais, joue sur différents plans, puisqu'il convoque aussi bien le *corps bas* (obscénité, scatologie, matières immondes, etc.), les *langues basses* (langage grossier, argots, patois, etc.), que *l'infirmité intellectuelle* feinte (idiotie, puérité, comique décervelé). En aucune manière il ne cherche à relever les valeurs basses : il est bien un principe de rabaissement (ou d'anti-élévation) et tout son effort consiste à « insulter salement » la convention littéraire et la norme linguistique. Perpétuer ce geste, pour Prigent, c'est ainsi revendiquer l'héritage rabelaisien et s'inscrire dans la tradition de la « poésie anti-poésie » (celle du Rimbaud de l'album zutique, de Jarry, Artaud, D. Roche, etc.).

Le « bas matériel et corporel », comme l'appelle Bakhtine, fait d'abord revenir dans l'écrit le « caca ». Cette « passion merdique », signe le plus spectaculaire de la volonté de rupture avec la « belle » poésie, s'affirme dans le dixième numéro de *TXT*, dont le titre provocateur (« L'écrit, le caca ») se voulait emblématique de la contre esthétique mise en œuvre.²⁴⁹ Dans *Ceux qui merdRent*, Prigent récuse l'idée d'un possible « langage du corps » (d'une langue « pulsionnelle », « branchée » directement au corps), mais réaffirme celle selon laquelle le « retour » de l'analité dans l'écrit

ne fait pas d'abord effet dans une *thématique* de la merde », mais dans une violence *abstraite*, une « irrépressible injonction « pulsionnelle » (la psychanalyse la dirait sans doute « sadique-anale ») [qui] déchire le mot, désarticule la phrase, soumet tout aux exigences a-mélodiques du rythme.²⁵⁰

Sur le caractère transgressif et asocial de la « merde », Prigent suit les analyses de J. Kristeva fondées sur l'idée que la société et sa langue reposent sur l'exclusion du sale et de l'abject. Ainsi, écrit Prigent,

la « merde », ça n'est pas seulement le caca et la référence au « merdique » pas seulement une manie régressive. La merde[...] est l'emblème de « tout ce qui est interdit », de tout ce qui vient dans l'entre-dit, de tout le non-dit chaotique et défigurant [...]²⁵¹

Comme la « matière merdique », l'obscénité, autre élément incontournable du grotesque, ne se réduit pas dans les textes « modernes » à des thèmes et à des images. Ici, à la différence des « chromos » pornographiques,

Eros ne s'incarne pas, ou pas seulement, ou pas finalement, dans les *figures* de la sexualité. Eros ne dessine pas le théâtre ciblé et stabilisé des *scènes* « érotiques » enfilées en *récits*. Eros, pour qui assume jusqu'au bout sa dictée, est ce qui défait les figures, rompt les récits, défait l'assurance des langues, exhale des musiques, fait s'effondrer les scènes [...]²⁵²

²⁴⁹ Ce numéro rassemblait diverses réflexions sur la question du « retour en langues de cette masse interdite dénotée « anale » » (Ch. Prigent, « L'écrit, le caca ») dont le texte d'I. Fonagy sur « Les bases pulsionnelles de la phonation ».

²⁵⁰ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 195.

²⁵¹ Ch. Prigent, « Histoire de la merde », *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 304.

²⁵² Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 179.

Le « matériau sexuel » ne surgit dans la langue que pour la faire rater, comme pulsion abstraite, « dans le dégonflement rieur de ses propres baudruches fantasmatisques ».²⁵³ Cette présence abstraite du corps merdique et obscène illustre ainsi l'idée avancée par Prigent selon laquelle « la littérature « moderne » dit moins qu'elle n'organise *les ratés de la diction*, les ratures de la vision, les pannes de la machinerie imaginaire. »²⁵⁴ Pour réussir ce ratage et « parvenir à cesser de se faire «comprendre» par la (langue) mère », il faut, dit-il, « se doter d'un manque, d'une incompétence », redevenir l'*infans* ou «l'analphabète indécrottable» (Artaud).

Cette incompétence artificielle se marque aussi, chez Prigent, sur le plan de la forme, dans la « prédilection pour des techniques faibles »²⁵⁵ vers lesquelles le porte son goût pour ce qu'il appelle la « poésie de mirlitons » à la Jarry ou à la Queneau, dont l'insignifiance « décap[e] et brouill[e] toute question sur le « quoi » dont ça parle ».²⁵⁶ La mécriture grotesque cultive l'art du « décervelage », associant ainsi à la simplicité technique la simplicité d'esprit : « écrire, dit Prigent, c'est accepter de se mettre en état de bêtise, au moins de s'ouvrir à l'idiotie de fond qu'on porte en soi (ignorance, trivialité, puériorité joueuse, animalité sensuelle). »²⁵⁷ Il considère cette « bêtise » comme l'indispensable complément du savoir et de l'intelligence, car avec l'intelligence seule, remarque-t-il, « on fait peut-être de la philosophie, sans doute de la théorie. On ne fait certainement pas de littérature, sauf médiocre: habile, instruite, rouée - finalement futile».²⁵⁸ Le refus de la *seule* intelligence se lit dans la prédilection, commune à Prigent et Jarry, pour le comique idiot, qu'ils opposent tous deux à l'humour.²⁵⁹ Prigent dit ainsi rechercher dans ses textes un «effet de tonicité » par « le comique délibérément catastrophique du sens », précisant : « je dis bien le comique – pas l'humour, pas la finesse distinguée, pas le surplomb distancié, surtout pas « l'esprit » !) ».²⁶⁰ Ce comique s'oppose à l'humour, jeu fin sur les significations, en ce qu'il « est inscrit dans le traitement verbal »²⁶¹, c'est-à-dire résulte directement (sans la médiation de l'intelligence) de la torsion grotesque de la langue.

²⁵³ *Ibidem*, p. 184.

²⁵⁴ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 17.

²⁵⁵ Prigent explique que dans son cas cette pratique de la « facilité » formelle a fait suite à celle de la haute technicité : « jadis : le pastiche habile; aujourd'hui : le saccage de cette maîtrise, le dérapage de toute assurance formelle, le mauvais goût et la prédilection pour des techniques *faibles* », « (Euf-glose », *TXT*, n°11, 1979.

²⁵⁶ Ch. Prigent, *La Langues et ses monstres*, op. cit., p. 17.

²⁵⁷ Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., p. 137.

²⁵⁸ *Ibidem*. L'intelligence, le « raffinement critique » ne doit intervenir qu'en second lieu, « dans le retour méta-poétique sur le fait brut des sensations et les volées sauvages de la langue »

²⁵⁹ Jarry déplorait qu'on n'aie pas compris qu'« Ubu ne devait pas dire « des mots d'esprit » [...] mais des phrases stupides », « Questions de théâtre », *Tout Ubu*, Paris, Le Livre de poche, 1969, pp. 153-154.

²⁶⁰ Ch. Prigent, « Une prothèse de tonicité », *Il particolare* 21 & 22, 2009, p. 89.

²⁶¹ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 127.

L'enjeu de ce recours au « bas » est éclairé par R. Astruc qui, s'appuyant sur les réflexions de J. Kristeva relatives à l'« abject », explique qu'à travers la régression, l'individu en quête d'une identité à établir face au monde s'affronte à ses limites, touche à ce qui le constitue comme sujet humain et social, « rejoue », pour ainsi dire, la constitution de son humanité.²⁶² Cette interprétation coïncide bien avec la critique que fait Prigent de la « propreté » de Ponge : si celui-ci « « désaffuble » la langue des oripeaux du poétique convenu »²⁶³, il n'en opère pas moins un tri dans la langue afin d'en écarter le « fumier » lexical que rejette la norme de son « goût », censure que Prigent considère comme un signe d'aliénation et un principe d'homogénéisation artificielle de la langue.²⁶⁴

Comme nous l'indiquions plus haut, ce qui retient surtout Prigent, chez les auteurs qu'il commente, c'est, plus que le « bas » en soi, l'alliance paradoxale qu'il forme avec l'intelligence et la complexité formelle. Pour lui, « maladresse (trivialité, ravage éventuellement comique) et adresse (maîtrise supérieure des formes) sont les deux attributs *indissolubles* du geste » d'écriture moderne.²⁶⁵ À ce titre, l'œuvre de Rabelais fait figure de modèle, puisqu'elle réalise l'alliance quasi miraculeuse de « l'élaboration formelle la plus sophistiquée » et de « la trivialité obscène, populaire, régressive d'une langue « torcheulative » où affluent les marques du corps bas. »²⁶⁶ L'idée d'une fécondation réciproque des cultures populaire et savante au sein d'une même œuvre avait été développée par Bakhtine, qui insistait sur le caractère indissociable des éléments sérieux et des éléments grotesques dans l'œuvre de Rabelais. Ainsi Prigent, qui reconnaît là une dimension essentielle, permanente, de son écriture²⁶⁷, dit avoir été très tôt convaincu que

traverser le mur du lieu commun suppos[ait] qu'on joue *ensemble* la culture la plus sophistiquée (savoir théorique complexe et invention formelle radicale) et le goût pour les obscénités frustrées, les rengaines kitsch, l'exotisme cliché et les imaginaires « naïfs » qui travaillent dans leur dos les produits raffinés de l'élaboration artiste.²⁶⁸

²⁶² Cf. R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 93-105.

²⁶³ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 91

²⁶⁴ « à exclure un certain type de langue sous la dictée de phobies, d'inhibitions, de censures où se reconnaît assez aisément la pesée du Surmoi social (celui qui pose inévitablement comme impertinent, comme défectueux, comme nul tout langage « populaire »), on impose une *unité* (linguistique) dont l'effet est de recouvrir la très réelle division des langages et la non moins réelle division des sujets parlants ». Prigent prend soin de préciser qu'il ne s'agit bien évidemment pas de « valoriser absolument *a contrario* le langage bas, grossier, argotique, systématiquement idiomatique », ni de « remplacer l'instance judiciaire du goût [...] par un terrorisme symétrique de l'ignoble comme condition du moderne », *ibidem*, pp. 94, 95.

²⁶⁵ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 216 (nous soulignons).

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 309. Les deux autres « modèles » de Prigent en la matière sont Rimbaud et Jarry.

²⁶⁷ « Je travaille à peu près tout le temps dans cet écart, c'est son dispositif contradictoire qui me sollicite, et c'est dans cet espace que, me semble-t-il, ce que j'écris peut se déployer et se sentir bien », *Christian Prigent, quatre temps*, *op. cit.*, p. 58.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 41.

Il importe enfin de noter que Prigent n'attribue pas à l'hybridation du « bas » et du savant la seule fonction subversive qu'on lui reconnaît généralement (brouillage des hiérarchies culturelles, remise en question de l'homogénéité du langage « littéraire ») : plus profondément, cette alliance impossible dirait la vérité du langage, son inadéquation insurmontable au réel. C'est principalement dans la préface au *Surmâle* de Jarry²⁶⁹ que Prigent théorise ce mélange comme annulation réciproque des deux pôles ayant pour effet de désigner le vide central (et produisant ainsi un effet de « vérité »). Ni la trivialité ni la sophistication ne constituerait l'essentiel de l'œuvre, mais elles ne vaudraient que par leur réunion. Cela rappelle inévitablement le principe d'alliance du grotesque et du sublime prônée par Hugo dans la *Préface de Cromwell*, mais l'usage du « bas » tel que le pense Prigent n'est pas le même que chez les romantiques : tandis que le grotesque devait selon Hugo servir à rehausser l'éclat du sublime, ici, au contraire, en s'alliant au pôle antagoniste qu'est la sophistication, il le *salit*, et finalement mine l'ensemble, empêchant la « réussite » esthétique.

2.2.2. Épaissir la langue

Le moderne qui s'éveille à l'écriture, nous dit Prigent, a la langue chargée²⁷⁰ : c'est qu'elle est lourde de tout ce qu' « on » lui a « bloqué » pour que s'effectue sans encombres l'échange verbal dans l'espace social. Après « L'écrit, le caca », *TXT* choisit un nouveau titre emblématique : « Le poids de la langue ». Il s'agit en effet pour celui qui écrit de faire consister la langue, de sentir et faire sentir un peu son immense corps, autrement dit de résister à la réduction de la langue à la fonction de véhicule transparent du sens. Cette résistance est inséparable de la dimension de plaisir attachée au maniement du langage : pour l'écrivain, ce qui importe, c'est de maintenir (ou de retrouver) ce « rapport à la fois gourmand, agressif et physique »²⁷¹ à la langue que connaît le jeune enfant, faire que la parole soit « respiration » et « jeu », pour que celui qui parle ne « communique » pas mais « se délivre » et « renaisse ».²⁷²

²⁶⁹ « Le sur-mal ou Comment le roman vient au poète », préface à A. Jarry, *Le Surmâle*, Paris, POL, 1993.

²⁷⁰ « Notre question c'est la langue. L'écrivain l'a chargée. Parce qu'il ne digère pas la pilule qu'on veut lui faire avaler. [...]Qu'on lui ait lavé son caca et sa langue, bloqué son babil, volé ses vocalises, grammatisé ses gammes et bouché sa mère à sa langue d'amour; qu'on l'ait catéché marxisé, freudisé; qu'on lui ait coupé ses glossolalies et jeux de mômo; qu'on lui ait collé l'Abbé Grégoire, Grévisse, Saussure et le bion franchié; qu'on lui serine ça : «va te faire soigner! va voir un psychiatre! viens sur mon divan! », l'écrivain, ça lui reste là. Là, c'est la langue: entravée, angoissée, méchante. », Ch. Prigent, « Ce que pèse la langue », *TXT*, n° 11, 1979, p. 4.

²⁷¹ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 184.

²⁷² *Ibidem*, p. 193.

Une langue grotesque, c'est ainsi une langue qui refuse de s'effacer derrière le sens et impose sa présence monstrueuse.²⁷³ Face à cette écriture qui se veut le contraire de « l'habituel ectoplasme fluide dit « poésie » », la lecture, dit Prigent, est forcée à une « épreuve (une autre vitesse de déroulement) qui lui fait toucher au *poids de la langue*, sortie du sac de peau mort qui l'annulait en « discours » ou en pure jactance lyrique ».²⁷⁴ Cela n'est pas sans rappeler la théorie bergsonienne du comique : celui-ci, explique Bergson, survient chaque fois que l'attention se trouve attirée sur le corps alors que c'est l'esprit qui est en jeu. Dans l'écriture grotesque, il ne s'agit plus de faire voir le monde ou de lui donner sens, mais de faire apparaître la langue qui nous sépare de lui. Dans *Une Erreur de la nature*, Prigent approfondit cette idée selon laquelle épaissir le mur de langue revient à « accomplir la langue », puisque ce geste manifeste et accentue à la fois la fonction de séparation de la langue : « par cette hypertrophie ostentatoire de la langue », le style manifeste « l'artifice stupéfiant par quoi l'homme se sépare du monde ».²⁷⁵ Indirectement, cette opacification de la langue produit un effet de vérité, « une vive *sensation*, dit Prigent (à propos de la poésie de Mallarmé), - mais une sensation en quelque manière non figurative - de la densité insensée des choses telle qu'en vérité nous la percevons ».²⁷⁶ C'est-à-dire que, ne cherchant plus à se faire passer pour le réel, la langue imite, en un volume autonome, polysémique et sonore, l'opacité complexe du réel.

Prigent explicite cette fonction de la littérature grâce à l'image de la rature : la mécriture grotesque fait réapparaître le corps de la langue en se plaçant en travers de la ligne symbolique correspondant à la norme de la communication, c'est-à-dire qu'elle forme une sorte de « tracé ondulatoire » circulant tantôt en-deçà tantôt au-delà de la ligne du sens.²⁷⁷ On retrouve cette image dans la description que Prigent donne de son travail en prose, où il dit s'efforcer d'opérer la perturbation de la linéarité sémantique de la *phrase* par une onde mélodique et rythmique, le *phrasé*, de façon à faire effectuer à la langue cette « danse grotesque » évoquée dans *Ceux qui merdRent* à propos de l'œuvre de Rabelais. D'autre part, Prigent éclaire cette conception du travail poétique par la référence au phénomène de l'anamorphose. Le rapprochement semble en effet justifié, dans la mesure où l'anamorphose, « perversion de l'usage halluciné des signes », « réalise le sens de l'image comme résultante d'une manipulation exhibée comme telle, expose le code comme artificiel », et suggère par ce

²⁷³ « le matériau verbal attrape alors une sorte d'éléphantiasis », *ibid.*, p. 85.

²⁷⁴ *Ibid.* L'écriture devient ainsi ce « procès qui obscurcit la transparence véhiculaire des signifiants, qui enraye l'illusion d'une transmission naturelle de la pensée naturelle », Ch. Prigent, *Denis Roche, op. cit.*, p. 27.

²⁷⁵ Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature, op. cit.*, p. 69. C'est pourquoi la poésie (l'écriture en général, dès lors qu'il y a « effort au style ») peut être définie comme séparation au carré, « tétanisation et emphase de la fonction de séparation de la langue », *ibidem*, p. 103.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁷ Cf. Ch. Prigent, *Denis Roche, op. cit.*, pp. 47, 72.

biais que « le réel a peu à voir avec la réalité que figure le code. »²⁷⁸ L'écriture poétique serait en son principe analogue à ce phénomène pictural, puisqu'elle s'attache à révéler la langue comme artifice « par une matérialisation anamorphosée (baroque, maniériste, précieuse...) de son poids »²⁷⁹, grâce à divers procédés qui dédoublent, multiplient la surface de la langue, c'est-à-dire « dénaturis[ent] la lecture en conférant au signifiant une épaisseur artificieuse et stratifiée »²⁸⁰ : anagramme, contrepèterie, polysémie, etc. Ainsi, l'épaississement peut être d'ordre sémantique (condensation, polysémie), ou plus spécifiquement matériel (jamais exclusivement matériel, puisqu'on ne peut pas éliminer du mot les représentations qu'il véhicule). Ponge présentait ses poèmes comme des « exercices de rééducation verbale ».²⁸¹ Prigent parle de « se muscler la langue »²⁸², car le travail d'écriture poétique, pour lui, s'effectue d'abord sur et dans la matière de la langue. Loin de tendre vers un langage qui serait plus « direct » ou plus « naturel », le traitement poétique de la langue produit ainsi un excès de sophistication formelle.²⁸³ C'est ce geste de grossissement caricatural des effets formels que Prigent décrivait dans son étude sur la poésie de D. Roche, chez qui le poème devenait le spectacle, l'exhibition de la poésie.²⁸⁴

Épaissir la langue, c'est enfin la creuser de l'intérieur, la distendre par la mise en œuvre d'une hétérogénéité qui mine l'unité textuelle « naturelle ».²⁸⁵ L'enjeu est bien sûr de lutter contre l'uniformisation linguistique : l'écrivain doit selon Prigent s'efforcer de « sauver la mémoire de la langue », afin de « faire vivre, par ce biais, des dimensions du réel (des « expériences ») qu'une certaine perte linguistique empêcherait de symboliser ».²⁸⁶ Mais, ce qui conduit à faire ainsi feu de tout bois lexical, c'est sans doute d'abord, plus simplement, le goût de la diversité : « Ce qui m'intéresse, dit Prigent, c'est l'espace de la langue vivante : plus c'est diversifié, mieux c'est [...] Le vocabulaire, c'est voluptueux. »²⁸⁷

²⁷⁸ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 29.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 34.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ F. Ponge, « Réflexions en lisant « l'Essai sur l'absurde », *Le Parti pris des choses*, op. cit., p. 189.

²⁸² « C'est fait pour se muscler la langue : bousculade des souffles, contorsions rythmiques des sites syllabiques, roulement des phrases sur la déflation des scènes ravagées, exercice pour commencer, naître et dire : *merci, je vis, j'écris, congé à la folie !* », Ch. Prigent, *Commencement*, Paris, POL, 1989, 4^{ème} de couverture.

²⁸³ Dans *La Langues et ses monstres*, Prigent définit la poésie comme « cette contorsion ridicule et énigmatique des formes et des sons, ce maniérisme affecté des postures, cet hyperbolisme des effets, cette catastrophe du sens dans la torsion des langues. », p. 129.

²⁸⁴ Le travail de D. Roche, explique Prigent, consistait à « sophistiquer à l'excès la convention jusqu'au point où elle fait masse, coagulée et figée sur la vacuité de ce qu'elle était sensée régler », de façon à exhiber le caractère conventionnel de la prétendue « pensée naturelle ». *Denis Roche*, op. cit., pp. 20-21.

²⁸⁵ Cf. *Denis Roche*, op. cit., pp. 22,26.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 66. Cette exigence rappelle la théorie bakhtinienne du discours romanesque, phénomène « pluristylistique, plurilingual, plurivocal », faisant apparaître la double diversité (synchronique et diachronique) de la langue. Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1987, pp. 88-89.

²⁸⁷ Ch. Prigent, « Portrait d'auteur », *Pages de Bretagne*, n°20, décembre 2009.

2.2.3. L'écriture au second degré : l'écrivain en clone clownesque

La mécriture grotesque, dans sa tendance carnavalesque, est une pratique doublement *au second degré* : en tant qu'écriture, elle est la transformation d'un matériau symbolique préexistant, et en tant que « carnavalesque », elle implique une posture de dérision. L'écrivain, en tant qu'écrivain, n'a nul rapport immédiat au réel : il opère sur une matière toujours déjà là, qui n'est pas simplement la pure matière de la langue, mais qui est déjà constituée en blocs de significations.²⁸⁸ S'il est vrai que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations », que « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »²⁸⁹, le matériau réinvesti n'est pas exclusivement littéraire, ni même nécessairement linguistique (il peut s'agir de tableaux, photographies, images publicitaires, etc.). L'insistance sur le caractère *second* de l'écriture est liée à la récusation de la notion d'inspiration et d'une certaine conception de la poésie « lyrique »²⁹⁰ : en effet, si l'écriture est le travail d'un matériau symbolique toujours déjà là, il n'est plus possible de la considérer comme l'expression directe d'une intériorité. Contre « l'illusion de la communication directe des subjectivités »²⁹¹, il s'agit de faire du texte une « mise en scène » de langages « que l'auteur *traite* plus qu'il ne les parle ».²⁹²

Cette idée de spectacle nous amène au second aspect : la réécriture carnavalesque est écriture « au second degré » aussi au sens où le réinvestissement distancié de matériaux symboliques s'effectue sur le mode de la dérision. La réécriture parodique est une dimension essentielle de l'œuvre de Prigent, qui dit chercher

une sorte de travestissement généralisé, quelque chose d'illocalisable et de flottant, sans option. Avec pitreries douteuses et détournements des idiolectes d'époque. Quelque chose de grotesque et de heurté, où ça ne passe pas, où ça fasse grumeau, dans la langue et la viande.²⁹³

²⁸⁸ « Le débat est *dans* la langue, l'action se joue langue contre langue. Et il s'agit de mettre en oeuvre des moyens rhétoriques efficaces pour traverser le corps signifiant constitué de l'époque (par exemple ses lieux communs politiques, éthiques, sexuels). », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 134-136.

²⁸⁹ J. Kristeva, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse, op. cit.*

²⁹⁰ « Je crois que toute écriture *récrit* et que l'invention ne tombe ni d'un ciel inspirateur ni d'un vouloir-dire souverain, mais réside dans sa puissance de réinvestissement d'un matériau recyclé. Ce que les Anciens appelaient *imitation*, en somme. Ce que les modernes ont repéré sous le terme d'*intertextualité*. », *ibidem*, p. 129.

²⁹¹ Ch. Prigent, *Denis Roche, op. cit.*, p. 25.

²⁹² Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres, op. cit.*, p. 137.

²⁹³ Ch. Prigent, Préface de *Voilà les sexes*, texte reproduit dans *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 202.

Ce travestissement généralisé est d'abord celui qu'inspire l' « esprit potache ». Mais la carnavalisation des modèles culturels et des valeurs scolaires n'est pas qu'une provocation irrévérencieuse. La parodie, le travestissement burlesque, le pastiche satirique²⁹⁴, outre le fait qu'ils supposent une connaissance intime des textes et une grande maîtrise technique, sont un préalable à l'émancipation stylistique. L'imitation des Maîtres, comme le commentaire, est en effet le moyen de se soustraire à leur influence trop prégnante, de « se libérer de leur envoûtement ».²⁹⁵

Le recyclage parodique ne concerne pas uniquement les œuvres littéraires : il s'empare également des sociolectes, des discours idéologiques ou scientifiques, des jargons. Comme l'indiquait Bakhtine lorsqu'il soulignait le caractère universel du rire carnavalesque, la carnavalisation touche tout discours, toute idéologie, toute posture esthétique, et n'épargne pas le rieur. Liée à l'origine au refus de tout engagement déclaratif (au service de telle cause), cette pratique est pour l'écrivain le moyen de se « dégager », non plus du « rythme des autres », comme à travers la parodie littéraire, mais des discours quels qu'ils soient. Car si celui qui écrit ne peut en aucune façon sortir de la langue – « l'on ne peut sortir de l'arbre par des moyens d'arbre », disait Ponge -, il peut en revanche s'extraire de la « discursivité ».²⁹⁶

Cette prédilection pour la pratique parodique, à travers laquelle se manifeste une certaine désinvolture envers la littérature, est liée à la conscience de la faible visibilité de celle-ci et de sa faible efficacité dans le monde. Pour les membres de *TXT*, c'était cette conscience du caractère dérisoire de l'activité littéraire qui faisait la spécificité de la revue, dont l'esprit zutique et canularique tranchait par rapport au sérieux dogmatique de la « maison-mère » (Tel Quel). Pour Prigent, cet esprit n'est pas incompatible avec la prise au sérieux des enjeux de la littérature, bien au contraire, puisqu'il affirme qu'« on n'a de chance de donner tout son sérieux à l'activité littéraire que si on assume son caractère dérisoire ».²⁹⁷ Mais, derrière l'écriture carnavalesque, il n'y a pas seulement la conscience de l'impuissance de la littérature : cette posture « en travers » est aussi liée à la conviction qu'il n'y a pas de « langage vrai »²⁹⁸, qu'aucune forme littéraire n'est adéquate au réel, et que par ce fait, pour (faire mine de) sortir de cette impasse, la littérature a besoin « d'ironie distanciée ».²⁹⁹ Une

²⁹⁴ Nous reprenons ici la terminologie genettienne des « pratiques hypertextuelles » à visée comique (ludique ou satirique). Pour la définition de l'hypertextualité, de la parodie, du pastiche satirique et du travestissement burlesque, cf. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, pp. 11-15, 33-35.

²⁹⁵ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 29.

²⁹⁶ « C'est même de cette ruée vers la sortie (?) qu'est faite la « poésie » », ajoute Prigent dans *Le Sens du toucher*, op. cit., p. 46.

²⁹⁷ « La poésie, pour quoi faire ? », entretien avec Benoît Conort et Pierre Vidal, séminaire organisé par la Maison des Écrivains et de la Littérature (MEL) et l'Université Paris ouest Nanterre, à l'auditorium du Petit Palais, le 17 novembre 2010.

²⁹⁸ Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 193.

²⁹⁹ Cf. *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 213.

fois reconnue l'impossibilité d'un « langage du corps », dit ainsi Prigent dans *Une Erreur de la nature*,

Peut-être ne reste-t-il qu'à *mimer* ça (à feindre que ce soit possible) : célébration farcesque de l'abjection, zuteries scatologiques, nourritures impies - c'est-à-dire symbolisation goguenarde du « négatif », *passes* bouffonnes et pantomime érotico-macabre autour, rites du ratage de la langue qui s'y colle. Exhumer résumer user la *bêtise* de la langue. Scander cyniquement l'idiotie en refrains boiteux. Glorifier bouffonnement l'immonde. Bricoler des bibelots de babil débile.³⁰⁰

L'œuvre grotesque a donc une fonction de défamiliarisation : défigurant les formes convenues, épaississant la langue pour faire sentir son « poids », reconfigurant carnavalesquement les représentations, elle « affirm[e] l'étrangéité de toute langue par l'étrangéité de sa propre langue ».³⁰¹ Ainsi, on constate que les trois grandes tendances de cette « mécriture » se rejoignent, puisque maculer, épaissir ou dupliquer en pire le mur de(s) langue(s) revient toujours à « parler contre les paroles », pour suggérer, inlassablement, « ça n'est pas ça », nous n'y sommes toujours pas (au monde), et nous n'y serons jamais.

³⁰⁰ Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 191.

³⁰¹ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 157.

2.3. L'ÉCRITURE DU NÉGATIF

Puisque « le positif est déjà donné »³⁰², la littérature qui compte, pour Prigent, est celle qui s'obstine à manifester « ce que Kafka appelait le *néгатif*, Bataille la *part maudite*, Beckett l'*innommable* –c'est-à-dire ce que les discours communautaires soumis au positif (politique, morale, science...) ne peuvent prendre en charge. »³⁰³ Cette ambition, asociale et monstrueuse, conduit souvent les écrivains à recourir à des procédés relevant du grotesque qui, par leurs caractères parfois contradictoires, définissent une esthétique improbable et conflictuelle.

2.3.1. Course contre l'angoisse

Si l'écriture telle que la conçoit Prigent touche au « négatif », c'est d'abord par son origine, l'expérience de l'angoisse.³⁰⁴ La vie sans l'écriture est submergée par l'angoisse, qui n'est pas seulement liée à la hantise d'être parlé et pensé, et de se trouver ainsi dépossédé de sa propre vie : plus profondément, l'angoisse résulte de la prise de conscience des conditions scandaleuses (pour la raison) de l'existence humaine. L'angoisse, dit ainsi Prigent, est

la donnée essentielle de l'expérience que je fais de la vie. Pour autant je n'en ferais pas un fromage romantisé. D'ailleurs: rien de plus *raisonnable* que l'angoisse : il y a de quoi être angoissé, d'être (né, au monde) ; c'est-à-dire jeté dans la vitesse destructrice du temps, hanté par la mort, emmerdé par les caprices du corps, taquiné par la misère sexuelle, énervé de fantasmes, toujours inassouvi, blessé sans cesse par la différence de tous à tous et de tout à tout, [...] etc. L'angoisse, je la prends comme un fait. Et je travaille à la traiter.³⁰⁵

S'il y a peu de choses à dire de l'angoisse elle-même, il est néanmoins intéressant de distinguer ses deux sources principales : la limitation, et, à l'inverse, l'absence de limites, l'indétermination. L'angoisse, dans le premier cas, est l'expérience oppressante de la fixité mortifère du monde nommé, et l'écriture représente l'espoir d'une renaissance, d'« une sortie hors des choses vues, nommées, éteintes », la « volonté d'échapper à l'entropie morbide des « choses » arrêtées, des *idoles* (des représentations qui fixent la mort en nous) ». ³⁰⁶ L'autre

³⁰² Formule de Kafka, citée par Prigent dans *La Langue et ses monstres*, *op. cit.* p. 201.

³⁰³ Ch. Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, *op. cit.*, p. 28.

³⁰⁴ « la notion de grotesque trouve nécessairement son origine [...] dans une expérience existentielle et [...] demande par là même à être pensée par d'autres outils que les seuls outils littéraires », R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 57.

³⁰⁵ Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, p. 146. En vérité, dit Prigent, « il n'y a aucune raison bien claire, bien justifiable, de « s'y mettre » [au travail d'écriture] (personne n'exige, personne n'attend – sinon l'angoisse elle-même, justement). », *ibid.*, p. 145.

³⁰⁶ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 190.

source d'angoisse est l'expérience du chaos insensé qui se tient « derrière » les choses nommées. Or cette expérience de l'« in-signifiante », de l'« innommable », est ce qu'on appelle encore l'absurde. Si l'angoisse est ainsi le véritable motif de l'écriture, tout élément de comique doit prendre son sens par rapport à cette origine douloureuse, et il devient clair qu'on ne peut réduire le grotesque au phénomène joyeux et sans nuages que décrit Bakhtine. Le lien entre le grotesque et l'angoisse se renforce encore si l'on admet que l'expérience de l'absurde recoupe le sentiment du grotesque : W. Kayser, comme nous l'avons vu, définit ce dernier comme l'angoisse face à la désagrégation des structures du monde familial.³⁰⁷

Rapportée aux individus, cette expérience de l'inquiétante étrangeté est celle de « la différence des autres » et « celle de sa propre différence par rapport à soi-même ».³⁰⁸ Cette dernière, explique R. Astruc, est source du sentiment grotesque dans la mesure où la contradiction entre le sentiment de la permanence du moi et le constat de son évolution représente une sorte d'« aberration intellectuelle ». Le grotesque s'enracine ainsi dans le double scandale de l'altérité : dans la conscience de la variabilité de l'identité individuelle et celle de la distance infranchissable séparant les consciences. Cependant le sentiment d'inquiétante étrangeté ne suffit pas à produire du grotesque. Celui-ci suppose que la conscience de l'absurde s'accompagne de la distance permettant de s'en arracher :

la sensibilité grotesque [...] diffère radicalement de la sensibilité absurde du fait qu'elle engendre une attitude intellectuelle de *détachement* par rapport à l'horreur dans laquelle s'abîme l'homme de l'absurde. [...] le sentiment grotesque [...] opère la transmutation du mal être du présent jusque dans un ailleurs –le monde grotesque- où toutes les données sont changées, où les impasses existentielles, notamment, ont perdu de leur réalité implacable [...]³⁰⁹

C'est bien cette fonction de médiatisation de la souffrance (et non sa suppression) que Prigent assigne à l'écriture lorsqu'il précise que le travail d'écriture n'a pas pour but « d'exprimer ledit « courant douloureux » mais de détourner sa puissance de destruction [...] et de répliquer à l'angoisse et à la dépression par la tonicité et l'inventivité de la forme écrite. »³¹⁰ C'est la distance ironique qui, introduisant l'élément comique, « permet de sortir de l'absurde et de basculer dans le grotesque ».³¹¹ Ainsi, le grotesque est donc bien cette « autre voie » entre la dénégation de l'angoisse et la fascination pour l'abîme de l'absurde ; il apparaît comme la « solution » permettant de concilier les exigences de la lucidité et la nécessité de vivre (de ne pas devenir fou).

³⁰⁷ Cherchant à établir une distinction entre absurde et grotesque, R. Astruc constate qu'ils « s'enracinent en fait dans la même expérience « d'inquiétante étrangeté » (*Unheimlichkeit*)», *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 80.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 59.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 81.

³¹⁰ Ch. Prigent, « Une prothèse de tonicité », *Il particolare* 21 & 22, 2009, p. 89.

³¹¹ « Le détachement du mortifère propre au grotesque, conclut R. Astruc, se réalise donc dans l'humoristique ; non bien sûr au sens spécialisé d'humour comme type historique de comique mais au sens d'inflexion vers le comique », *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 85.

Le rapport étroit du grotesque et de l'angoisse révèle ainsi l'insuffisance des théories respectives de Bakhtine et de Kayser. L'enracinement de l'écriture dans l'angoisse interdit en effet de penser le grotesque selon la seule perspective de Bakhtine, qui a occulté l'expérience négative d'où procède le geste carnavalesque. Inversement, l'absence de distinction claire entre absurde et grotesque a conduit Kayser à négliger la dimension comique pourtant essentielle de ce dernier. La fusion des deux tendances (joyeuse et tragique) du grotesque, ou, si l'on préfère, l'inflexion négative du carnavalesque apparaît nettement dans les écrits critiques de Prigent, d'où il ressort que le comique, selon lui, est toujours une forme de réponse à l'angoisse. Dans des œuvres aussi diverses que celle de Jarry³¹², Queneau ou Perec, Prigent souligne l'ambivalence du comique³¹³ en mettant en évidence le fond d'angoisse dont il opère le renversement.³¹⁴ Un exemple particulièrement révélateur de cet infléchissement tragique de la « rigolade » est la lecture que fait Prigent de l'œuvre de Rabelais. Son interprétation remet en effet en question la distinction établie par Bakhtine entre les deux tendances du grotesque et invite à reconsidérer le carnavalesque en le pensant en lien avec l'angoisse. Là où Bakhtine ne voit que transgression joyeuse et libératrice, Prigent souligne l'origine douloureuse du geste transgressif, mettant l'accent davantage sur le caractère insupportable de l'aliénation que sur la joie de l'émancipation.³¹⁵ Celle-ci n'a d'ailleurs jamais lieu que sur le plan de la fiction : c'est « l'enseignement » que Prigent retient de l'épisode de l'Abbaye de Thélème, dans lequel il voit une contre utopie montrant qu'aucune rénovation du monde n'est possible dans le réel et qu'on ne peut sortir de ce monde que

symboliquement, dans la fiction, par la passion surchauffée des langues et l'amour profus des mots qui permettent de ricaner désespérément d'être coincé entre ce monde pour rire (celui de Panurge) et ce monde pour du beurre (celui de Thélème). [...] Pas d'utopie réalisable, donc, mais, sur l'insensé « tragique » du présent, la danse grotesque et savante d'une langue [...]»³¹⁶

³¹² La « pataphysique », dit Prigent, est « la science [...] du tragique repeint en comique », *Une erreur de la nature, op. cit.*, p. 71.

³¹³ « comique désespéré, malaise converti en bouffonnerie, rire crispé d'angoisse », *ibidem*, p. 71.

³¹⁴ Chez Queneau et Perec, il perçoit ainsi, « souverainement montée en aisance amusée », « cette même misère dépressive de l'être dont la littérature peut paradoxalement nourrir son triomphe. », *Ceux qui merdRent, op. cit.*, p. 150. De l'œuvre de Queneau, Prigent écrit : « Guère de littérature plus désespérée que cette littérature-là [...] Mais guère de littérature plus fraîche, plus gaie, plus radieuse dans sa rigolade décomplexée, plus victorieuse, au fond, de l'angoisse qui la hante et y affleure partout [...] Guère de littérature branchée de façon moins dénégatrice, de façon plus lucide et plus distanciée à la fois à la réalité de l'impasse tragique qu'elle renverse en rigolade souveraine. », *ibidem*, p. 223.

³¹⁵ Par exemple, sur la valeur transgressive du langage scatologique, Prigent rejoint l'analyse de Bakhtine : la « merde », écrit-il, est « l'emblème de « tout ce qui est interdit », de tout ce qui vient dans l'entre-dit », mais il ajoute : « de tout le non-dit *chaotique et défigurant* », Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent, op. cit.*, p. 304 (nous soulignons). L'œuvre de Rabelais, dit-il, nous rappelle « qu'écrire c'est toujours dégeler merdiquement les *paroles infâmes qui nous parlent* ». Le « mélange impossible » de comique et de tragique qu'elle réalise donne « quelque idée juste de *l'intenable pandémie de la vie* ». *ibidem*, p. 309 (nous soulignons).

³¹⁶ *Ibid.*, p. 311.

Si la rénovation du monde ne s'effectue ainsi que sur le plan de la fiction, l'œuvre carnavalesque reste nécessairement hantée par la conscience douloureuse de son impuissance. Tandis que pour Bakhtine, la dimension négative, destructrice, est toujours intégrée au processus de régénération, à cette rénovation du monde qui est un retour à l'âge d'or, Prigent démontre au contraire le caractère illusoire de telles aspirations. Entre l'assentiment leurré au monde et le désespoir mortifère, le grotesque ouvre certes une autre voie, mais l'échappée n'a lieu que dans l'écriture, et la victoire sur « l'accablement mélancolique » est donc toujours provisoire, « fabuleuse », et finalement dérisoire.³¹⁷

2.3.2. « Le monde est moche, dis-le en pire ! »³¹⁸

Les lectures « sombres » d'œuvres généralement abordées sous le seul aspect du comique sont révélatrices de la conception de la littérature que défend Prigent, en particulier dans la façon dont il envisage son rapport au monde : si elle n'est pas expression de l'angoisse, étalage du mal-être, la littérature, selon lui, doit cependant montrer du doigt le « négatif », en être à la fois le toucher et l'exhibition. Tandis que Ponge déclarait vouloir ôter « à l'absurde son coefficient de tragique », faisant de l'écriture un moyen de dépasser l'absurde³¹⁹, Prigent se montre extrêmement méfiant vis à vis de ce parti pris optimiste et insiste au contraire sur la nécessité de « maintenir la vérité tragique » de l'absurde.

Prigent reprend l'exigence sadienne : « à quelque point qu'en frémissent les hommes », la littérature « doit tout dire »³²⁰ : elle doit être l'envers (le négatif) de « la langue consensuelle » qui « ne constitue sa cohérence que de précisément s'interdire de dire le tout. »³²¹ L'exigence du « tout dire » est dictée par la double responsabilité que la littérature, selon Prigent, doit assumer : « être l'emblème de la séparation, dans une fonction de lucidité, et la prise en charge de la symbolisation du négatif. »³²² Contre la tendance à l'oubli du « négatif », l'écrivain doit se contraindre à la lucidité, pour maintenir « un peu de désillusion cruelle, une réserve de négativité méfiante ».³²³ Tout l'effort de ce « pèlerin du pire » consiste

³¹⁷ Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., pp. 38-39.

³¹⁸ *GMQ*, 203.

³¹⁹ « Oui, le *Parti Pris* naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression). Mais en même temps il résout le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation. [...] Il y a dans le *Parti Pris* une déprise, une désaffection à l'égard du casse-tête métaphysique... », Fr. Ponge, « Réflexions en lisant « l'Essai sur l'absurde » », *Le Parti pris des choses*, op. cit., pp. 195-196.

³²⁰ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 46.

³²¹ *Ibidem*, pp. 46-47.

³²² Ch. Prigent, *Le Matricule des anges*, n°28, Montpellier, 1999 p. 21.

³²³ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 154.

d'abord à ne pas se détourner de ce qui fait frémir les hommes.³²⁴ Si la littérature « moderne » est aussi « cruelle », c'est ainsi parce qu'elle oppose une résistance obstinée à l'« assujettissement au positif » : sa fonction est de mettre à nu les vérités insupportables qu'il *vaut mieux* ne pas ignorer.³²⁵ Prigent insiste bien sur un point : la question de la littérature moderne est celle de la symbolisation du « Mal », et en aucun cas celle de sa guérison. Ce qu'elle vise est en effet tout le contraire d'une évacuation du négatif :

La littérature est grande quand elle traite le Mal. Non pas quand elle le soigne, quand elle veut ou pense le soigner : on ne le soigne pas plus qu'on élude le réel. Mais quand elle vise à le penser, à l'inclure toujours dans la pensée comme un inéluctable exposant, un roc, par rapport auquel tout peut se penser et qui interdit toute pensée si on ne l'inclut pas dans le mouvement de la pensée.³²⁶

Cette intégration du mal à la pensée, à la culture, par l'effort de symbolisation est éprouvée comme une sorte de mission, voire de sacrifice³²⁷ : Prigent parle bien de « cette énergie désespérée qui donne à quelques œuvres la volonté obstinée de se coltiner la question du Mal [...], la mise en noms de ces forces innommables qui travaillent nos corps, nos cerveaux, nos discours. »³²⁸ Assumer le « négatif », explique Prigent, c'est s'attacher au « reste de la nomination », c'est-à-dire à tout ce que les discours et la langue consensuelle sont constitutivement incapables d'intégrer :

La littérature, pour moi, est le mode de symbolisation de ce qui reste quand les discours positivés (les discours religieux, éthiques, politiques, scientifiques) ont épuisé leurs effets, c'est-à-dire ont démontré non seulement qu'ils ne recouvraient pas la totalité de l'expérience que les parlants font du réel mais encore qu'ils manquaient le point crucial de cette expérience - à savoir l'impossibilité de dire le réel dans du sens constitué. Cela veut dire que la littérature est un mode de nomination paradoxal puisqu'elle surgit précisément au point où elle fait apparaître le réel qu'elle vise comme ce qui interdit à tout discours de se constituer comme tel, à toute vérité de s'énoncer de façon positivée et stabilisée. Pour moi, la littérature est un effort de symbolisation de ce reste ou de ce négatif de la nomination.³²⁹

³²⁴ « le fond de l'être effraie, tissé de barbarie, ouvert à perte-pied sur la rumeur de l'inconscient, pulvérisé comme tout par la débâcle des corps et des choses dans le temps et l'atomisation de la matière. Humainement, comme chacun, je fais ce qu'il faut pour me distraire de la vision de ce fond sans fond. Mais faire le poète, c'est peut-être faire métier de s'en distraire le moins possible. Ça s'appuie alors sur (ou ça génère à mesure) une sorte de morale pas vraiment hédoniste - voire un tant soit peu masochiste et puritaine, une ligne de vie tendue par l'exigence d'un gai savoir lucide et donc un peu cruel, qui fait en tout cas tomber au fur et à mesure bien des illusions affectives, amoureuses, conviviales, sociales, idéologiques, épistémologiques - et qui « retranche » beaucoup, comme disait Mallarmé. », Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., p. 37.

³²⁵ « Mieux vaut savoir qu'on n'est jamais entièrement dans le monde, que la sociabilité ne s'accomplit jamais vraiment, que le rapport à l'autre comporte toujours un reste, et ainsi de suite... » ; « L'expérience de la littérature est une expérience de la désillusion », Ch. Prigent, *Le Matricule des anges*, n°28, Montpellier, 1999, pp. 18,21.

³²⁶ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 44.

³²⁷ R. Astruc observe la même attitude chez Céline : l'écrivain prend sur lui le mal, l'incarne, le parle (c'est la « langue de haine »). « Le grotesque serait donc là encore à la fois le moyen et le résultat d'une identification des forces mauvaises de l'univers, circonscrites par le truchement d'un sujet qui prend sur lui tous les aspects négatifs du monde pour mieux les parler et les expier [...] », R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 92. R. Astruc voit dans cet effort pour opérer le « retour du refoulé » des discours une des fonctions principales du grotesque moderne, précisant que, bien évidemment, en littérature ce « retour » est le fruit d'un travail et non l'effet d'une débâcle pulsionnelle immaîtrisée : il n'a que l'apparence du débordement. Cf. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., pp. 99-100.

³²⁸ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 46.

³²⁹ Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., pp. 148-149.

L'idée qui apparaît ici est que ce « reste » échappe par nature à la nomination et que la littérature ne peut par conséquent que le désigner.³³⁰ Si le mal peut faire l'objet d'une représentation figurative, si l'on peut le ramener à des « thèmes », la symbolisation véritable du négatif suppose que l'écrivain lui face place comme force abstraite de ravage, « plantant » ainsi le mal « au cœur de la langue »³³¹ :

la littérature « cruelle » a un rôle de « sublimation » des instincts négatifs : elle doit prendre en charge la violence, la cruauté, les « pulsions mortifères », « et pas seulement comme thème : il ne suffit pas de nommer la violence ou le mal, il faut que la violence et le mal travaillent le texte.³³²

Quand on cherche à mieux comprendre le rapport entre « cruauté » (lucidité) et grotesque, il apparaît que si l'effort de symbolisation du mal produit des œuvres grotesques, c'est parce qu'une conscience lucide découvre le caractère en lui-même grotesque du monde et de la vie. Le mal, en effet, ça n'est pas seulement la perversion polymorphe, les pulsions de mort, la barbarie, la guerre. C'est aussi le médiocre, le mesquin, l'affaissement de l'homme au niveau de « l'humain moyen moins », sa vie réduite à quelques rituels grotesques. Autrement dit, avant d'être une question de style, le grotesque est ce que perçoit du monde une vision lucide (cynique, diront certains). Dans cette perspective, le grotesque de l'œuvre traduit le grotesque de l'existence et de l'époque : l'inanité des gestes quotidiens, l'uniformisation des vies sous la pression des normes, l'aberration des comportements dictés par ces normes, chosification de l'homme et des animaux, délire productiviste, mécanisation, négation de la nature, adoration de la nature, etc. Ainsi, le grotesque ne traite pas seulement du malaise existentiel mais manifeste aussi le malaise propre à la société contemporaine et le désarroi face à l'absurdité de l'époque dont le spectacle semble laisser peu à espérer en l'humanité.

Mais « l'esthétique » grotesque ne se borne pas à l'enregistrement des aspects grotesques du monde : elle pratique la systématisation de la médiocrité, de l'échec, de l'intolérable. Le grotesque n'est pas un simple principe d'anti-optimisme, mais plutôt un principe d'exagération du mal, de pessimisme radical. Cette attitude intellectuelle n'est tenable que dans le temps de l'écriture, lorsqu'on jouit du point de vue surplombant qui nous soustrait à la nécessité des compromis qu'exige la vie. Par cette inflexion pessimiste de l'exigence du « tout dire », on sort du projet romantique (dire toute la réalité, et pas seulement ce qui est beau), puisqu'il s'agit plutôt ici de dire surtout ce qui est laid, bien plus, d'enlaidir ce laid, d'aggraver le sordide. À quoi bon, pourrait-on dire, cette exagération du sordide, ce noircissement acharné

³³⁰ « L'idée même qu'il y a de l'innommable ne se pense que dans la logique de la nomination et l'intuition de l'irreprésentable est un effet du pouvoir de représenter. Nommant, on ne nomme pas seulement le nommé. On ne nomme pas non plus (d'évidence) l'innommable. Mais on ouvre au fond du nommé le vide de l'innommable et on nomme cette ouverture. », Ch. Prigent *Le Sens du toucher, op. cit.*, p. 23.

³³¹ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent, op. cit.*, p. 45.

³³² Ch. Prigent, *Le Matricule des anges*, n°28, Montpellier, 1999, p. 21.

de tous les tableaux ? Parce que le « pire », poussé jusqu'au bout, se « convertit en rire »³³³ et que cette « gaieté arrachée au noir », comme dit Prigent, est d'autant plus « formidable » que ce noir est épais.

2.3.3. Motilité et pantomime

Comme nous l'avons déjà constaté, la négativité à l'œuvre dans l'écriture grotesque agit à un niveau plus profond que celui de la représentation ou plutôt agit contre la logique même de celle-ci. L'écriture selon Prigent doit ainsi, à la place des figures qu'elle pulvérise, s'efforcer de maintenir l'indétermination.³³⁴ Plus qu'en le tissage d'un texte, l'écriture consiste avant tout en un travail de défection des représentations : l'écrivain en Pénélope détisse inlassablement les réseaux d'images et de significations qui constituent pour nous la « réalité ». Ce travail négatif de l'écrivain est illustré très concrètement par la pratique du découpage (le *cut-up*) : la déconstruction des réseaux symboliques consiste alors, comme dit Burroughs, à « couper les vieilles lignes ».³³⁵ Une autre image de l'écriture corrosive fréquemment employée est celle du mitage ou du forage : comme Beckett, qui parlait de « forer des trous dans le langage », il s'agit pour Prigent d'ouvrir des brèches dans le mur des « représentations mortes »³³⁶, d'être

comme un trou noir qu'on colle sur un mur blanc (sur le positif partout affirmé par les discours politiques, scientifiques, humanistes), pour une issue sur rien : sur l'angoisse, sur une dé-saisie voluptueuse et tueuse, sans relève. Belle métaphore du geste d'écriture « expérimental » : dans le film *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, les boîtes de trous noirs (on les ouvre, on y prend des rondelles noires que l'on colle au mur, elles ouvrent alors dans les pleins, dans la stabilité, dans le décor halluciné du « monde », des trous par où l'on sort, on s'éclipse, on pense).³³⁷

³³³ À la lecture de Beckett, qui, dit-il, nous plonge dans un « mélange de perplexité, de jubilation et d'hygiénique désespoir », Prigent met le doigt sur ce paradoxe du grotesque : le fait que « cette geste du sordide, cette épopée grise du malheur humain, cet échouage sans cesse rejoué dans l'impasse tragique, *ça nous fasse rire*. », *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, pp. 141, 135 (nous soulignons).

³³⁴ « faire de la littérature, c'est dessiner un lieu d'indécision, un espace d'indétermination du sens. », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 79.

³³⁵ « ce que vous appelez réalité est un réseau de formules de contraintes... lignes associatives de mots et d'images représentant une piste pré-enregistrée de mots et d'images », W. S. Burroughs, cité par Prigent dans *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 116.

³³⁶ Ch. Prigent, *Ceux qui merdrent*, *op. cit.*, p. 125. « Le monde est plein, vois-le troué », lit-on dans *Grand-mère Quéquette*, *op. cit.*, p. 203.

³³⁷ Ch. Prigent, *Ceux qui merdrent*, *op. cit.*, p. 122. Commentant ce passage, H. Marshall remarque pertinemment que Prigent écrit « contre mais avec le tissu de la « réalité », il propose en somme une théorie et une pratique d'après la représentation. Le trou de Roger Rabbit ne devient efficace que posé contre un mur : seul, il n'est pas utilisable. », « Le trou de Roger Rabbit. poétique et refus de la représentation dans l'œuvre de Christian Prigent », *Poétiques et poésies contemporaines*, Le Temps qu'il fait, 2002, pp. 340-341.

Ces procédures (forages et découpes) sont deux manières de défaire les fictions qui passent pour la réalité, de « récuser le monde »³³⁸ dont la plénitude et la cohérence sont reconnues comme leurre. Elles manifestent le même « refus éthique de s'y laisser aliéner. »³³⁹

Envisagé du point de vue du lecteur, ce « travail du négatif » est essentiellement « déceptif » : la littérature moderne, selon Prigent, manifeste une résistance à la demande de sens, d'explication du monde.³⁴⁰ C'est précisément ce qui, selon W. Kayser, caractérise l'œuvre grotesque : en détruisant les formes familières, en faisant s'effondrer les assises de la réalité avec les structures de la langue, elle place le lecteur désorienté face à une troublante inconsistance générale. L'effet angoissant du grotesque est lié à cette énervante dérobade du sens, qui semble s'affirmer d'abord mais s'effrite ou se démultiplie, toujours insaisissable :

Qu'est-ce alors qu'être écrivain, sinon jouer, parfois, à être ce Maître pervers dont la parole constituée en énigmatique objet de désir fait du vide plutôt que du plein, un vide dans lequel doivent s'engouffrer l'amour (la lecture) et sa constante déception ? Qu'est-ce alors que donner à lire, sinon emmener celui qui lit [...] au bout de son adhésion (de son énergie) – et la casser [...] Être un retrait, un vertige.³⁴¹

De même que l'écrivain travaille sur (contre) un matériau symbolique préconstitué, sa pratique est nécessairement soumise au fonctionnement général du langage : puisqu'il ne peut pas, sans sortir de la littérature, s'affranchir du sens et des représentations que tout mot véhicule, il ne peut qu'en freiner et en perturber l'advenue. « Tout est dans la motilité »³⁴² que le travail poétique parvient à donner au sens et aux figures qu'il ne peut pas ne pas poser. Autrement dit, s'il n'est pas possible d'évacuer la question du sens, on peut en revanche intervenir sur le mode d'apparition et de constitution de sens, « impose[r] un autre régime du sens ».³⁴³ Principe essentiel de la « négativité » de l'écriture moderne, la « motilité » (ou « souffle », « vitesse »³⁴⁴) est un principe « anticoagulant », un principe de lutte contre tout

³³⁸ « Ecrire c'est récuser le monde. Refuser, récuser, c'est faire monter l'obscurité dans l'obscène clarté des fictions qui nous livrent au monde en prétendant nous le livrer. », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 86.

³³⁹ « la « réalité » n'est pas le réel, la réalité n'est qu'un trucage, une représentation proposée et prise pour le réel. », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 171.

³⁴⁰ Cf. *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 19. Prigent analyse le fonctionnement de cette frustration des attentes du lecteur dans la poésie de D. Roche, cf. *Denis Roche*, op. cit., pp. 31, 44-45.

³⁴¹ Ch. Prigent, *Ceux qui merdrent*, op. cit., p. 122. Prigent précise qu'« il ne s'agit pas seulement de refuser de répondre aimablement à la demande de sens. Il s'agit de refuser d'y répondre pour lui montrer ce qui sans doute, au fond d'elle-même, la motive : le vœu de clarification, de purification, de correction, l'envie de voir les espaces se clore et la pensée s'enkyster en opinions armurières - c'est-à-dire la volonté d'asservissement. », *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 79.

³⁴² « Les sentiments ne sont rien/les idées non plus/ tout est dans la motilité », A. Artaud, cité par Prigent dans *Salut les Anciens*, op. cit., p. 104.

³⁴³ Le « découpage étrange, alambiqué, démultiplié, de l'écrit « poétique » impose un autre régime du sens (un autre rythme d'apparition, de constitution et de dispersion du sens dans le temps) », Ch. Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, op. cit., p. 25.

³⁴⁴ « vitesse qui récuse la consistance des figures, des thèmes, des propositions idéologiques et des pans de mémoire. » ; « vitesse polysémique qui empêche la prise en masse discursive, l'enkystement des thèses et la floraison des chromos », Ch. Prigent, *Compile*, op. cit., pp. 14, 15.

figement. L'écriture est alors une course contre la « prise en masse » du sens mais aussi de la forme :

La poésie se dit dans un souffle, c'est-à-dire dans ce qui souffle devant nous les figures du monde: les pulvérise, en défait les contours codés, les remet en jeux et en vie comme mouvement d'apparition. [...] Comment souffle ce souffle? Il souffle d'abord au rythme d'une sorte de course de vitesse contre la fermeture stabilisée des significations: je trace un mot, son signifié, implacablement, tend à le recouvrir - et le chromo du monde se reconstitue; j'en trace deux: de la phrase se forme, obstinément affairée à bloquer le phrasé. Mais il souffle tout autant dans une course contre cet évincement radical des représentations (du sens en formation) que serait l'adhésion de la forme à elle-même: je pose un son syllabique, l'écho répond et une musicalité imbécile vient ronronner à la place du défi contradictoire des figures et des affects; je formalise une scansion - et le métronome prosodique vient tout idiotement mécaniser. Le souffle est une sorte de produit anticoagulant. [...] Le tout est que ça ondule entre pur hors-sens (musicalité et rythmique) et sens formé (mimesis et expressivité)- et que ça étonne, anime et efface.³⁴⁵

De cette désagrégation de toute consistance, le sujet écrivain ne sort pas non plus indemne.

R. Astruc note cet effet de l'écriture grotesque : si sujet et objet sont dans un rapport d'étroite corrélation, lorsque l'objet perd sa consistance, le sujet s'en trouve fragilisé et la frontière entre le sujet et l'objet, qui fonde l'identité individuelle, vacille.³⁴⁶

Pour lutter contre la fixation du sens, « tous les moyens sont bons », dirait Prigent, mais nous ne mentionnerons que les deux procédés principaux : la « musicalisation » et le contournement de la nomination directe. Le premier consiste à valoriser la voix (son et rythme) par rapport à la vue, à laquelle la littérature est souvent exclusivement assignée. C'est pour l' « oroeil » qu'il faut écrire³⁴⁷, estime Prigent, et non se contenter de rendre compte de la seule saisie optique des choses. La « vitesse » que l'écriture déchaîne est ainsi d'abord une « accélération sonore »³⁴⁸ jouant contre la perception visuelle :

Tout se passe en effet comme si l'organisation phonique (rimes, anagrammes, calembours, glossolalies...) obéissait à une tactique qui lui assignait pour fonction d'empêcher, ou plutôt de retarder, de détendre, d'espacer l'apparition des associations « visuelles », c'est-à-dire les enchaînements de figures, d'images, de blocs de significations, de représentations fantasmatiques, de « scènes » [...] Comme s'il s'agissait, au moins dans un premier tempo d'écriture, de résister à la consistance des associations « visuelles » (représentables, descriptibles), en la prenant de vitesse par le court-circuit de l'écholalie.³⁴⁹

Le second procédé est la résistance à la nomination : « la cause de l'écriture, dit Prigent, réside dans le refus de la fatalité nommée des choses. »³⁵⁰ Défaire la nomination habituelle, c'est faire d'une incompétence linguistique un principe d'écriture : écorcher les mots et les expressions figées, mais aussi, comme Molloy, oublier « l'orthographe [...] et la moitié des

³⁴⁵ Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., pp. 24-25, 27.

³⁴⁶ Cf. R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., pp. 97-99.

³⁴⁷ Il faut écrire « jusqu'à ne plus rien voir: *trourien*, plus d'images, de représentations, de *vautours*, de contours focalisés, etc. Ne plus voir, commencer à *entendre*. J'appelle ça *l'oroeil*, par où vient *l'ouïssance*. [...] Ce n'est plus pour l'œil, ce n'est pas tout à fait pour l'oreille: L'oroeil est l'organe indécis qu'exige la *langue* », Ch. Prigent, « Euf-glose », *TXT* n°11, 1979, p. 119.

³⁴⁸ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 17.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

³⁵⁰ Ch. Prigent, *Salut les Anciens*, op. cit., p. 97. Le texte « défait la nomination », écrit R. Barthes dans *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 113.

mots ». Le refus de « la soumission aux noms qui constituent cette hallucination dite « réalité » »³⁵¹ se traduit ainsi par l'évitement du mot propre³⁵², l'emploi d' « un mot pour un autre », la systématisation de l'à-peu-près, la passion néologique, etc.

Prigent insiste sur le fait que ces opérations (valorisation du son, contournement de la nomination) répondent à une exigence réaliste, au désir « d'un réel plus réel que celui que nous livre la langue communicante ».³⁵³ Le réalisme de l'écriture grotesque part du principe que la « réalité » est un écran entre le réel et nous, et que, par conséquent, le réel ne peut surgir qu'à travers les trous et les déchirures de cet écran.³⁵⁴ Ce mode nécessairement indirect du surgissement du réel dans la langue résulte de la nature même du réel selon la définition lacanienne : étant par essence innommable, ne commençant que « là où le sens s'arrête », il n'a de chance de « fulgurer » que dans le ratage de la nomination et le naufrage du sens.

L'écriture grotesque chez Prigent cherche ainsi à relever le défi de la représentation de la réalité complexe, mouvante, fuyante et in-signifiante de l'expérience.³⁵⁵ Il ne s'agit pas tant de remplacer une vision du monde (optimiste) par une autre (pessimiste), que d'imposer et de maintenir, à la place de la cohérence (fausse), l'indétermination (vraie), par la destruction des réseaux de sens et d'images ou le retardement de leur constitution. Contre la fixation en scènes et en significations stabilisées, l'esthétique grotesque, proche en cela du baroque, privilégie le mouvant, le protéiforme, le flou, dans un brouillage généralisé des repères qui est aussi un effort pour tenter, dans la mesure du possible, une échappée hors de la vue.

Dans *Ceux qui merdrent*, Prigent exprime son agacement envers « la farce de l'éternelle opposition du *naturel* (c'est bien) et de l'*artificiel* (c'est mal) ».³⁵⁶ De fait, une grande part de son travail se développe en réaction à cette valorisation du « naturel », qu'il considère comme toujours décevant, niais et stylistiquement convenu. Toute expression spontanée, explique-t-il dans son étude sur D. Roche, est en définitive conventionnelle, donc impersonnelle, puisqu'elle suppose la soumission inconsciente au code de la langue commune. Par conséquent, ce n'est qu'à partir du moment où l'on prend conscience que le prétendu « naturel » n'est que l'assujettissement à l'automatisme linguistique (et à l'automatisme de

³⁵¹ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 114.

³⁵² Chklovski analyse ce « procédé de singularisation » chez Tolstoï (cf. « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, op. cit.). Jarry, qui adorait appeler les choses autrement que par leur nom, en use aussi abondamment.

³⁵³ Ch. Prigent, *Ceux qui merdrent*, op. cit., p. 259.

³⁵⁴ « La pratique poétique est d'abord pour moi un geste d'effraction dans le corps de la langue. Elle cherche à y faire craquer les coutures épidermico-sémantiques. Quand ça craque, c'est mon pari, du « réel » fulgure », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 67.

³⁵⁵ « L'art est tentative paradoxale de mise en forme d'une l'expérience de l'informe. », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, op. cit., p. 199.

³⁵⁶ Ch. Prigent, *Ceux qui merdrent*, op. cit., pp. 16-17.

pensée qu'il conditionne) que l'on peut espérer parvenir à prendre l'initiative sur la langue et poser enfin *sa* voix (une « voix d'épouvantail »). Le travail d'écriture selon Prigent consiste ainsi à mobiliser une « rhétorique sophistiquée [...] contre toute illusion d'expressivité « spontanée » »³⁵⁷ :

Le « je » ne s'exprime pas dans une frontalité rhétorique, une « spontanéité » expressionniste qui serait soumission à l'automatisme des conventions oratoires. Fonder un style comme liberté, donner une chance à l'expressivité « intime », exige le lent détour de la fabrication, la ralentie, l'échappée obtuse à la dictée sémantique.³⁵⁸

Cette lutte contre l'automatisme de pensée et de langue exige une grande discipline mentale et un regard sans complaisance sur ses propres productions : l'inouï ne vient jamais naturellement mais suppose un travail contre soi-même.³⁵⁹ Evoquant son travail, Prigent explique que toutes les ébauches, pour être intégrées à l'œuvre finale, doivent évidemment être retravaillées, mais que cela consiste pour lui non à les « améliorer stylistiquement », mais au contraire à les défigurer, à les « mécrire » :

Il s'agit de les *traduire en langue vivante*. C'est-à-dire de les complexifier et de les épaissir sémantiquement ; d'instiller dans leur clarté naïve l'exposant d'obscurité qui sera en elles l'effet de réel ; et de les formaliser en densité : pour faire qu'au bout du compte leur *sens* se détache du détail des *significations* qu'elles proposaient et se matérialise dans la *sensation* globale que donnera leur forme.³⁶⁰

Ecrire, trouver sa langue, ce n'est pas s'exprimer, mais s'escrimer contre sa propre expression spontanée, imposer à la langue ce raidissement anti-naturel en lequel Bergson voyait l'essence du comique : un style, dit Prigent, doit être non « l'homme même », mais « un épouvantail halluciné et sublime, dressé comme une menace devant la version humaine (le compromis social d'époque) des choses et des langues. »³⁶¹ De la même façon, l'arrachement à la diction naturelle est ce qui sous-tend toute la réflexion de Prigent sur l'oralisation de ses textes.³⁶²

³⁵⁷ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 87.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 93.

³⁵⁹ F. Ponge déplorait également la platitude de l'expression naturelle : « rien de monstrueux par malheur : malgré tous leurs efforts pour « s'exprimer », ils ne parviennent qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille », « Faune et flore », *Le Parti pris des choses*, *op. cit.*, p. 81.

³⁶⁰ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, *op. cit.*, p. 149. Là encore, Prigent a retenu la « leçon » de Ponge selon laquelle « le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet », « Nature piscem doces », *Le Parti pris des choses*, *op. cit.*, p. 130.

³⁶¹ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 10.

³⁶² Sur cet aspect de la lecture orale comme « sortie hors du « naturalisme » de la parole », cf. *Compile*, pp. 11-14 et « La voix-de-l'écrit » dans *L'Écriture, ça crispe le mou*, Neuvy-le-Roi, Alfil, 1997.

Dans sa lecture de Jarry (« celui qui merdre » par excellence³⁶³), Prigent met ainsi l'accent sur l'influence bergsonienne, soulignant le caractère non naturel de la langue et des personnages de Jarry.³⁶⁴ Cette esthétique de la pantomime, au comique fondé sur le raidissement et la schématisation caricaturale, mime une sortie hors de la « physique » : nulle *mimesis* dans la représentation du « monde », mais des décors aussi peu réalistes que possible en carton pâte ou remplacés par des écriteaux, pas de vraisemblance non plus dans l'apparence, les paroles et la psychologie des personnages.³⁶⁵ Tout est simplifié, grossièrement stylisé, le soulignement insistant de l'artifice empêchant tout « effet de réalité ». Une telle exhibition de la forme, si elle produit quelque chose de différent des formes déjà existantes, affiche tout autant son inadéquation au monde, à l'expérience : c'est *autre chose*. Cette esthétique du raidissement formel entre donc en contradiction avec le principe de « motilité » qui visait au contraire à conférer à la représentation une certaine fidélité à l'expérience réelle.³⁶⁶ Prigent voit dans le congé donné au « naturel » et à la « vraisemblance » l'accès à une « liberté souveraine »³⁶⁷ : le « lieu commun » d'où s'efforce de sortir celui qui écrit n'est pas seulement celui de la parole, c'est aussi celui du jeu social et des corps. L'artifice ostentatoire aurait ainsi pour fonction de « symboliser un refus d'être voué à l'immonde de la physique ».³⁶⁸ L'écriture grotesque, pour Prigent, est le moyen de « quitt[er] comiquement la défroque trop humaine »³⁶⁹, c'est-à-dire qu'elle représente une chance de sortie joyeuse hors de la banale misère quotidienne :

joie d'inventer un être fictif qui échappe au mal du monde [...], joie de dissiper [...] les brumes du semblant social, joie de dissoudre [...] la gangue de soumission au monde, de se dépêtrer de sa petite boue de pathos quotidien, d'oublier sa vulgarité [...]³⁷⁰

³⁶³ « Celui qui merdre » est le titre du chapitre consacré à Jarry dans *Ceux qui merdRent*.

³⁶⁴ « anti naturalisme des scènes », « mécanique des marionnettes », « raideur artificielle du vers mirliton [...] contre la prosodie différenciée et coulée, c'est-à-dire collée à l'émotion, à la mimesis de l'émotion : vers pantin », « façon cinéma burlesque (Buster Keaton) », « effet homme-coupé-du-naturel », *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris, POL, 2000, p. 67.

³⁶⁵ L'auteur, disait Jarry, ne doit pas imiter la souplesse vivante d'une personne, mais créer un « personnage qui soit un nouvel être », « une abstraction qui marche », un être dont la « psychologie » ne serait pas calquée sur la pensée « naturelle ».

³⁶⁶ Conscient de cette contradiction, Prigent explique qu'il vise ainsi un objet paradoxal : « quelque chose d'à la fois présent et fuyant. Présent parce que durci, malaxé, tramé de réseaux internes (échos, polysémies). Fuyant par résistance de principe à la fixation d'un Sens, lapsus organisé, mélange des tons [...] », *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 194. Prigent théorise cette double tendance à l'aide de l'opposition entre *game* et *play* : « Ce qui fait invention artistique peut [...] venir soit d'une surenchère sur la codification du game [...], soit du play d'une récusation paradoxalement systématique de tout système normé », « Note sur le « jeu » d'écriture », *Christian Prigent, quatre temps*, *op. cit.*, p. 133.

³⁶⁷ Ch. Prigent, *Ceux qui merdrent*, *op. cit.*, p. 156.

³⁶⁸ Ch. Prigent, « Le Sur-Mal ou Comment le roman vient au poète », préface à A. Jarry, *Le Surmâle*, Paris, POL, 1993, p. XXVII.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. XXV.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. XXXI-II.

Prigent montre comment Jarry s'emploie « à déformer la langue, les noms, les prononciations autorisées » pour doter ses personnages d'une « voix d'épouvantail », qui est une « voix dépersonnalisée, objectivée, vidée d'expression et de psychologie ». Il ne s'agit pas de s'exprimer, mais de créer « un masque rigide qui défigure la langue et démasque la fiction qui prétend nous dire la vérité de l'être dans le cours naturel de la parole « souple » ». ³⁷¹ À la suite de Bergson, Prigent insiste donc sur la portée critique de ce traitement du langage. S'interrogeant sur la paradoxale « vérité » du burlesque (cette « vérité bouffée » que Jarry dit « éternelle »), il affirme ainsi l'idée que le burlesque dénonce l'illusion d'une possible coïncidence du langage et du réel :

[...] le geste stylistique burlesque se développe contre toute proposition littéraire qui croirait à l'adéquation des signes et du réel (c'est l'illusion « réaliste »). Il pose cette croyance comme leurre. [...] Le recours au grossissement « burlesque » est en somme une conséquence [...] de l'absence d'illusion philosophique sur ce terrain. ³⁷²

Le burlesque est reconnaissance qu'il n'y a pas à espérer de « face à face avec la réalité même ». Le « grossissement burlesque » serait la révélation de l'impossible coïncidence du langage et du réel, la proclamation de la « fin de l'idylle ». ³⁷³ Cette formule de Rimbaud, qui traverse toute la réflexion de Prigent, est sans doute la plus emblématique de l'éthique qui oriente son écriture, cette volonté de lucidité qui exige le refus de toute illusion, et en premier lieu celle que représente la croyance en l'idylle possible (via la langue) avec les choses. « L'écrit jarryque, dit Prigent, est un écrit « qui ne colle jamais à cette croyance » ³⁷⁴, un écrit qui en remet sur la séparation plutôt que de chercher en vain à la réduire. La vérité tragique, c'est qu'il n'y a pas de « naturel » que l'on pourrait toucher au moyen du langage, c'est qu'on n'atteint jamais un hypothétique en-deçà des mots. ³⁷⁵ Or il y a constamment dans la littérature le rêve paradoxal de toucher par le langage ce dont le langage nous sépare. Qu'il n'y ait « pas de rapport verbal réussi au monde » signifie que la quête d'une langue adéquate au corps était une impasse : sur ce point, Prigent signale l'évolution de sa propre écriture :

mon travail d'écrivain, surtout depuis une dizaine d'années, ne s'identifie pas à je ne sais quelle orthodoxie *TXT* [...]. Ainsi, assimiler mes écrits poétiques à la quête d'une sorte de « pulsion-langue », comme on le voit faire encore ici et là par des commentateurs pressés, est [...] une interprétation approximative. ³⁷⁶

³⁷¹ *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, pp. 332- 336.

³⁷² *Salut les anciens / Salut les modernes*, *op. cit.*, p. 65.

³⁷³ « La décision d'écrire a pour sources des « désillusions » : « aucun nom ne nomme le monde ; expérience et vérité sont sans figures ; il n'y a pas de « langage du corps » ; [...] entre réel (expérience ?) et langage, il n'y a qu'affrontement, impossible idylle [...] », Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 12.

³⁷⁴ Ch. Prigent, *Salut les anciens*, *op. cit.*, p. 69.

³⁷⁵ Il faut savoir, dit Prigent, « qu'il n'y a rien, en deçà ou au-delà du langage, qu'on pourrait rejoindre essentiellement dans la réussite d'un style (appel au cri primal et métaphysique de l'essence se rejoignent dans la méconnaissance de cette vérité de base) », *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 99.

³⁷⁶ Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, p. 101. Sur cette critique de l'idée d'un langage du corps, cf. *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, pp. 84-85, 99.

Cette conscience de l'inadéquation de la langue au réel semble invalider toute ambition réaliste, mais celle-ci demeure malgré tout à l'horizon de l'écriture : ce qui est récusé, ce n'est que la possibilité d'un réalisme frontal, positif. L'écriture moderne se fonde sur le « pari » qu'un autre réalisme est possible : un réalisme « négatif », mais non au sens où le réel serait effectivement atteint par la destruction des représentations habituelles : en vérité, le réel n'apparaît jamais comme plein figurable, il n'est proprement rien qu'on puisse voir ni toucher. Ce « réel », dit Prigent,

est impensable dans l'ordre de la positivité et de la plénitude. Il n'a d'autre corps, d'autre cohérence que la trouée qu'il fait dans la chaîne des représentations. Il ne s'incarne que dans le système des dépressions, des effondrements, des chutes qu'il introduit dans l'homogénéité sémantique. Il n'est que l'abstraction sonore et rythmée qu'il organise. Il n'a de forme que la forme informe de la vitesse qui le vise, que la compulsion du geste d'écriture à aller droit vers un but nul.³⁷⁷

Une « variante » de ce réalisme moderne est celle que théorise Prigent à partir de la notion pongienne de l'« objet ». Cette forme de réalisme consiste à envisager entre l'œuvre et le monde une relation non de représentation mais d'« homologation de fonctionnement », disait Ponge. Ecrire, c'est construire face à l'obscurité du monde « une homologation obscurité ».³⁷⁸ C'est ce que Prigent observe dans le phénomène de « cratylisme de la prose », par lequel la phrase imite la complexité, la densité, le désordre du monde, c'est-à-dire oppose au réel innommable une opacité similaire. Ainsi, le grossissement monstrueux de l'obstacle textuel s'avère être un moyen de contourner « l'infidélité des moyens d'expression », de ruser contre l'inadéquation du langage au réel.

Mais en réalité il n'y a pas de remède³⁷⁹ à la perte du réel dans la parole. Cruelle, l'écriture de Prigent l'est donc, pour ainsi dire, à la racine, puisqu'il pose cette perte comme vérité première : « les choses, perdues dès qu'une image (ou un mot) les mesure. »³⁸⁰ Plus que d'une philosophie du langage, l'écriture de Prigent part de cette intuition décisive, douloureusement ressassée, du fait que, parlants, « nous ne sommes pas au monde ». Contre toute pensée de l'Unité³⁸¹, Prigent insiste sur le caractère irrémédiable du divorce et la nécessité de la « mise à distance cruelle » de ce rêve « qui fonde une part essentielle de la

³⁷⁷ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 16.

³⁷⁸ Cf. Ch. Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, op. cit., p. 35. « L'enjeu n'[est] pas de figurer le monde mais de répondre à sa présence réelle par une égale présence verbale, une densité équivalente », Ch. Prigent, *Ceux qui merdrent*, op. cit., p. 79.

³⁷⁹ Sinon un remède « homéopathique » : « ce redoublement délibérément artificiel de la distanciation symbolique et de sa fatalité mélancolique a quelque chose [...] d'une cure homéopathique ». « Je, écrivant, rejoue, minusculée, extrojectée et en partie dés-affectée, l'expérience de la perte du monde; dans ce re-jeu dosé, je la déjoue, la refait (comme on dit en argot) et, dans une certaine mesure, s'en guérit. », Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., pp. 139, 24.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 74.

³⁸¹ En particulier la pensée surréaliste : « Nostalgie romantique de l'unité perdue. Rêverie sur une Unité retrouvée (par l'idylle érotique, le mythe de la Femme médiatrice, la fusion avec la Nature, l'enfance comme éden d'avant les séparations, le rêve comme unisson à l'Être, etc). », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 69.

littérature: un rêve d'idylle des mots et des choses et un fantasme d'alliance avec le monde dans l'unisson du symbolique. »³⁸² La quête d'une langue plus vraie qui découle de ce fantasme d'unité est ainsi parodiquement mise en scène, « dans la distance d'une carnavalisation outrancière » qui la dénonce comme illusion naïve.³⁸³ Mais Prigent reconnaît aussi que la parodie est un moyen de se livrer *quand même* à ce rêve :

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.³⁸⁴

Dans sa réflexion, Prigent rassemble les éclats d'une modernité littéraire dispersée dans l'histoire, s'efforçant d'en éclairer les enjeux (intellectuels, civiques, existentiels) pour faire apparaître la pertinence, l'urgence même qu'il y a à prolonger, en la redéfinissant, cette modernité. La notion de grotesque s'avère ici précieuse pour penser les nombreuses contradictions de cette « modernité » hétérogène, mais les réflexions de Prigent sur le geste « moderne » contribuent aussi à redéfinir le phénomène. On observe premièrement un changement de plan : Prigent déplace en effet le grotesque du plan figuratif au plan stylistique, situant ainsi la question du grotesque sur le terrain de la langue et du style, dans l'idée qu'« il n'y a de vérité du monde qui surgisse dans la langue autrement que par la distorsion »³⁸⁵, c'est-à-dire que seule une particularité stylistique monstrueuse permet d'échapper au lieu commun et de suggérer quelque chose du réel, en effectuant, par la transgression de la norme linguistique, le retour de ce que les discours positifs et la littérature consensuelle refoulent. Le grotesque chez Prigent (comme chez la plupart des écrivains qui l'intéressent) est donc omniprésent d'abord en tant que style.³⁸⁶ C'est un débat de l'écrivain dans et contre sa langue : le monstre stylistique grotesque se dresse contre l'ectoplasme de la langue communicante, la fadeur des chromos, l'inadéquation des formes littéraires connues et la pression des représentations toutes faites.

³⁸² *Ibidem*, p. 134.

³⁸³ La littérature « mime la quête d'un « langage vrai » tout en sachant qu'il n'y en a pas. Il faut trouver « une langue, donc, qui expose en quoi elle est un leurre et comment on peut faire de l'écrit la scène distanciée qui l'exhibe comme leurre. », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature, op. cit.*, p. 194, 203.

³⁸⁴ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 192.

³⁸⁵ Ch. Prigent, *Le Matricule des anges*, n°28, Montpellier, 1999, p. 20.

³⁸⁶ Dans les études sur des oeuvres littéraires grotesques, le phénomène est rarement abordé sous cet angle. On le définit généralement comme la déformation de la réalité, sans prendre suffisamment conscience du fait que cette altération passe nécessairement par une manipulation du langage, l'affranchissement par rapport aux représentations habituelles n'étant rendu possible que par la torsion ou le raidissement caricatural du discours porteur de ces représentations.

Le second fait original réside dans le creusement des contradictions rencontrées au cours de notre enquête préalable. À côté d'un usage « ordinaire » du grotesque (comme moyen de renouvellement des formes littéraires), Prigent approfondit les multiples ambiguïtés du phénomène.³⁸⁷ Ainsi de l'hésitation entre comique et tragique : la nature tragi-comique du grotesque, méconnue par Bakhtine et Kayser, est chez Prigent pleinement active. Dans la perspective qui est la sienne, l'opposition entre un grotesque joyeux et libérateur et un grotesque sombre et tragique n'est pas pertinente : le grotesque est irréductible au carnavalesque et ne s'identifie pas non plus à l'absurde. Toujours l'effort au rire allège la douleur que cause la « cruauté », tourne l'absurde à la farce et convertit le pire en rire.

Cette alliance du tragique et du comique se traduit dans celle de deux dynamiques *a priori* inconciliables, la désagrégation et la prolifération. Pour Kayser, le grotesque traduisait la défamiliarisation du monde, tandis que pour Bakhtine, il se marquait par le dynamisme de l'invention verbale. Prigent articule les deux tendances : c'est bien parce que l'homme n'est pas au monde qu'il se lance dans l'invention verbale, à la fois pour creuser la distance et tenter de retrouver, en rusant, un rapport au réel. L'écriture est ainsi à la fois perte des repères, mise en jeu du sujet, et émancipation heureuse dans la jubilation de l'invention stylistique.

La troisième ambiguïté majeure est donc celle qui concerne le rapport au réel. Le grotesque, dans l'écriture moderne, est à la fois critique de la réalité (qu'il en démontre la nature construite ou en exhibe les aspects intolérables) et refus de la soumission à la réalité (de l'assignation de la littérature au principe mimétique). Les procédés anti-réalistes de l'écriture grotesque ont une fonction de lucidité : ils proclament l'impossibilité d'une quelconque « idylle » (pas de toucher du réel dans la langue), faisant de la littérature la « démonstration tragique du séparé ».³⁸⁸ L'écriture tend alors à l'émancipation du sujet qui écrit : soustraction à l'emprise des représentations imposées, dépassement du réalisme, « arrachement heureux » au « naturel », à l'angoisse et à la « fatigue de vivre ».³⁸⁹ Mais l'aspiration au « dégagement » est par ailleurs contredite par l'exigence de fidélité à l'expérience : ce qui travaille et soutient l'écriture est ainsi cette tension douloureuse entre la volonté de mieux dire le monde et soi-même et la conscience de l'impossible succès de cet effort.

Cette accentuation des contradictions propres au grotesque est un véritable renouvellement du phénomène. Ordinairement, en effet, même s'il n'est jamais dénué d'une certaine ambivalence, le grotesque penche d'un côté ou de l'autre : il est plutôt comique ou

³⁸⁷ C'est pourquoi l'approche du grotesque la plus pertinente pour aborder les œuvres de Prigent est bien celle qui consiste, comme l'a vu R. Astruc, à le considérer comme un phénomène « essentiellement contradictoire », c'est-à-dire à faire de ses contradictions les éléments même de sa définition, cf. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*

³⁸⁸ Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 90.

³⁸⁹ Le rire, dit Bergson, « repose de la fatigue de vivre », *Le Rire*, *op. cit.*, p. 150.

plutôt tragique, libérateur ou angoissant, réaliste ou fantastique. Chez Prigent, le grotesque réside peut-être avant tout dans le mouvement et la tension entre les contraires. Emanée du négatif (de l'angoisse, de l'absurde), luttant contre l'oubli du négatif et n'hésitant pas à l'aggraver, cette écriture entre dans la déchirure d'une esthétique impossible, tendue entre d'une part la dissolution des représentations, la résistance à la fixation du sens, le désir de remédier à l'insuffisance des discours (pour faire « fulgurer » du réel) et d'autre part l'arrachement à ce réel (par le durcissement irréaliste de la forme) et la négation lucide de toute possibilité de réunion pacifiée.³⁹⁰

³⁹⁰ C'est sur c'est la non résolution de cette aspiration contradictoire vers le réel et vers un « ailleurs » que se termine le livre d'entretiens avec B. Gorrillot : « il n'y a pas d'écriture digne de ce nom sans la double détente d'un effort de rendu de la vie et d'une prouesse d'excès à ce rendu. Donc pas d'écriture qui ne comprenne un coefficient de densité opaque et de chaos in-signifiant équivalents à ce que nous propose la vie. Mais pas d'écriture non plus sans la proposition d'un artifice phrasé, dont la rude élégance allège la pesée de la vie et emporte l'énergie ailleurs. [...] Je n'aurais jamais rien écrit si écrire ne m'avait pas, parfois, donné la sensation d'effectuer ce geste d'arrachement heureux. », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 250.

II. LE GROTESQUE À L'ŒUVRE :

ORPHÉON ET CONTORSIONS

C'est désormais mieux armés sur le plan conceptuel que nous abordons *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs*. Dans la mesure où la prose permet un foisonnement et une démesure que la forme versifiée limite nécessairement, le grotesque s'y développe sans doute de manière plus libre et plus variée que dans les recueils de poèmes. C'est pourquoi nous pouvons espérer une fécondation réciproque de la catégorie esthétique et de l'analyse de ces deux œuvres singulières. À travers cette étude, il ne s'agira bien évidemment pas de démontrer que dans ces romans « le grotesque est partout » (comme disait Hugo), mais de montrer en quoi, par l'emploi qu'en fait Prigent, c'est un phénomène littérairement intéressant en soi et dans le contexte littéraire actuel (liquidation, réévaluation, réaffirmation du modernisme). Autant qu'à une description, c'est ainsi à une compréhension du phénomène que l'on souhaite aboutir : il faudra tenter de déterminer ce qui, dans la perspective moderniste dont on a indiqué les grandes lignes, motive le recours au grotesque.

Laissant pour le moment de côté la question du traitement du donné biographique, l'attention se portera dans un premier temps sur les rapports de l'écriture de Prigent avec les autres voix qui la traversent, sur ce « dialogisme » parodique qui constitue l'œuvre en orphéon cacophonique. Puis on observera les contorsions déconcertantes de cette prose énergumène dans laquelle Prigent semble bien réaliser l'espèce de « programme » destructeur impliqué dans le principe grotesque : l'écrivain en effet défigure (beaucoup) le beau langage, démonte joyeusement la machine romanesque, rassemble les forces qui résistent au récit.

1. « ELLES BRAILLEN DANS TA VOIX, LES CRIARDES »³⁹¹

Dans les deux romans qui nous intéressent, l'écriture montre constamment qu'elle s'élabore à partir d'éléments symboliques préexistants³⁹², autrement dit que son sujet « n'est pas la vie nue, la pure substance de l'expérience, un monde indemne de langage », mais « la vie *en tant que toujours-déjà, et de part en part, symbolisée*. C'est-à-dire parlée par des récits, composée par des images, pensée par des savoirs ». ³⁹³ Récusant l'illusion d'un rapport immédiat à la réalité extérieure ou à l'intériorité de l'écrivain, cette écriture *à distance* « dispos[e] l'écart »³⁹⁴, c'est-à-dire à la fois manifeste et épaisse le mur de langue.

L'absorption et le recyclage des éléments symboliques disponibles est depuis toujours chez Prigent un aspect essentiel du travail d'écriture, conçu comme une pratique artisanale : « Il s'agit d'une fabrique. On travaille une matière première : on l'usine, on la transforme. Il n'y a pas d'« invention » ailleurs que dans cette transformation ». ³⁹⁵ Ayant d'abord fourbi ses armes par le pastiche, l'auteur de *Power/Powder*³⁹⁶, explique Prigent, ne faisait même que cela : il « n'inventait rien mais transformait tout »³⁹⁷, découpant, remontant, détournant par le calembour une masse d'écrits politiques et journalistiques. Bien qu'il prenne souvent des allures de bouffonnerie, le recyclage symbolique n'en est pas moins porteur d'une conception lucide de notre rapport au monde, dans la mesure où il en expose la médiatisation. Pour une sensibilité particulièrement nourrie d'influences picturales et littéraires³⁹⁸, une représentation adéquate de l'expérience suppose l'accueil de ces influences formatrices. C'est là une constatation banale. La plupart des poètes ont ressenti cette présence étrangère. Aussi, pour énoncer à son tour ce lieu commun, Prigent emprunte-t-il leurs mots : c'est la voix de Michaux qui résonne dans la sienne (« Une Voix : abrah ! abrah ! abracadabra ! [...] À bas qui effraie, sonne, odore, roussit, gorge, incarne, brame ou tonne ! Et tu ne sais pas de qui est la voix car

³⁹¹ *DJM*, 139.

³⁹² Ces supports peuvent être de nature linguistique (textes, langues, discours), mais aussi iconique (tableaux, photographies, chromos, couvercles de boîtes de fromage), filmique, etc.

³⁹³ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 153.

³⁹⁴ Ch. Prigent, *Le Sens du toucher, op. cit.*, p. 22.

³⁹⁵ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 153.

³⁹⁶ Ch. Prigent, *Power/powder*, Paris, Christian Bourgois, 1977.

³⁹⁷ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 127.

³⁹⁸ « Mon rapport sensuel et intellectuel au monde doit énormément à ce qu'en a formé et colorié la découverte de la peinture », *ibidem*, p. 150.

on n'est pas seul dans son estomac »³⁹⁹, *DJM*, 23), ou celle de Baudelaire (« Elles braillent dans ta voix, les criardes. Elles instillent poison dans ton sang. Elles sont la plaie et le couteau, la joue et le soufflet. [...] Et tu te vois toi en moche au miroir où ces mégères te regardent. », *DJM*, 139). Si le jeu des références se fait le plus souvent parodique, c'est parce que le tissu symbolique qui médiatise notre rapport au monde est éprouvé comme inadéquat et faux. Cette écriture se veut donc corrosive : c'est une consommation de « blocs de significations » en vue de leur consommation.⁴⁰⁰

La définition de cette forme particulière de réécriture qu'est la parodie est assez fluctuante : la notion est définie tantôt de manière large (Bakhtine, Hutcheon), tantôt de manière restreinte, strictement textuelle (Genette). Le flou tient à la diversité des objets susceptibles de devenir des cibles de la parodie⁴⁰¹ mais aussi à l'ambiguïté de la relation parodique, entre « hommage et profanation ». La littérature parodique entretient en effet un rapport ambivalent avec la culture, puisqu'elle est à la fois conservation (reconduction) du modèle et déformation critique. D'autres questions restent par ailleurs en suspens, comme la nécessité de la présence de l'élément comique (Genette conçoit une parodie sérieuse), le seuil de densité intertextuelle à partir duquel on peut parler de parodie, ou encore la définition de la parodie comme pratique emblématique du postmodernisme.⁴⁰² D. Sangsue n'échappe pas aux hésitations, puisqu'après avoir défini la parodie comme « la transformation comique, ludique ou satirique d'un texte singulier », il ajoute qu'il « ne s'en tient pas toujours à cette définition » mais envisage parfois la parodie « dans une acception plus large, qui englobe le pastiche, de même que la parodie de genres ».⁴⁰³ Pour éviter ces incohérences, nous définirons plutôt la parodie comme « la transformation *ou l'imitation* comique, ludique ou satirique d'un *objet verbal* ». Nous verrons en effet que le dialogisme parodique chez Prigent ne consiste pas seulement en jeux intertextuels, mais se décline encore en une traversée des langues et des discours ainsi qu'en l'exploitation ironique des clichés. Car pour l'écrivain, toute pratique linguistique, dès lors qu'elle est codifiée par des règles ou que ses traits se figent donne prise à la parodie.⁴⁰⁴

³⁹⁹ On reconnaît les interjections du « Grand combat » et la formule « on n'est pas seul dans sa peau ».

⁴⁰⁰ La « loi » de l'écrit étant qu'il n'y a pas de consommation possible sans cette consommation : « l'écrit doit relever ce défi d'avoir à consommer des images pour nourrir ce qui s'efforce précisément, parce que lancé dans des portées rythmiques et sonores, de consommer des images. », Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰¹ Ce peut être aussi bien un texte, une œuvre, un style, un genre, une esthétique, etc.

⁴⁰² D. Sangsue fait très clairement le point sur ces questions dans *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

⁴⁰³ D. Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁴ La parodie telle que la pratique Prigent doit ainsi beaucoup aux théories de Bakhtine, qui étend la notion de parodisation aux divers langages de la société et aux discours (idéologiques, pathétiques, sérieux). Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

1.1. PLUMES D'AUTRUI

1.1.1. Contrastes et hybridations

Telle que nous l'avons définie, la parodie recouvre (entre autres) les « pratiques hypertextuelles » comiques (ludiques ou satiriques) identifiées par Genette⁴⁰⁵, mais chez Prigent elle prend aussi souvent une forme plus diffuse⁴⁰⁶ et donc moins aisément repérable. Si, dans nos romans, certaines réécritures sont signalées par des indices (dans le corps du texte ou le péri-texte), nous ne sommes pas toujours, loin s'en faut, sur le « versant ensoleillé »⁴⁰⁷ de l'intertextualité, et le substrat intertextuel est souvent singulièrement composite et stratifié.⁴⁰⁸ Cependant, l'expérience de la lecture des romans de Prigent démontre que ces textes saturés de références valent aussi par eux-mêmes (par leurs formes et leurs effets intrinsèques), c'est-à-dire que la perception du jeu parodique de similitudes et d'écarts par rapport à un hypotexte doit être envisagée davantage comme un surcroît de plaisir pour le lecteur que comme la condition *sine qua non* d'une « bonne » réception.

Quoi qu'il en soit, dans les cas de réécriture massive et incontestable, Prigent exploite toute la gamme des procédés parodiques (parfois conjugués de façon complexe) sur lesquels reposent les « genres officiellement hypertextuels » que sont, selon la terminologie genettienne, le pastiche satirique (imitation caricaturale du style par exagération et grossissement de ses traits caractéristiques), le travestissement burlesque (dégradation du modèle par transposition en style bas, trivial ou pué- ril), la « parodie stricte » (déformation minimale de la lettre du texte détournée par son application à un sujet vulgaire, ou simple transformation ludique de la lettre du texte) et le pastiche héroï-comique (traitement en style élevé d'un sujet vulgaire).⁴⁰⁹ De cette classification, il ressort que la transformation parodique

⁴⁰⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 16. Genette définit l'hypertextualité (par opposition à la métatextualité ou « relation critique ») comme « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁴⁰⁶ D. Sangsue rappelle que S. Murhpy « a introduit la notion de parodique (le parodique) pour désigner des phénomènes plus diffus que la stricte hypertextualité de la parodie, et qui peuvent aller [...] jusqu'à l'intertextualité d'un ou deux mots seulement. », *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰⁷ Genette déclare qu'il se cantonnera au « versant le plus ensoleillé » de l'hypertextualité c'est-à-dire aux cas de réécriture massive, déclarée, incontestable. Cf. *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁸ Cette difficulté est soulignée par H. Marchal, qui remarque que Prigent « écrit peut-être moins en français qu'en littérature française », allant jusqu'à supposer que « le jeu des allusions est si dense que la majeure partie des auteurs retenus par l'histoire littéraire sont probablement convoqués », H. Marchal, « Le coup de canon : Christian Prigent lecteur des anciens », *Histoires littéraires*, n° 27, juillet-septembre 2006.

⁴⁰⁹ « Le travestissement burlesque, précise Genette, modifie donc le style sans modifier le sujet ; inversement, la « parodie » modifie le sujet sans modifier le style, [...] soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité) : c'est la parodie stricte [...] ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique », G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 29-30.

peut concerner aussi bien les thèmes et le sens que la lettre même du texte. En outre, l'arsenal des procédures dont elle dispose est en réalité plus riche que ce que les définitions générales n'en disent : on peut mentionner par exemple « l'adjonction ou la suppression, le grossissement ou le rétrécissement, l'inversion, le déplacement, la schématisation et le dédoublement, la condensation et la fragmentation »⁴¹⁰ ou encore la « transcontextualisation ».⁴¹¹ Plus que sur le détail de leur mise en œuvre, Prigent insiste sur le principe de ces procédures : il s'agit de produire la réanimation et la mise en mouvement des textes, de bousculer leur matière dans une intense circulation, de sorte « que les mots sortent à volonté des mots, qu'un texte soit la ressource de cent autres textes ».⁴¹²

Ce qui frappe tout d'abord dans les proses de Prigent, c'est l'extrême diversité de la nature des textes convoqués, du fait de l'absence de restriction concernant l'époque et le « niveau » (culturel, intellectuel, esthétique) des matériaux susceptibles de venir nourrir l'écriture. « Les proses sont des éponges capables d'absorber une masse d'informations disparates »⁴¹³ et n'importe quel autre texte : Pline et le « Cantique des cantiques »⁴¹⁴ aussi bien que « Perrine la servante » ou « Bonjour ma cousine ».⁴¹⁵ Cette écriture parodique puise à toutes les sources : mythologie, légendes, religion, littérature (aussi bien les « classiques » que les auteurs dits « mineurs »), presse, ouvrages « savants » et culture « populaire ». Les références populaires sont elles-mêmes de natures variées, puisqu'il peut s'agir aussi bien de contes⁴¹⁶, de comptines⁴¹⁷ et de chansons⁴¹⁸ que de slogans publicitaires.⁴¹⁹ D'une façon générale, le mélange du populaire et du savant, de l'enfantin et de l'érudit participe d'une esthétique de l'hétérogène et de l'hybridation, mais il dessine aussi un autoportrait culturel⁴²⁰ : il est le reflet d'un univers intellectuel singulier, marqué par l'influence de deux bibliothèques : celle de la mère, fréquentée enfant (la comtesse de Ségur, Jules Verne, Jack London, Fenimore Cooper, les feuilletons populaires et les bandes dessinées du début du XX^e

⁴¹⁰ D. Grojnowski, H. Scepi, présentation des *Moralités légendaires* de J. Laforgue, Paris, Flammarion, 2000, p. 42.

⁴¹¹ La transcontextualisation et l'inversion sont pour L. Hutcheon les deux opérations fondamentales de la parodie. Cf. D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 82.

⁴¹² Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p.144.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 182.

⁴¹⁴ « Quitte le tétrachrome melinum + sil, avec sinopis et atramentum vus du temps d'Apelle » (*DJM*, 329) ; « le goût de miel des lèvres de Marie » (*DJM*, 238).

⁴¹⁵ *DJM*, 339 ; *GMQ*, 213.

⁴¹⁶ « èye hooo ! èye hooo ! Grand-mère va au boulot. Blanche-Neige, c'est bibi [...] J'aimerais mieux en Cendrillon, courant vadrouille loin en citrouille. Ou Belle au Bois dans l'aquarium, sans godeluron pour sonner matines. Ou si mini Poucet qu'invisible à l'ogre. » (*GMQ*, 52-53).

⁴¹⁷ « Papa est en bas : il touille Ricoré, il cajole son bol entre ses deux mains paternellement [...] Maman est en haut à fourbir programmes d'emploi de ton temps » (*GMQ*, 20).

⁴¹⁸ Prigent cite par exemple intégralement le refrain de « Papa n'a pas voulu » de Jean Nohain (*DJM*, 311).

⁴¹⁹ En particulier dans le chapitre de *Grand-mère Quéquette* intitulé « la caravane passe » (la caravane publicitaire du Tour de France). Cf. *GMQ*, 217-223.

⁴²⁰ Dans *Demain je meurs*, ce mélange des cultures offre aussi une image textuelle de l'histoire du père (du grand écart entre une origine « populaire » et une profession intellectuelle).

siècle), et celle du père, découverte plus tard (bibliothèque gréco-latine, écrits politiques et «grands classiques»).⁴²¹

Si le caractère disparate des références produit déjà en lui-même du comique, cet effet est souvent accentué par un savant enchevêtrement d'hypotextes hétéroclites. Ces rapprochements et hybridations incongrus produisent des « monstres » littéraires, comme ce passage de l'entrée en scène de Mona où Prigent articule malicieusement trois distorsions parodiques (La Fontaine, A. Le Braz et la Bible) :

[...] et que vole Oiselle, et que son plumage avive rames mais sans dérapage en marge de vie sédentarisée. Et que feuille tremblote quand elle siffle. Et même si son père c'est, vu le poil feu et la braise à l'œil et le court-vêtu sur les avantages⁴²², plutôt Satan ou Lucifer que Celui qui mit en incubation le petit Jésus dans Vierge Marie, qu'elle danse, la Serpente, et qu'on voie ses pommes de perdition. (*GMQ*, 112)

Ces compilations intertextuelles peuvent avoir un principe thématique, comme dans le chapitre de *Demain je meurs* où la réécriture recense les cas d'anthropophagie traités en littérature (chez Dante, Kleist, Robert de Boron, Swift, etc.)⁴²³, ou dans cet art poétique parodique où l'on passe sans transition de Du Bellay à Boileau puis Rabelais :

Tout concitoyen [...] ne vomira plus de fond d'estomac paroles de boue comme les ivrognes, ni ne les étranglera de gorge comme grenouilles, ni ne les découpera au palais comme piafs, ni ne les sifflera des lèvres comme serpents mais fera patois en grandeur de style, mots magnificents, sentences gravées, audace et variété des figures et autres lumières – en bref : énergie et cet esprit que les vieux Latins, m'a dit mon papa, nommaient *genius* et c'est bonne mesure pour goûter d'oreilles. Et lettres aux amis, requête aux impôts, odes et virelais pour la bonne amie, [...] il les remettra sans cesse au métier, souventes fois les limera et à la manière des ours, à force de lécher, leur donnera forme en façon de membres avec le limpide et bonne grammaire et les élégances. (*GMQ*, 164)

Il arrive parfois que les hypotextes se superposent : la première partie du parcours du narrateur dans *Demain je meurs* (le trajet à vélo jusqu'à l'hôpital) parodie ainsi le récit de la Passion, avec en sus en filigrane la parodie jarryque du même épisode biblique (« La Passion considérée comme course de côte »)⁴²⁴ : « Au bout de la côte qui fait les mollets, c'est Croix-du-Calvaire. Notez, ça nourrit l'idée : addenda de Golgotha. » (*DJM*, 16)

⁴²¹ Cf. *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., p. 47.

⁴²² « La Charlézenn si fort sifflait / Que le chêne feuillu s'effeuillait » ; « On la croirait fille de Dieu / N'était son poil couleur de feu » ; « sa jupe en loques tombant à peine jusqu'à son jarret, découvrant sa jambe longue », A. Le Braz, *La Charlézenn, Vieilles histoires du Pays breton*, Rennes, Terre de Brume, 1999, pp. 36, 28.

⁴²³ Recensement à la manière des démonstrations d'érudition parodique chez Rabelais (cf. *DJM*, 218-219).

⁴²⁴ Le texte de Jarry constitue ici ce que D. Sangsue appelle un « hypotexte-relais », *La Relation parodique*, op. cit., p. 251.

1.1.2. *Parodia sacra* et carnaval des classiques

Les nombreuses références à Jarry disséminées dans les romans de Prigent attirent l'attention sur les aspects « potachiques » de cette écriture. Le dialogue avec la bibliothèque s'établit principalement sur le mode de la parodie burlesque, ou plus exactement de la carnavalisation⁴²⁵, c'est à dire de la déformation –plutôt que « dégradation », qui suggère une piètre qualité du résultat- triviale, et parfois obscène de textes sérieux, de citations célèbres⁴²⁶ ou de grandes figures de la littérature. Opérant le rabaissement systématique du spirituel au matériel et du métaphorique au littéral, la parodie chez Prigent se présente souvent comme une lecture idiote et désinvolte de textes prestigieux, où la mise entre parenthèses de l'intelligence et du savoir historique permet d'exploiter les pouvoirs comiques de l'anachronisme. Un bel exemple de ces lectures idiotes est la leçon que l'enfant retire du texte accompagnant la « frise – pas gaie ! – » des « squelette[s] en gavotte d'os »⁴²⁷ :

En bref, tous au tombeau : c'est le sens du propos.
Prélat, grand capitaine aussi bien que manant.
Même le pape, toi, moi, papa et maman,
Pareil pour Pif le chien et pour Jacques Duclos. (*DJM*, 134)

La parodie potachique produit du comique par le contraste établi entre l'hypotexte prestigieux ou érudit et la langue triviale de l'hypertexte. Plus le modèle est consacré, plus le contraste sera important et l'effet saisissant. C'est ainsi que la « Chanson d'Aimé (enfant) » traduit du Lamartine en version comptine : « Ah, pouce ! / Pédale douce, / Vitesse du temps ! / Attends ! » (*DJM*, 102). Autre grand texte faisant l'objet d'une relecture carnavalesque : la Bible. Comme tous les textes fondateurs de notre culture, elle constitue en effet pour la parodie une cible privilégiée.⁴²⁸ Dans *Grand-mère Quéquette*, on note par exemple, outre l'intitulé des sept parties qui reprend les heures liturgiques, l'extraction de la mère hors de la 2

⁴²⁵ Dans la mesure où le burlesque correspond à un genre et à des procédés bien spécifiques, on préférera parler de façon générale de carnavalisation. Le burlesque, dans son emploi spécialisé (genre poétique développé en France aux environs de 1640-1660), est défini dans le TLF comme « parodie généralement en vers dont le propos était de travestir de manière comique [...] une œuvre de style noble, en prêtant aux héros des actions et des propos vulgaires et bas ».

⁴²⁶ La déformation peut être un calembour intertextuel, comme dans cette sentence : « l'à venir de l'homme, c'est toujours l'infâme. » (*GMQ*, 29).

⁴²⁷ Prigent déplace la danse macabre d'une chapelle de Plouha dans celle de Plougrescant. Le mort dit au connétable : « *C'est de mon droit que vous mainne / À la dance gens connétable / Les plus forts comme Charlemainne / Mort prant c'est chose véritable / Rien n'y vault chère espuantable / Ne force armure en Cette Assaut / D'un coup jabas le plus estable / Rien n'est darmer quant mort assaut* » (*DJM*, 134).

⁴²⁸ La Bible, écrit D. Sangsue, est un « hypotexte fondamental [...], dont le caractère sacré constitue une incitation supplémentaire à la parodisation (si la parodie est déjà en soi un geste transgresseur, car elle s'attaque [...] à des textes consacrés, cette transgression est double lorsque ces textes sont, de plus, sacrés). », D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 111. Dans le premier chapitre de son étude sur Rabelais, Bakhtine retrace l'histoire de cette tradition de la *parodia sacra*. Cf. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit.

CV considérée comme crucifixion (p. 79)⁴²⁹, la réécriture carnavalesque des psaumes de pénitence (p. 149), ou les prophéties apocalyptiques parodiques prononcées par la grand-mère (p. 153-157). Mais c'est dans le deuxième chapitre de *Demain je meurs* que la *parodia sacra* est la plus présente. C'est ainsi à travers la parodie d'un passage de l'*Apocalypse* et le développement bouffon des troisième et quatrième Commandements⁴³⁰ qu'est évoqué le problème du rapport au père⁴³¹ mais surtout le « risque » lié au projet même de ce livre qui tente de faire un portrait du père. La parodie repose ici principalement sur la transposition en registre familier et l'« actualisation » incongrue de l'hypotexte biblique par l'emploi d'un jargon technologique moderne :

La voix : à bas la pierre modelée chair ! À bas les corps figés en plâtre ! À bas types en bronze, albâtre ou airain ou PVC sulfurisé ! À bas quidams en argile, mecs et meufs en stuc [...] ! À bas toute image burinée en grès de figure exacte des gens qui plastronnent en haut dans les nuées ou vivent en bas parmi le bestial ou qui putréfient sous la croûte de terre ! Prosterne pas devant aucune statue, [...] dont celle de ton père en militaire sur son dada [...] T'agenouille jamais devant mannequins coutelés en bois ou fondu métal ou coulé plastique ou thermoformés en celluloid ni reconstitués par spectre hologramme ou effet spécial 3D sur console. (*DJM*, 23-24)⁴³²

Dans la parodie d'épisodes de l'*Exode*, la trivialisation comique du sacré passe également par l'usage d'un vocabulaire familier et (très) concret, comme les préoccupations du héros dont la crainte ici est d'être maculé :

Et si c'est la manne de rosée que crache celui qui sait tout, ou son délégué, comme grenadine ou la menthe à l'eau par les meurtrières ou mâchicoulis du donjon des nues, ça va avant tout gadouiller ma raie peignée au milieu et je vois déjà mère qui furibarde. Ou s'il libérait de son colombier cailles, pigeons ou merles ou même sauterelles, termites ou criquets pour te satisfaire les appétits ? Crains plutôt la merde : piafs ça chie beaucoup, l'insecte écrasé ça suinte du glaireux jaunasse qui calcine par acidité, et ta chemisette, sûr, qu'elle va morfler. (*DJM*, 22)

Même trivialisation « sacrilège » dans cette définition grotesque de Dieu :

Sûrement un barbu peigné en arrière avec du fulguré dans le zyeuté et l'index en l'air qui vise le nimbus. Une sorte de papa, mais multifonctions comme un couteau suisse ou un nécessaire à couture en kit. Ou du concentré d'essence de papa sorti de la lampe comme bulle de fumée en forme de génie, ou djinn, ou lutin, ou graisse fondue de mort-vivant. (*DJM*, 25)

⁴²⁹ « Même chose côté bras : pose Golgotha. [...] L'affaissement de tête avec cheveu dans l'yeu penchée sur le buste quasi asphyxié suggère une image avec des souffrances alourdies de sens. De même l'avant bras virtuellement clouté sur pan de portière » (*GMQ*, 79). On a ici une sorte de parodie inverse, puisque ce n'est plus la Passion qui est considérée comme... mais une action minuscule et triviale considérée comme Passion et ainsi bouffonnement dramatisée.

⁴³⁰ « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre » ; « Tu ne te prosterner point devant elles... ».

⁴³¹ « ces baratinés sur de l'interdit dont t'as à cirer guère plus que nada, traduit en précis dans ta vie en vrai ça pose la question : c'est quoi cette image que tu veux pas voir ? Devant quelle statue tu veux pas courber ton front vers les mottes [...] ? » (*DJM*, 25).

⁴³² « ils ne cessèrent pas d'adorer les démons, et les idoles d'or, d'argent, d'airain, de pierre et de bois », *Apocalypse de Jean*, 9.

Ainsi que dans la version blasphématoire et accusatrice pour rire (jaune) de la création de l'homme⁴³³ :

Car comment piger qu'il se soit pas gêné, l'enflé, le bouffi de sa propre soupe de n'importe quoi, pour nous décalquer sur son prototype et nous bricoler à sa ressemblance avec comme matière de pâte à modeler le limon, qu'il dit, de la terre. C'est-à-dire en clair des vases qui cocottent ou des bouses de bêtes. (*DJM*, 25)

Mais plus encore qu'aux textes sacrés, Prigent s'en prend à cette autre cible « naturelle » de la parodie qu'est le « panthéon » littéraire. « Versant ensoleillé » de l'intertextualité, ce « carnaval de chefs-d'œuvre »⁴³⁴ consiste en des parodies aisément perceptibles pour qui connaît, comme on dit, ses classiques (ses anthologies de littérature), d'autant plus qu'elles portent souvent sur les débuts et fins de textes célèbres, qui sont ce que l'on mémorise en général le mieux. Elles mettent en œuvre les mêmes procédés de carnavalisation que la *parodia sacra*, dont le principal est sans doute, comme on vient de le voir, la trivialisation stylistique et thématique du modèle. Dans le « refrain en autoportrait » que fredonne le héros de *Grand-mère Quéquette* en proie à une crise mystique, la « terrasse » où prie le saint des *Illuminations*⁴³⁵ devient ainsi une vulgaire « paillasse » (« Je fais le saint sur ma paillasse ») rimant avec la « tignasse » (« Malgré les poux dans ma tignasse », *GMQ*, 42) qui rappelle les « lourds cheveux » du petit frère des « chercheuses de poux ». Dans la liste des « résolutions » couronnant la crise, c'est la célèbre exclamation baudelairienne⁴³⁶ qui se voit ramenée à un registre plus quotidien (« n'importe où, pourvu qu'hors du monde. Autre : partout sauf ici où ça pue cuisine. », *GMQ*, 43). De la cuisine sort aussi visiblement le moine venu assister au passage du Tour et dont l'habit est celui du « mendiant » de Hugo (« Sur sa bure on voit des constellations mais ce sont étoiles de giclées gaillon. », *GMQ*, 212). Et lorsqu'un « géant de la route » crève, on reconnaît « l'Albatros » sous le travestissement cycliste :

Et que ça claudique au bord du fossé, avec la démarche comme sur des cocos. Géant de la route descendu bécane égale petit vieux à l'os arthritique. C'est à cause surtout, m'informe Grand-mère en veine de technique, des plaquettes fixées pour les cale-pieds sous leurs escarpettes de compétition. Le poète l'a dit : les pompes de géant empêchent de marcher. (*GMQ*, 228)

⁴³³ On trouve plus loin une version idiote et truffée d'anachronismes lexicaux de la création du premier couple : « La douce Emilienne, c'est pas comme Eva au temps qu'on naissait par des chirurgies de charcuterie en viande de côtelette sans préliminaires ni fornication. Et toi, son rejeton, tu fus pas semblable à Adam le roux, fait avec la terre et né d'aucune meuf. » (*DJM*, 313).

⁴³⁴ Titre d'un ensemble de parodies dans *La Négrresse Blonde* de G. Fourest.

⁴³⁵ « Je suis le saint, en prière sur la terrasse », A. Rimbaud, « Enfance IV », *Une Saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, Le livre de poche (classiques), 1998, p. 94.

⁴³⁶ «N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!», Ch. Baudelaire, « *Anywhere out of the world* », *Le Spleen de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 1971, p. 138.

La greffe parodique peut être plus incongrue, comme avec la réécriture des premiers vers du sonnet des « Correspondances » venant pour ainsi dire comme un cheveu sur le contexte :

Ils sont là assis autour d'une table à tailler bavette avant le souper. Si augures passent et confuses paroles dans le périmètre du temple tracé plus clair sur le plancher, c'est pas pour leur pomme de vivants piliers. (GMQ, 285)

La parodie procède parfois par réduction radicale du modèle. On reconnaît par exemple « La conscience » d'Hugo malicieusement réduite à l'essentiel ⁴³⁷:

Tu y verrais [...] l'œil seul, l'œil unique, le soleil en haut, pareil en bas, vissé au nadir dans la coupe de vase comme en fond de tombe et pendu au croc du zénith des cieux. Il te forcerait à voir en dedans de toi comme dehors partout et il te dirait : qu'as-tu fait de ton père ? (DJM, 223)

Inversement, c'est un *Britannicus* vidé de son contenu que se récite le narrateur de *Grand-mère Quéquette*, qui ne retient de la tragédie que les deux premiers et le dernier vers ⁴³⁸ : « quoi ! tandis que Bibi s'abandonne au sommeil, faut-il qu'ils soient tous là à guetter son réveil ⁴³⁹, et que Pluton au ciel cochonne les abîmes, sur le parage où flotte odeur de sang de crime ? » (GMQ, 277).

La bibliothèque gréco-latine est elle aussi familièrement revisitée. Dans la « nausée » du narrateur de *Demain je meurs*, l'« éther divin » invoqué par Prométhée ⁴⁴⁰ devient du « mauvais vin » : « Si c'est le sourire innombrable des vagues dans la mer vineuse, la vague, elle n'a bu que du mauvais vin et le sourire grince contre les écueils » (DJM, 213). Tityre, en revanche, conserve tout son calme dans ce tableau champêtre de *Grand-mère Quéquette* où l'on reconnaît le début de la première *Bucolique* ⁴⁴¹ dans une transposition vaguement homophonique ⁴⁴² : « Plus haut sont des scènes de vie pastorale dans l'air agricole et *Tityre patule pittoresquement sous tegme de fage* : c'est très reposant. » (GMQ, 100). Le texte de Virgile fait plus loin l'objet d'une réécriture moins reposée (c'est une lettre de Trochon à Mona), mélange de transposition homophonique du texte latin et de parodie carnavalesque :

Sous les fleurettes, de la pastourelle dit qu'il lui propose de la mener *nue* (deux fois souligné) au frais du bocage et que comme gage c'est d'oser paraître au petit berger ému du pipeau. Puis avec l'enfant de se patuler sous le flegme ami d'un fage empourpré par ces voluptés. Après : le babil et agaceries dans les aiguillettes, sous l'œil amoureux de Trochon son Pan à elle en privé, pas loin dans la haie grimé en mouton. (GMQ, 305)

⁴³⁷ Bien évidemment la parodie n'est pas seulement ludique : l'identification du fils à Caïn et du père à Abel fait sens dans ce livre hanté par l'angoisse de « tuer » le père sous prétexte de l'évoquer.

⁴³⁸ « Quoi ! tandis que Néron s'abandonne au sommeil, / Faut-il que vous veniez attendre son réveil ? » ; « Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes ! », J. Racine, *Britannicus*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 43, 126.

⁴³⁹ On a ici un parfait exemple de ce que Genette appelle la « parodie stricte » (la lettre du texte parodié « se voit plaisamment appliquée à un objet qui la détourne et la rabaisse »).

⁴⁴⁰ « Éther divin, vents à l'aile rapide, eaux des fleuves, sourire innombrable des vagues marines », Eschyle, *Prométhée enchaîné*, Tragédies, trad. P. Mazon, Paris, Gallimard, 1982, p. 210.

⁴⁴¹ « *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* », Virgile, *Les Bucoliques*, I, v.1

⁴⁴² C'est sur ce procédé oulipien que repose « Comment j'ai écrit certains de mes textes », où des formules - déjà désopilantes par leur platitude - sont « traduites » en un équivalent approximativement homophonique et systématiquement obscène. Cf. *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 132-133.

Dans un cadre moins naturel, le merveilleux mythologique est comiquement adapté aux accessoires et personnages de la fiction, la métamorphose de la 2 CV en hyène fétide s'effectuant par exemple sous la forme d'un pastiche ludique d'Ovide :

Là où fut capote, peliçon advient, on sait pas encore si décapotable. [...] L'essieu huile ses coudes, le pneu déchiquète : tiens, voilà dla patte avec de la griffe pas en caoutchouc. Là où furent phares, gare ! : crocs jaunes d'après festins, ivoires oints de pourri. (*GMQ*, 82-83)

On retrouve le même genre de réinvestissement comique d'un texte antique dans la mise en scène grotesque (c'est le cas de le dire) du coup de foudre des parents qui parodie un épisode célèbre de l'*Enéide*. Le procédé employé ici n'est pas le pastiche, mais le burlesque⁴⁴³ :

Vénus fait son boulot, maquillée en avion : elle pond son Cupidon en costume de bombe. Et le marmot explose de joie dans un nuage avec des plumes partout. [...] La nuée nimbe le train, c'est pareil que dit l'aède de jadis pour Aeneas, [...] qui draguait Didon cachée dans la grotte à cause du tonnerre de Zeus et la flotte. » (*DJM*, 304)

Le potache latiniste s'amuse aussi du comique de certaines traductions en ornant son propre texte de leurs formules stéréotypées comme « les troupeaux bêlants porte-laine et la gent agnelle »⁴⁴⁴ (*GMQ*, 144).

Si l'on s'arrête maintenant sur les implications d'une telle désinvolture envers les classiques, il faut avant tout souligner l'ambiguïté de la relation qu'elle manifeste. Il ne s'agit bien évidemment pas de simple moquerie, mais bien plutôt d'une savoureuse régression déguisée en agression, comme le reconnaît Prigent lui-même lorsqu'il « avoue » sa nostalgie un peu honteuse des « incontinences naïves » et des « cadences rutilantes » de la poésie lyrique⁴⁴⁵. La parodie permettrait ainsi de se laisser aller au « charme obsolète » de cette poésie tout en ayant l'air de ne faire que s'en moquer. D'autre part, si la parodie potachique affiche une désinvolture ironique envers le modèle, sa visée est en réalité moins satirique que ludique : comme le remarque fort justement D. Sangsue, le rire parodique ne s'exerce pas nécessairement aux dépens du texte parodié.⁴⁴⁶ Un autre lieu commun doit être reconsidéré : c'est l'idée selon laquelle la parodie, loin de détruire, renforce et perpétue le modèle. La

⁴⁴³ Au sens strict : c'est une dégradation du style avec conservation du sujet et des personnages (Vénus, Cupidon, Enée et Didon). Le recyclage de la mythologie se réduit parfois à ses personnages (et leurs attributs), comme dans le fatras mythologique burlesque qu'on trouve dans l'avant-dernier chapitre de *Demain je meurs* (p. 331).

⁴⁴⁴ Une traduction d'un passage des *Géorgiques* donne par exemple : « C'est assez parler des grands troupeaux; reste la seconde partie de ma tâche : traiter des troupeaux porte-laine et des chèvres au long poil. », Virgile, *Les Géorgiques*, trad. M. Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 144.

⁴⁴⁵ « J'ai encore la mémoire pleine de poèmes que je sais insignifiants, indéfendables, idéalistes, kitsch ou ridiculement cambrés du mollet météorologico-prophétique. Du Char enchâssé dans sa Sorgue. De l'Aragon sous l'empire d'Elsa. Du Breton version « la religieuse aux lèvres de capucine ». Pire : du René-Guy Cadou, même du Saint-John Perse. C'est à peine avouable. Encore moins avouable : que ça se fredonne avec une sorte de frisson délicieux, qu'il y ait en moi une nostalgie, ineffaçable, de ces incontinences naïves et de ces cadences rutilantes. », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 184.

⁴⁴⁶ « la parodie n'a pas besoin de ridiculiser son modèle ou sa cible pour avoir une composante comique », « le rabaissement comique [...] n'est pas, comme on l'a longtemps cru, une dévalorisation du texte modèle », D. Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, pp. 87, 213.

relation parodique, chez Prigent, est plus complexe, dans la mesure où la réécriture carnavalesque vise ici justement à dépasser cette « consécration » pour produire une véritable « réanimation » des œuvres parodiées. Derrière le radical manque de sérieux du comique potache, c'est ainsi le rapport aux œuvres du passé qui est en jeu. Il s'agit, par la distorsion parodique, de défamiliariser et dépolvériser les classiques qu'une lecture trop respectueuse finit par figer en pièces de musée, et faire en sorte qu'ils continuent à travailler l'écriture et à être travaillés par elle.⁴⁴⁷ Cette pratique se veut hommage fraternel à la bibliothèque sans laquelle le projet d'écrire ne serait pas né, hommage qui ne peut éviter la fétichisation mortifère que par un primordial irrespect. Prigent distingue ainsi sa propre relation à la littérature du passé de deux autres types de rapports : celui des spécialistes⁴⁴⁸ et celui des écritures « postmodernes ». S'il estime important de « continuer à lire les anciens autrement que dans une perspective universitaire archéologique »⁴⁴⁹, par ailleurs il dénonce dans la littérature contemporaine d'une part l'usage superficiel des grands modèles littéraires⁴⁵⁰, d'autre part l'imitation talentueuse mais édulcorée de ces modèles.⁴⁵¹ La parodie s'oppose ainsi à la simple régurgitation des modèles : dans un geste de désacralisation aimante, elle transforme l'imprégnation subie (et étouffante) en réappropriation volontaire. Sa véritable cible est donc moins le corpus classique que la vénération stérile de ce corpus et le discours « sérieux » (officiel, scolaire) qu'il est convenu de tenir à son propos.⁴⁵²

Les explications que donne Prigent de l'utilisation de tableaux dans ses romans sont très éclairantes pour comprendre cet aspect de la réécriture carnavalesque : il s'agit bien de

⁴⁴⁷ «Les modernes ne sont pas les enfants des anciens. C'est plutôt le contraire : la perplexité et le savoir vivant qui nous viennent des modernes nous font regarder les anciens d'un oeil moins tué d'indifférence ; ainsi nous pouvons les réenfanter à chaque fois : les rendre à l'inquiétude de la vie», Ch. Prigent, *Salut les anciens / Salut les modernes, op. cit.*, p. 60

⁴⁴⁸ « Je ne suis pas universitaire, ni savant spécialiste de quoi que ce soit. Le «fond poétique ancien» ne m'intéresse donc pas comme réserve muséale, archives, témoin d'un passé caduc. », « L'incontenable avant-garde », entretien de Christian Prigent avec Fabrice Thumerel, disponible sur : www.libr-critique.com, série «Manières de critiquer», dossier «Avant-gardes, critique et théorie»

⁴⁴⁹ *Idem.*

⁴⁵⁰ Prigent constate dans les écritures postmodernes une pratique superficielle de la réécriture : « Le « moderne » ou même « l'avant-gardisme », ce n'est pas la table rase, c'est au contraire le lien maintenu (le lien amoureux : passionné et conflictuel) avec la culture, avec la bibliothèque : c'est l'idée du moderne qui véhicule et refonde la tradition. Naguère Jarry dialoguait avec Rabelais, Joyce avec Homère et Dante, Gadda avec Virgile, Ponge avec Lucrèce et Malherbe. Aujourd'hui Novarina dialogue avec la Bible. Verheggen avec Artaud. L'oubli du moderne est aussi oubli de cela et l'art post-moderniste a souvent transformé la profondeur substantielle de ce dialogue en un académisme de la citation et du collage superficiel. », Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent, op. cit.*, pp. 23-24. Dans cette perspective, modernisme et postmodernisme se distingueraient par leur rapport plus ou moins « substantiel », plus ou moins intime à la bibliothèque.

⁴⁵¹ L'écriture de J. Rouaud est à ses yeux l'exemple parfait de ce que peut produire la digestion neutralisante des grands auteurs, appelés à coexister pacifiquement au sein d'œuvres délavées : c'est du Proust, du Céline, du Simon raconté aux enfants.

⁴⁵² Comme nous le verrons par la suite, il y a bien sûr aussi chez Prigent une parodie satirique visant directement son objet : celle qui porte sur les discours idéologiques.

« déjouer la solennité » du modèle en le réanimant de façon farcesque.⁴⁵³ Les *ekphrasis* burlesques que l'on trouve dans ses romans⁴⁵⁴ reposent ainsi sur la négation du regard « cultivé » et respectueux. Face aux tableaux, Prigent tente de restituer le regard naïf et inculte de l'enfant (ignorant de toute la tradition de la critique d'art) ou adopte un point de vue volontairement idiot et déplacé (comme on dit des idées). Par cette critique sauvage, il désacralise certes ces œuvres dont il propose des pseudo interprétations bouffonnes, mais la cible est surtout le discours sérieux sur les œuvres d'art, tenu pour seul légitime. Contre la raideur crispée de ce discours, il s'agit au contraire de laisser le champ libre, sans restriction aucune, aux impressions et aux idées que le tableau fait naître. Prigent définit ainsi une forme de rapport aux œuvres picturales et d'intertextualité « à la bonne franquette » :

Dans un tableau, comme dans un livre, on entre [...] comme on le faisait dans ces cafés d'autrefois où on pouvait « apporter son manger ». Le manger qu'on y apporte c'est sa culture, son petit bagage de codes de lecture, son désir, son imaginaire, la capacité que chacun a en soi de produire d'une part de l'interprétation, de l'autre de la fable : de *légender* les œuvres qu'il contemple.⁴⁵⁵

On y apporte tout ce que l'on veut : comme nous l'avons vu, la réanimation carnavalesque des textes anciens passe souvent par la greffe d'hypotextes parasites plus récents et l'emploi d'éléments de langage triviaux ou modernes, réalisant ainsi l'ambition rabelaisienne (bakhtinienne ?) de « fécondation réciproque » de la « grande » culture et du comique « populaire ».

1.1.3. Salut les intimes

Mais la réécriture ne s'exerce pas seulement sur les textes sacrés et le panthéon littéraire « officiel » : à côté du jeu carnavalesque avec les valeurs scolaires, le dialogue se noue également avec des auteurs dont Prigent revendique l'héritage (qui, par la forme ou l'esprit, ont stimulé le désir d'en « faire autant ») ou dont il veut simplement saluer l'œuvre. Ainsi prend place dans ses proses une bibliothèque personnelle, cette bibliothèque des « modernes » que le fils livre aux foudres du père fictionnel dans la « leçon de littérature »⁴⁵⁶. À la différence des réécritures potaches, cette forme d'intertextualité confraternelle ne repose pas

⁴⁵³ Prigent explique qu'il tente « face à tel ou tel tableau (qui fascine), de dégraffer burlesquement son écran, de le prendre comme une scène carnavalesque et d'en déjouer la solennité en dégradant les figures pour les agiter comme des marionnettes dans un castelet grotesque. », Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, op. cit., pp. 18-19. Il s'agit de « remettre en mouvement catastrophique l'image arrêtée sur sa magnifique solennité », *ibidem*, p.34.

⁴⁵⁴ Cf. par exemple les « descriptions » de *La Tempête* de Giorgione (*Commencement*, op. cit., pp. 117-124), d'un *Albarellero* de Desbougies (*Une Phrase pour ma mère*, op. cit., pp. 173-178), et de *La Conversation* de Matisse (*GMQ*, 182-187).

⁴⁵⁵ Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, op. cit., p. 51.

⁴⁵⁶ Cf. *DJM*, 181-189.

sur le rabaissement burlesque : les « modernes » convoqués le sont en tant que modèles aimés et à imiter. Il peut s'agir de modèles de distorsion parodique, d'où ces doubles réécritures lorsque Prigent parodie des textes sérieux à la manière de Rabelais, Jarry ou Queneau. L'épopée des « Douze », dans *Demain je meurs*, superpose ainsi deux intertextes, la parodie de la poésie communiste passant par l'imitation (le pastiche) de la poésie miriltonnesque de Jarry⁴⁵⁷ (« Un intermède épique à Saint-Brieuc-des-Choux./ Le monde entier parvient même au fond de ces trous. », *DJM*, 71) et du Queneau de *Chêne et chien*⁴⁵⁸ (« Ton père en ce temps-là était adjoint au maire [...] / Emilienne activait au Secours populaire », *DJM*, 83). On croise souvent chez Prigent ces deux « maîtres » du décervelage : « La passion considérée comme course de côte », comme nous l'avons vu, est un hypotexte privilégié.⁴⁵⁹ Dans *Demain je meurs*, le début de l'« intermède 1 », qui évoque la fête du parti communiste (la « Fêt' de l'Aub' nouvelle ») rappelle malicieusement la fameuse « chanson du décervelage »⁴⁶⁰ :

Un dimanch' matin / (c'est l'été),
 On s'est levé tôt, / on s'est s'coué. [...]
 On a mis sa bell' / chemisette
 Et sa culott' bleue / la plus chouette. [...]
 Car c'est aujourd'hui / qu'on y va,
 Avec maman, a / vec papa, [...]
 Sur son trente et un / d'apparat. (*DJM*, 147)

L'affreux comique jarryque nourrit également quelques passages des romans de Prigent, où les « bonnes gens » font parfois preuve d'un sadisme typiquement ubuesque⁴⁶¹ :

Mais pour que la fête soit complète, faudrait ouverture avec braillements et cris de navrés comme auparavant sous tenailles et fers ou un temps sur roue avec cassage d'os et distraction des jointures de membres par trait de roncin : ça serait bien bon [...] (*GMQ*, 117)

Plus loin, la même « Julou » s'enquiert du sort qui fut fait au corps de Mona :

- Et il lui fit quoi comme petit tracas après mortibus ? Nénés découpés en rond au Laguiole ? Crevage du bidon et débobinage des tripes par les fentes ? Décapitation soignée post mortem selon pointillé à la petite scie [...] ? (*GMQ*, 326)

⁴⁵⁷ « À Saint-Brieuc des Choux tout est plus ou moins bête./Et les bons habitants ont tous perdu la tête. », A. Jarry, « Saint-Brieuc des Choux », *Ontogénie, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1988, p. 25.

⁴⁵⁸ « Je naquis au Havre un vingt et un février / en mil neuf cent et trois. / Ma mère était mercière et mon père mercier : / ils trépassaient de joie. », R. Queneau, *Chêne et chien*, Paris, Gallimard (Poésie), 2008, p. 31.

⁴⁵⁹ En plus du passage déjà cité (*DJM*, 16), on relève d'autres clins d'œil à ce texte : « on voit golgotha : Tour de France égale tour dur de souffrance où couronne d'épines c'est pneu avec clous. » (*GMQ*, 210) ; « on guette des gambettes qui bourrent des flancs métalliques en tenant mulet fort par les oreilles. » (*GMQ*, 226).

⁴⁶⁰ « Quand le dimanch' s'annonçait sans nuage, / Nous exhibions nos beaux accoutrements / Et nous allions voir le décervelage / Ru' d' l'Echaudé, passer un bon moment. / Voyez, voyez la machin' tourner, / Voyez, voyez la cervell' sauter, / Voyez, voyez les Rentiers trembler », A. Jarry, *Ubu cocu, Tout Ubu*, Paris, Le Livre de poche, 1969, p. 248.

⁴⁶¹ « torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière [...] sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré des saintes Ecritures», Jarry, *Ubu roi, Tout Ubu*, *op. cit.*, pp. 123-124.

Dans *Demain je meurs*, on retrouve cette « veine » humoristique dans les exemples de recettes cannibales raffinées - donnés « pour distraire ». ⁴⁶² De Queneau, outre la poésie de mirliton, Prigent imite parfois le style oral relâché des romans, comme dans la bouffonne « leçon » de métaphysique sur l'âme ou dans la réécriture du conte breton de Fantic Loho. ⁴⁶³ Les désopilantes verbigérations spéculatives de Brisset ⁴⁶⁴ et les zuteries scatologiques de Rimbaud ⁴⁶⁵ complètent le programme de cette « cure d'idiotie ».

Mais la bibliothèque personnelle inscrite dans les romans de Prigent ne contient pas que de la « rigolade » : y figurent aussi des textes admirés pour leur beauté ou leur ancrage dans le pays de l'enfance, comme l'*Amour absolu* (c'est un autre Jarry), salué au début de *Demain je meurs* dans l'esquisse du « décor local d'exotisme nul » avec ses janiques « renforcées d'abeilles pour piquer plus dur » et ses fougères « avec les pustules d'orange au verso » (*DJM*, 18). ⁴⁶⁶ La Bretagne littéraire de Prigent porte aussi les traces de l'œuvre de Louis Guilloux, dont les personnages et les sites « défilent » dans cette vue de la baie de Saint-Brieuc à vol d'oiseau (grimé en ULM) :

T'es là, mêmes endroits, figures ça défile. Tu entends Maïa, Maïa la goton, après le suicide, crier : « Quê qu't'as fait là ! Pour de quoi ? » [...] Arrache. Décolle. Survol toute vitesse en panoramique. Anse de Tournemine, Lequier le noyé par sa volonté [...]. Piqué sur Palante, la petite bicoque vers la Croix-Pichon. Vol plané grand large sur falaises d'Hillion, les grèves, la Granville. Un coup de fusil : Palante pantelant, collé dans la vase. Rase-motte ULM : Pigeon-Blanc, maçons, les compagnons. Et toute la carte, en bas, des rivières, par où arrivèrent d'Irlande les moines dans leurs petites auges en pierre du pays [...]. Au bord de tout ça tu auras pleuré, tu repleureras, de joie comme de peine. (*DJM*, 170)

La révérence aux auteurs aimés passe plus souvent par des allusions ponctuelles, citations de mots, ou de brefs fragments. C'est une forme d'intertextualité diffuse, qui n'opère pas la transformation massive d'un autre texte, mais fonctionne par réminiscences et signaux. ⁴⁶⁷ Beaucoup de ces corps étrangers disséminés dans le texte du roman sont des emprunts à Rimbaud. On retrouve par exemple, dans *Grand-mère Quéquette*, la « nichée » de chiens de

⁴⁶² « Le prisonnier « À la Huronne ». D'abord torturer (ça avive le sang) ; écorces de boula en flammes comme crépine pour griller un peu et virer les poils ; arrachage des ongles ; scalp ; faire manger au prisonnier un morceau de sa propre viande ; s'il recrache : bon signe » (*DJM*, 221).

⁴⁶³ Cf. *DJM*, 247-249, 351-356.

⁴⁶⁴ « « Qu'ai, qu'ai-je ? Qu'ai que c'est ? Quèque c'est ? C'est que ce ! C'est qu'c'est ! Sec, le sexe ! [...] Qué qu'es te ? Quéquette ! » (*GMQ*, 177) ; « Or le cri quéquette, nous dit un savant en langue de jadis, est appel d'Eden dans les prés fleuris et ça dit : qu'ai quête, viens ici chercher. » (*GMQ*, 306).

⁴⁶⁵ Le « Rêve » de Rimbaud (lettre à Delahaye datée de 1875) apparaît sous forme de citation (« Que rien par mon fait ne produise plus qu'*émanations ou explosions* ! », *GMQ*, 151) ou de réécriture burlesque (« Et fais comme la terre : émane ton méthane. Proutt aux étoiles », *DJM*, 223).

⁴⁶⁶ Jarry écrit : « Les genêts plus bénins, mais artificiellement renforcés d'abeilles. » ; les fougères « fourrées de pustules », *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, suivi de *L'Amour absolu*, Gallimard (Poésie), 1980, pp. 135, 136.

⁴⁶⁷ C'est ce phénomène que S. Murphy appelle « le parodique ». La relation transtextuelle est ici plutôt d'intertextualité, définie par Genette comme la « présence effective d'un texte dans un autre », par référence plus ou moins explicite et littérale, sur le mode de la citation, du plagiat (emprunt littéral, mais non déclaré) ou de l'allusion. Cf. G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 8.

l' « Alchimie du verbe »⁴⁶⁸ (*GMQ*, 86), les « barbes d'épis » des « Assis » (*GMQ*, 188), et la « hyène » d'*Une Saison en enfer*⁴⁶⁹, dans une citation quasi exacte (« *Tu resteras hyène, récrie le démon* », *GMQ*, 88). Ailleurs, on aperçoit le « paysage » de « Mes petites amoureuses »⁴⁷⁰, décomposé et recomposé autrement : « Ces pâles *hydrolats* s'en vont en paresse vers le haut du fond où bleu *bave* beige dans *vert* pâlichon et réciproquement. » (*GMQ*, 100). Mais les « salut ! » vont aussi à Artaud (« ça sent l'être »⁴⁷¹, *GMQ*, 27, 35), Beckett (« Mais n'anticipons pas » ; « fin première bobine »⁴⁷², *GMQ*, 31, 48), Novarina (« ils le font » ; « Il le fait », *GMQ*, 22, 56, 260), et bien d'autres... Notons pour finir le clin d'œil –malicieux– à Proust, dans *Demain je meurs* :

C'est qui qui voudrait une goutte de thé ? Non merci, Tatie. Une petite madeleine ? Sans façon, Tata. [...] C'est pitié de voir comme ça fait chichi, car trop bien nourri. Et tout ça, ça va au lit de bonne heure et ça s'endort pas car ça a rien fait de toute la journée avec ses dix doigts. (*DJM*, 60).

Refus de la petite madeleine proustienne (de la mémoire involontaire) réitéré plus loin sous une autre forme :

Et ce que voudras qui te monte en ondes de genre capiteux au fond du naseau pour que tête te tombe tellement c'est bon, c'est pas le parfum de ces nostalgies en sédimenté dans tes intérieurs qui rappellent de loin par télescopage avec de l'effluve dans le maintenant [...] (*DJM*, 230-231)

Dans sa bibliothèque, Prigent cueille aussi des artifices et des idées de composition, tels que les « décors » abstraits du théâtre de Jarry (« Ma main sort pancarte que j'avais gardée parmi les fouillis au coin du cerveau. L'écrêteau déclare : *La Mare-mêlée*. Voilà, on y est », *GMQ*, 199), les « mares » du pays d'Aragon dans lesquelles se lit l'avenir⁴⁷³ (« En flaque ce fut, par effet miroir ou boule de cristal, une vue en fatal sur du pas bien loin », *DJM*, 225), ou encore le rassemblement final des personnages auquel procède Proust du *Temps retrouvé*.⁴⁷⁴ Ce sont parfois les auteurs eux-mêmes que Prigent convie comme personnages dans son roman : sur la scène de *Grand-mère Quéquette* apparaissent ainsi, mêlés aux figures locales et burlesquement travestis, un Cadiot déguisé en « Monsieur Karim, en fait c'est Olive, ou voire Olivier, en costume de planches devant et derrière, et lui compressé en sandwich dedans »,

⁴⁶⁸ « Cette famille est une nichée de chiens. », A. Rimbaud, *Une Saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, op. cit., p. 75.

⁴⁶⁹ "Tu resteras hyène, etc....," se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. », *ibidem*, p. 48.

⁴⁷⁰ « Un hydrolat lacrymal lave / Les cieux vert-chou / Sous l'arbre tendronnier qui bave ».

⁴⁷¹ « Là où ça sent la merde, ça sent l'être », Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu ».

⁴⁷² formules de *En attendant Godot* et de *La Dernière Bande*.

⁴⁷³ « Mon pays, mon pays, lis toi-même au fond de tes mares l'histoire mêlée aux présages, dans tes mares pareilles en toute chose aux yeux magnifiques des mourants. », L. Aragon, *La Diane française*, Seghers, 1975, p. 1

⁴⁷⁴ « Flanc gauche et flanc droit sont ceux qui des Douze n'ont pas trépassé depuis la Prouesse [...]. Parmi eux : Édouard. Il a résisté, aux faix comme aux pertes ou à la chimie. Mais la résistance, ça lui a collé du plus sur le ventre et l'entournure tire un peu les boutons du costume dimanche. » (*DJM*, 339).

suivi de Novarina (« le ptit Valère, mioche savoyard qui corne son babil de classe dangereuse pour nous astiquer âtres et cheminées », *GMQ*, 102).⁴⁷⁵

À côté de cette intertextualité fraternelle existe aussi une intertextualité plus cachée, filiale, et pour ainsi dire à usage privé. Par exemple, le titre d'un chapitre de *Demain je meurs* (« géographie pathétique », *DJM*, 87), est une expression qu'emploie Édouard Prigent dans son livre sur Louis Guilloux⁴⁷⁶, et l'évocation de la vie d'Aimé enfant au lycée Le Braz fait référence au passage de ce livre évoquant la même expérience (mais vécue par Louis Guilloux)⁴⁷⁷ : « Et vint claustration manière Petit Chose en zonzon bahut parmi l'arrogance des Caton en toge, des Ubu savants et des Nabucet à nœud papillon. » (*DJM*, 103). Ceci invite à voir dans le panorama littéraire de la baie de Saint-Brieuc cité plus haut, en même temps qu'un « tombeau » (modernisé, désolennisé) de Louis Guilloux, un hommage indirect au père, Édouard Prigent, qui appréciait l'œuvre et l'homme.

1.1.4. L'écrit qui ne colle jamais

Jusqu'ici nous avons abordé l'intertextualité surtout sous l'angle de la relation établie avec les modèles (désacralisation potachique, salut fraternel ou hommage secret). Il nous faut désormais tenter de comprendre les fonctions qu'elle remplit par rapport au projet narratif de Prigent. Les textes étrangers, comme les tableaux, peuvent servir à lancer ou relancer le récit, en le faisant avancer, dit Prigent, « sur des bases autres que mimétiques ou expressives ». ⁴⁷⁸ C'est ainsi que le roman *Grand-mère Quéquette* est « lancé » par une transposition homophonique (très approximative) du premier vers de *Britannicus*⁴⁷⁹ (« Quoi !!!!!!!!!!!!! / Tu dis que ?.....Nerfs ? / On sapant ????? Tonnes ????? D'eau ????? Soleil ????? », *GMQ*, 11). Les modèles extérieurs sont des sources d'étrangeté et d'étrangéité, des «réservoirs de figures, de sensations, de scènes »⁴⁸⁰ convoqués pour reformer, aliéner

⁴⁷⁵ S'ils n'apparaissent pas sur la scène de la fiction, Breton (« Dédé Breton », *GMQ*, 54) et Jarry (« l'oncle Alfred », *GMQ*, 226) sont traités avant la même familiarité.

⁴⁷⁶ « Ainsi se dégage petit à petit une sorte de *géographie pathétique de Saint-Brieuc*. », Édouard Prigent, *Louis Guilloux*, Presses Universitaires de Bretagne, 1971, p. 15.

⁴⁷⁷ « L'enfant va au lycée, il en connaît les misères, cette impression terrible de porte-à-faux, voire de trahison, à laquelle s'exposent tous ceux qui de la rue du Tonneau entrent dans l'univers de la culture et des «messieurs Nabucets. », *ibidem*, p. 8.

⁴⁷⁸ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 136.

⁴⁷⁹ « Quoi ! tandis que Néron s'abandonne au sommeil » (L'hypotexte racinien de l'incipit est indiqué par Prigent dans *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 144).

⁴⁸⁰ Ch. Prigent, *Le Sens du toucher, op. cit.*, p. 22.

l'expérience. Le donné biographique est ainsi taillé selon d'anciens patrons⁴⁸¹ présentant une certaine affinité avec les motifs biographiques qu'il s'agissait d'élaborer littérairement.⁴⁸² Bien plus que l'intertextualité sous forme de clins d'œil et de citations ponctuelles évoquée précédemment, ce recyclage donne lieu à des réécritures assez étendues et un compagnonnage étroit de l'hypotexte et de l'hypertexte.⁴⁸³ Dans *Grand-mère Quéquette*, le récit enfile ainsi (et déforme) successivement des « costumes » taillés par Anatole Le Braz, Lucrèce et Chrétien de Troyes. Proust fait entrer Louis Guilloux dans *Demain je meurs*, puis Chrétien et Robert de Boron s'associent pour conter l'idylle des parents. Chaque fois, la « transcontextualisation » s'accompagne d'anachronismes lexicaux et thématiques comiques, mais aussi de déplacements de toutes sortes. En effet, Prigent ne se contente pas d'actualiser d'anciens textes –de « broder » du neuf sur de « vieux canevas », comme disait Laforgue-, mais décompose son modèle pour le recomposer autrement.

L'apparition de Mona-Aurore et sa « séduction » par les Blivet, dans *Grand-mère Quéquette*, est ainsi une transposition burlesque de « La Charlézenn » d'A. Le Braz (mais fragmentaire et discontinue). Prigent identifie ses personnages à ceux de cette histoire : la grand-mère prend le rôle de la vieille marâtre de la Charlézenn, les frères Blivet sont explicitement identifiés aux Rannou, et l'innocente Marguerite Charlès⁴⁸⁴ devient « l'onze Aurore » (dite aussi Mona), dont le portrait est recomposé à partir d'éléments qui chez Le Braz étaient éparpillés :

l'œil pur couleur d'avril, teint clair couleur de mer. S'en sauve souple et belle comme sainte de chapelle, cavale sous crinière de buisson ardent flammée de violine avec dessous des dents d'éclat de dix-huit ans et du relief ou c'est épatant surtout vers l'avant et, plus bas derrière, du rebondissant, et son pas sonne gai sur le granité malgré la bouillasse [...]. (GMQ, 111, nous soulignons)

À côté des citations exactes ou quasi exactes, Prigent procède à des dégradations stylistiques qui trivialisent et modernisent l'hypotexte : c'est ainsi, par exemple, qu'« on salue la meuf » « moumoutée d'hyacinthe », « l'héroïne sex bomb dla paroisse » en « bikini rouge » (GMQ, 111). Au niveau de l'histoire elle-même, il retranche sévèrement, supprimant en particulier les passages les plus « poétiques ». Sous le travestissement stylistique, néanmoins, les passages retenus sont suivis d'assez près, mais amplifiés et actualisés. Ainsi, la discussion

⁴⁸¹ « j'ai souvent besoin, pour donner forme à ce que j'essaie d'écrire, qu'un modèle extérieur [...] vienne défier l'écriture, appeler à lui l'énergie verbale et lui proposer une sorte de *patron* schématique sur lequel elle puisse confectionner son propre costume. », Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, op. cit., p. 17.

⁴⁸² Si c'est le goût qui choisit les modèles à réactiver, il faut aussi que leurs motifs « entrent en résonance (plus ou moins fantasmagique) avec ce qui a lieu, à tel ou tel moment, dans l'avancée narrative de la fiction à l'élaboration de laquelle ils vont être associés », dit Prigent à propos des tableaux convoqués dans ses romans, *ibidem*, p. 47.

⁴⁸³ À propos du tableau de Matisse utilisé dans *Grand-mère Quéquette*, Prigent explique comment fonctionne cette fusion : « Le tableau me propose [...] un scénario, une machine à faire de la fiction. [...] J'identifie à mes parents les deux personnages peints par Matisse, je superpose au jardin peint le jardin de mon enfance et je mets tout cela en route », Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, op. cit., p. 34.

⁴⁸⁴ « singulière fille aux libres allures », qui « attirait l'attention des jeunes hommes », mais ignorait « l'espèce de fascination qu'elle exerçait », A. Le Braz, *La Charlézenn*, op. cit., pp. 25-26.

sur les Blivet (p. 116-118) développe presque point par point le portrait des Rannou⁴⁸⁵, l'offre faite à Mona par les trois frères transpose celle des Rannou à Marguerite (s'il ne s'agit plus de venir habiter la « grande forêt » mais une roulotte de romanichels, le rôle proposé à la fille reste le même⁴⁸⁶). Prigent parodie enfin la façon dont la fille réagit à l'offre ainsi que les difficultés qu'entraîna son acceptation :

Son sourire traviole, zygomatique crispe, elle moufte que rien en langue aux Blivet, sauf ploufs dans leur mare en ondes imprécises. Mais dedans : gamberge et méditatif. [...] Mais on sent au fond comme un clapotis d'ondes de pourquoi-pas-après-tout-faut-voir : marquise de la mouise c'est pas si déchoir. (GMQ, 126-127)⁴⁸⁷

Elle ne saura pas les préférer tous, ni tous ensemble elle : et hop les embrouilles. [...] cruelle loi : le pain de l'amour c'est pas que levure qui le fait gonfler mais aussi venin. (GMQ, 127)⁴⁸⁸

Plus loin, Prigent met en scène l'obsédant questionnement identitaire à travers la parodie bouffonne d'un épisode de *Perceval*, avec la grand-mère dans le rôle du noble chevalier (elle était déjà apparue en « chevalière des cuillers en bois », GMQ, 20). « Pas neuf, le gag », donc, comme le remarque « notréros » (GMQ, 174). Mais Prigent *augmente* considérablement le texte de départ⁴⁸⁹ en en déployant les potentialités comiques. La scène présente ainsi une surenchère farcesque par rapport au modèle⁴⁹⁰, aussi bien dans le questionnement (qui s'étend sur près de deux pages) que dans la réponse :

T'es qui, dit Grand-mère par espièglerie, toi qu'on voit passer parmi le lopin ? Quoi comme galopin ? [...] Suite de l'interpelle : qui t'es, chiffonnier ? Nomme-toi, petit pomme ! Parle ! Déclare matricule ! Arbore abattis avec numéro ! On t'appelle qui ? Courage le Kiki ! [...] Envoi de la blague : ho, ça vient, Prince des Zigotos, ou c'est pour demain ? (GMQ, 173-174)

⁴⁸⁵ « tous trois étaient des hommes du diable. Du moins le prétendait-on, dans le pays. [...] Les Rannou passaient en tout cas pour de mauvais sujets. Aucun d'eux n'avait de métier déterminé. Ils vivaient en dehors de la loi commune. Le bailli [...] les eût volontiers pendus à ses potences féodales. Mais il eût d'abord fallu les appréhender. Ce n'était pas chose facile. [...] ils n'aimaient à pêcher que le gros poisson. Ils étaient très doux avec le petit peuple. », A. Le Braz, *La Charlézenn*, op. cit., p. 32.

⁴⁸⁶ « Tu cuiras la soupe, tu coudras nos frusques, cureras cambuse » (GMQ, 125). Chez Le Braz, c'était : « Tu y ferais cuire notre soupe de venaison sous le couvert de chênes ; tu raccommoderais de tes doigts habiles nos vêtements en peau de loup. », A. Le Braz, *La Charlézenn*, op. cit., p. 34.

⁴⁸⁷ « Tout d'abord elle n'avait écouté les paroles de Kaour qu'avec ennui, le front plissé, l'air méfiant et sombre. Pais peu à peu elle y avait pris intérêt. Finalement, à l'idée de vivre parmi ces hommes simples, dans la grande forêt pacifique et profonde comme une église immense, son cœur s'était fondu. », *idem*.

⁴⁸⁸ « La vérité est que je vous préfère tous trois. [...] Quelle est donc cette loi cruelle qui régit le monde ? [...] Qu'est-ce que cette nourriture misérable dont ne peuvent se passer les cœurs, ce pain de l'amour, toujours pétri de larmes et quelquefois de sang ? », *ibidem*, pp. 39-40

⁴⁸⁹ L'épisode chez Chrétien tient en effet en une quinzaine de vers, dont voici la traduction en français moderne : « Mais je t'en prie, apprends-moi par quel nom je t'appellerai. -Seigneur, je vais vous le dire : je m'appelle Cher Fils. - Cher Fils, c'est ton nom ? Je suis persuadé que tu as aussi un autre nom. -Seigneur, par ma foi, je m'appelle Cher Frère. -Oui, oui, je te crois, mais si tu acceptes de me dire la vérité, c'est ton vrai nom que je veux savoir. - Seigneur, je peux bien vous dire que mon vrai nom est Cher Seigneur. - Grand Dieu ! voilà un beau nom. En as-tu un autre ? - Seigneur, non, et jamais assurément je n'en ai eu d'autre. », Ch. de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*, trad. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, pp. 55-57.

⁴⁹⁰ D. Sangsue observe ce phénomène de l'« amplification parodique » chez Ionesco et Jarry, qui consiste à grossir un motif de l'hypotexte « si démesurément qu'il en devient grotesque. », D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 258.

Aux trois noms mentionnés par un Perceval plutôt sûr de lui, Prigent substitue dans la réponse du « Bibi déconfit » une prolifération comique des identités⁴⁹¹ :

Grand-mère, je sais pas. On m'appelle pas : tout juste on claque des doigts. Chiffonnier c'est moi. Romano pareil. Galopin souvent. Untel par temps d'inadvertance. Machin (moue de dédain). Trucmuche pour faire vite. Truc pour encore plus. Chose en général. Monpote quand c'est chance. Pot' cozo ou Vri-tongn péjoré Vri-lous parmi les Bretons. Et, ad libitum : Monfils, Monfiston, Monfi, Lefrangin. C'est d'un compliqué, tout ce dérapé des identités ! Sans compter les suites, paraît, même après. Mon ci ou mon ça (chéri, con, vieux, amour, cochon, salaud, lapin...). Papa si j'ose le pas. Tonton par induction. Patron, rêvons-pas. Maestro, c'est trop. Papy on se calme. Mon, ma, ton et pas. Du possessif et du négatif. [...] Et après après : stage en feu Machin, Chose, Truc ou Untel, ex-Intitulé, ci-devant Nommé. (*GMQ*, 174-175)

À l'inverse, la réécriture d'un passage du *De Rerum Natura* (le tableau de la peste d'Athènes) intégrée aux prédictions funestes de la grand-mère est une version très abrégée de l'original. Prigent n'assemble en effet que quelques bribes prélevées dans la traduction du texte de Lucrèce et réécrites avec un minimum de modifications stylistiques :

Et rouge lueur troublera nos yeux, ardeurs de fourneau en toute caboche, ulcères pousseront, sueur de sang sourdra par nos trous de peau, tous soutiens de vie tomberont ensemble et Anxiété par-dessus marché poignera nos cœurs. Puis le nez pincé, les temps en concave, la peau toile émeri, la bouche en rictus avec du baveux [...] et la viande qui coule fondue en elle-même. Et sur tas de parents agonisants des tas pareils d'enfants râlant. Et sur maints bûchers l'humanité entière exaspérée par elle-même précipitée et adieu les potes. (*GMQ*, 154,155)⁴⁹²

Dans *Demain je meurs*, on retrouve le conte du Graal, qui fournit là aussi la trame d'un récit de rencontre, de genre amoureux, cette fois : c'est la rencontre des futurs parents du narrateur. Ici Prigent emprunte au conte également sa langue, de sorte que la parodie se double d'un pastiche d'ancien français. Chrétien donne l'incipit : « ce fu au tans qu'arbres foillissent et le oisel en lor latin au matin cantent doucement. » (*DJM*, 302). La parodie opère ensuite une série de substitutions comiques : c'est Emilienne, cette fois, qui joue le rôle de Perceval, et si comme lui elle « guerpit sa maison », elle ne traverse aucune forêt mais va « querre un ostel u herbergier ». La propriétaire, « Dame vedve Bœuf, nee Juliette Larose », remplace la mère du héros dans le rôle de la « veve dame ». Dans l'appartement à louer, Emilienne ne fait pas la rencontre de beaux chevaliers en armes, mais du beau « bachelier Aimé, l'ueil bloi, meche blonde en bataille ». Un second hypotexte se glisse alors à la suite du premier : il s'agit toujours de l'histoire du Graal, mais dans la version de Robert de Boron, texte dans lequel

⁴⁹¹ Même conversion du vertige identitaire en une prolifération délirante des identités dans le passage d'*Une Phrase pour ma mère* intitulé « je décline mes identités ». Cf. *Une Phrase pour ma mère*, op. cit., p. 165.

⁴⁹² « Ils commençaient par sentir leur tête en feu, une rouge lueur troublait leurs yeux. Leur gorge toute noire était baignée d'une sueur de sang et des ulcères leur obstruaient le canal de la voix » ; « tous les soutiens de la vie tombaient à la fois » ; « À ces maux insupportables venaient s'ajouter l'anxiété » ; « les narines se serraient, le nez se pinçait et puis c'étaient les yeux caves, les tempes creuses, la peau froide et rêche ; la bouche ouverte grimaçait » ; « toute la substance de son corps coulait » ; « Sur des enfants inanimés on pouvait voir les corps inanimés des parents, et parfois aussi, sur leur mère et leur père, les enfants rendre le dernier soupir » ; « Sur des bûchers dressés pour d'autres, on vit des gens aller à grands cris déposer les corps de leurs parents », Lucrèce, *De la nature*, trad. H. Clouard, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 228-231.

Prigent a prélevé les citations dont est émaillé le pastiche fantaisiste d'ancien français racontant l' « enamorment » d'Aimé et d'Emilienne (dans les rôles de Perceval et Elaine).⁴⁹³

Nous concluons ce panorama des réécritures de textes littéraires avec l'entrée en scène de Louis Guilloux dans *Demain je meurs* (p. 171). On peut lire deux autres versions de la visite de l'écrivain chez les Prigent : la première se trouve dans *Grand-mère Quéquette* (p. 278-279), et la seconde dans le n° 913 de la revue *Europe*.⁴⁹⁴ Mais ici le souvenir est retailé selon un patron célèbre : l'évocation des visites de Swann chez les parents du narrateur au début de la *Recherche*.⁴⁹⁵ Le texte de *Demain je meurs* transpose, déforme, inverse et agence autrement les éléments de l'hypotexte proustien. Par exemple, en faisant passer le verbe « arroser » d'un emploi figuré au sens propre et en l'associant aux « rosiers » évoqués plus loin, Prigent transforme « le grelot profus et criard qui *arrosait* [...] de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne [...] qui le déclenchait en entrant « sans sonner » » en : « qui tire la cloche, il prend toute la flotte des rosiers en voûte qui ornent au-dessus. ». Autre distorsion comique du modèle, la comparaison du geste que fait la grand-mère (chez Proust) pour réarranger les rosiers à celui d' « une mère qui, pour les faire bouffer, passe la main dans les cheveux de son fils que le coiffeur a trop aplatis » devient une remarque de la grand-mère sur l'état peu satisfaisant de la chevelure du visiteur : « Sonne donc, le clampin, c'est shampoing gratuit : ça fera pas de mal à ta tignasse. » Le comique tient aussi à l'écart produit par une dégradation généralisée. Changement radical de milieu social et dégradation du style, d'abord. Prigent désaffuble et allège ironiquement la phrase proustienne⁴⁹⁶ mais aussi accroît, avec par exemple l'ajout des commentaires irrespectueux de la grand-mère :

C'est le pillouër, l'arsouille, le clodo, avec sa bouffarde et sa grande écharpe genre Aristide Truc, le roucouleur nul pour les parigots. » Mais encore, Mémé ? « Vous savez bien qui : çui qui pose bohème et pond du bouquin sur le populo pour divertir les aristos.⁴⁹⁷

Dégradation de l'ambiance et du savoir vivre, aussi : aux bonnes manières bourgeoises, Prigent substitue la mauvaise humeur (des adultes) et les ricanements (des enfants). Au lieu d'une « grand'tante parlant à haute voix » (par politesse pour le visiteur) et « toujours heureuse d'avoir un prétexte pour faire un tour de jardin », c'est une grand-mère qui « file boudier sur ses botocoats dans son officine, avec ronchonné en parler breton sur les

⁴⁹³ Par exemple : « plus bele demisele que oncques fesist Nature » ; elle « l'enama molt durement en son cuer » ; « molt en fu liee » (*DJM*, 303), citations prélevées dans Robert de Boron, *Le Roman du Graal*, Paris, 10/18, 1981, pp. 207, 201 et 202.

⁴⁹⁴ Ch. Prigent, « Deux souvenirs sur Louis Guilloux », *Europe*, n°913, mai 2005, pp. 8-11.

⁴⁹⁵ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 17-18.

⁴⁹⁶ Prigent : « visite c'est pas souvent » / Proust : « Le monde se bornait habituellement à M. Swann, qui, en dehors de quelques étrangers de passage, était à peu près la seule personne qui vînt chez nous à Combray » ; Prigent : « Sonnette à la grille. » / Proust : « nous entendions au bout du jardin [...] le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers ».

⁴⁹⁷ Proust était ici plus concis : « « Une visite, qui cela peut-il être ? » mais on savait bien que cela ne pouvait être que M. Swann ».

fréquentations ». Au lieu d'un narrateur allant dire « sans en avoir l'air », « qu'on apportât les sirops », c'est une mère moins amène : « Maman renfrogne sec : faut sortir les tasses. » Dégradation, enfin, de l'apparence du « client » : « cache-nez de rapin, longues mèches Jésus-Christ ou façon artiste en sous-préfecture [...]. »⁴⁹⁸

Les proses de Prigent « absorbent » par ailleurs et détournent une masse de textes (souvent non littéraires) exploités comme ressources d'énergie comique et comme amorces d'extrapolations farfelues. Les hypotextes ne constituent pas alors la trame d'un récit, mais plutôt une matière à diversions et à digressions qui ajournent le récit des faits tragiques. Ces réécritures « dérapantes » ont ainsi pour effet de perturber la progression narrative et de contrer un infléchissement vers le pathétique en ouvrant dans le récit de salutaires parenthèses récréatives. C'est le cas, par exemple, de l'intermède zoologique grotesque de la troisième section de *Grand-mère Quéquette*. À partir de la réécriture idiote d'articles sur la hyène tachetée⁴⁹⁹, le narrateur s'abîme dans les perplexités que lui inspire la curieuse conformation de la femelle, jusqu'au dérapage final dans une obscénité pour rire (jaune), avec la scène de l'accouplement laborieux de « Madame » et « Monsieur Pire » (p. 70-71). Autre boursoufflure dynarrative, et nouveau dérapage obscène (là encore à partir d'articles de presse), à la fin de la partie consacrée à l'« histoire d'un crime »⁵⁰⁰, où la recomposition d'une histoire sordide à partir de documents authentiques⁵⁰¹ tourne à une carnavalesque « anthologie de morceaux choisis » (*GMQ*, 310) érotico-pornographiques. De même, le délire anthropophagique du narrateur de *Demain je meurs* (p. 218-222) a pour point de départ la « compilation » de textes relatant des cas de cannibalisme ; et la trouée d'air frais que constitue la « liste des saints qui puent leur jus de merveille » (*DJM*, 238) s'appuie sur une authentique érudition⁵⁰² ainsi que l'affirme d'ailleurs le narrateur avec insistance :

Demande à Grand-mère : elle a la doc. C'est authentifié, tout est avéré : non minus probari credidimus liquorem odoriferum, ex brachio, corpore et aliis reliquis Servae Dei adinstar olei emanantem. C'est sous sceau de cire, avec l'imprimatur : voyez les registres, rubriques Cosmétique et Hagiographie. (*DJM*, 238)

⁴⁹⁸ Proust : « on distinguait mal son visage au nez busqué, aux yeux verts, sous un haut front entouré de cheveux blonds presque roux, coiffés à la Bressant ».

⁴⁹⁹ L'énoncé vu en rêve par le narrateur (« hyène, mère phallique », *GMQ*, 63) et qui ouvre la digression est le titre d'un article sur la hyène paru dans le journal *Libération* (nov. 1996). L'exposé zoologique est bouffonnement anthropomorphisé : « Papas Pires toujours abonnés absents en communauté : en éducation, fonction c'est nada. [...] Savoir si Père Hyen [...], dans ces conditions, rendra Mère Hyène heureuxépanouie pour qu'elle rende pas le hyénon cinglé, la hyénonne privée de tout appétit des choses de la vie avec du dégoût d'effet squelettique pour les nourritures qui donnent tournure [...] – c'est une question. [...] Mais Madame de plus fait mine en physique d'avoir entre cuisses une physionomie d'allure de Monsieur. » (*GMQ*, 68).

⁵⁰⁰ Cf. *GMQ*, 299-324.

⁵⁰¹ Le dossier sur le crime de Cartravers qu'avait constitué Edouard Prigent.

⁵⁰² La bibliographie de *Demain je meurs* indique trois ouvrages sur le sujet. Prigent insère p. 237 une longue citation (en latin) tirée des *Acta Sanctorum*.

Relèvent aussi d'une forme d'intertextualité stratégique les références à des œuvres convoquées pour leur identité générique. Le passage constitué d'une juxtaposition de débuts et fins de tragédies de Racine attire ainsi l'attention sur la durée tragique (une journée), choisie comme cadre formel du roman *Grand-mère Quéquette* :

Début tragédie dès sauté du lit, épilogue compris : *Quoi ? / mon souvenir ! Quoi ? / crime ! Oui je viens / Père ! Oui / payer tes bienfaits ! Oui / ta rage avec ! Viens, suis-moi / douleur ! Arrêtons / hélas ! Ils sont sortis / aux enfers !* Et cetera, et cetera.

Ça promet des joies. (*GMQ*, 24)

De même, la réécriture d'un passage de l'*Eloge de la folie* (p. 150) est une référence au genre de l'éloge paradoxal, effectivement réactivé dans le roman (dans l'éloge parodique de la grand-mère et le chapitre intitulé « éloge du cochon »), et la parodie d'une formule du préambule des *Confessions* de Rousseau (« Je connais mon cœur : il plie, il s'étrécit. [...] Et je sens les hommes : ils puent. », *GMQ*, 317-318) renvoie à la pratique d'une « écriture-confession » à laquelle Prigent semble effectivement se livrer -sous le masque de Trochon- dans ces pages. On retrouve ce phénomène dans *Demain je meurs* avec l'allusion, à l'intérieur de la réécriture du *Perceval*, à la *Farce de Maître Pathelin*.⁵⁰³ Cet hypotexte secondaire ne vient pas uniquement parasiter la parodie mais fait sens en tant que référence au genre de la farce (qui au Moyen Age servait d'intermède divertissant entre les pièces sérieuses) et à la pratique de la parodie de langues⁵⁰⁴, exercice auquel Prigent se livre à cet endroit du roman.

Enfin, un dernier usage stratégique de la parodie consiste à déléguer la parole pathétique à l'hypotexte en lui faisant dire ce qu'on ne veut ou peut pas dire directement soi-même. Dans *Demain je meurs*, la diction de la souffrance prend ainsi souvent le masque comique de la parodie : c'est par exemple le trajet jusqu'à l'hôpital considéré comme passion / course de côte, l'« aveu » de masochisme par « Héautontimorouménos » interposé (cf. *DJM*, 139) ou encore ce détour dédramatisant par la parodie pour dire la cruauté de la mère :

Car tu entendais sa voix intérieure qui criait très fort, quoique en grand silence, comme cria sa mère à saint Mélicon cuit en Cappadoce sous Agricola après la nuitée à poil sur la glace pour qu'il abjurât avec les Quarante : « Souffre, mon enfant, encore un instant, et tu me rendras heureuse entre toutes parmi les mamans. (*DJM*, 140)

⁵⁰³ Dont proviennent le terme de « tribouilleries » (p. 302) et la formule « Marmara carimari carimara » (p. 304).

⁵⁰⁴ Pour tromper le drapier venu réclamer son argent, Pathelin simule la maladie et délire en plusieurs langues (breton, latin, patois limousin, picard, flamand, normand, lorrain).

Pour la scène du repas de « fête » chez les grands-parents, Prigent « emprunte » à Brel une ambiance, celle de la chanson « Ces gens-là », qui, adjointe en sourdine à son propre texte, sert en quelque sorte de charge de pathétique et de noirceur :

Pas un pipe un mot. Bonsoir le bonsoir. Même pas un « te v'là ». [...] Ou t'as oublié. Ou ça fait chorus avec le tableau dont tu veux pâtir et tu gommés nuances. Ils sont tous en train de goinfrer la soupe, au moins dans ta tête. Glou glou, slurp, gargouilles [...]. Ils disent rien, ils lapent, ça fait une cadence, voire une mélodie. Et tic-tac l'horloge comme basse continue. (*DJM*, 129)

Ultime détour, la réécriture burlesque du conte breton de « Fantic Loho ou le linceul des morts »⁵⁰⁵, à la fin de *Demain je meurs*, forme une digression qui, par la conversion du macabre en bouffonnerie, met à distance le tragique et désolennise la fin du livre. Pour autant, il ne s'agit pas d'une greffe incongrue comme cela en a tout d'abord l'air. Car la réécriture est aussi une manière de faire une place, à la fin du livre, à cette matière folklorique à laquelle le père (réel) s'est intéressé à la fin de sa vie : « La voix [...] radote le conte qu'il disait parfois, ton père, quand en veine de retour d'enfance aux sites folkloriques, de la couturière Fantic l'adorable » (*DJM*, 351). La parodie burlesque est donc un détour paradoxalement pudique pour parachever le portrait littéraire du père, et le lui dédier : cette histoire de linceul sert en effet de prologue à la dédicace finale :

Si Aimé criait [...] : « Rends-moi mon linceul », tu lui rendrais pas : il n'y en a pas, tout fut consumé. Pourtant tu le rends, d'une autre façon : linceul c'est ce livre, on dira plus tard, on dira peut-être. (*DJM*, 356)

⁵⁰⁵ Cf. F-M. Luzel, « Fantic Loho ou le linceul des morts », *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, Presses Universitaires de Rennes - Terre de Brume, 2001, pp. 369-372.

1.2. « ÇA CACOPHONE FORT »⁵⁰⁶

1.2.1. Langues que je parle

Lorsqu'il revisite la bibliothèque, c'est autant et en même temps que des œuvres les archives de la langue que Prigent explore. Aussi est-il nécessaire d'étendre la notion de parodie au-delà de la sphère strictement textuelle, car c'est par la stylisation⁵⁰⁷ de divers états de la langue que Prigent « bricole » une langue inouïe, parlée par nulle bouche parce que s'y mêlent des voix de toutes provenances. S'il reconnaît que c'est d'abord le goût de la diversité et de l'étrangéité qui le porte à cultiver cette profusion, l'enjeu est toujours de faire coïncider deux objectifs *a priori* conflictuels : conserver la mémoire de la langue *et* « trouver sa langue », « fonder son dictionnaire ». Quelle écriture pourrait être à la fois « patrimoniale » et intimement adéquate? Comment à la fois défendre la langue et s'illustrer (se « portraiturer ») ?

C'est par la production de monstruosité que Prigent répond à ce double défi. S'il utilise des langues étrangères au français moderne courant, c'est d'abord comme facteurs d'étrangeté et d'obscurité, comme obstacles à la saisie immédiate du sens sans lesquels la langue elle-même s'efface. Même si elle peut ici où là s'en approcher, la langue que Prigent réinvente dans ses proses n'est pas une oralité stylisée : c'est une langue violemment artificielle, non historiquement ni stylistiquement homogène, c'est-à-dire que l'écrivain ne se contente pas de juxtaposer des langues hétérogènes, mais réalise d'improbables hybridations. Les proses romanesques de Prigent constituent ainsi un espace de « télescopage » de multiples langues, états historiques de la langue, niveaux de langue, lexiques normalement incompatibles, une même phrase pouvant combiner archaïsmes, argot, patois, jargons, langage familier et langage savant (« et que biaux parler perfume tes bouches sans ja conchier vestibules de vie ! », *GMQ*, 21).

⁵⁰⁶ *GMQ*, 225.

⁵⁰⁷ La « stylisation parodique » est définie par Bakhtine en opposition avec la simple imitation : il s'agit d'une « représentation littéraire », de l'« image » d'un langage, c'est-à-dire que celui-ci n'est pas simplement reproduit, mais « représenté avec art », il « devient objet [...] de restructuration, de transfiguration artistique » : « on sélectionne certains éléments typiques d'un langage, caractéristiques, voire symboliquement essentiels. L'écart avec la réalité empirique du langage représenté peut être, de ce fait, fort important, non seulement dans le sens d'une sélection partielle et d'une exagération des éléments de ce langage, mais dans le sens d'une création libre, dans l'esprit de ce langage, d'éléments complètement ignorés par l'empirisme de ce langage », M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, pp. 153-156.

Mais la bizarrerie comique de la « langue Prigent » ne résulte pas seulement de ces hybridations inédites. Elle tient aussi à la stylisation parodique de langues que l'auteur singe plus qu'il ne les parle. Le jeu parodique relève ici du pastiche, puisqu'il repose sur le grossissement et le gauchissement : toutes les langues mobilisées sont caricaturées, comme reconstituées « par [l]es soins » d'un linguiste amateur⁵⁰⁸, de même que de nombreux jargons, ces curieuses langues dans la langue, à l'étrangeté à la fois savoureuse et risible. La stylisation peut être parfois tout à fait fantaisiste, comme dans ce pastiche de nomenclature zoologique que l'on trouve au chapitre « un peu de zoologie » de *Grand-mère Quéquette* :

Voire du revenu encore de plus loin, millions même d'avant le précis des noms : meutes megatériens, bandes maxiplocus, hores hyperodons, vols bigoptéryx, nuées tératochoses ou bancs trucosaures ? (GMQ, 67)

L'écrivain bricoleur jette aussi naturellement son dévolu sur les jargons techniques. C'est ainsi sans doute en s'inspirant du catalogue *Outiror* –mentionné dans la bibliographie de *Grand-mère Quéquette*– qu'il a pu dresser le désopilant descriptif de l'engin déplumant :

Pas loin dans un coin derrière les poubelles c'est la déplumeuse, utile machine aux vies domestiques, plein de tours/minute, patins perforés, semelle extralarge à bande bimatière, plateau autogrippant avec kit de transmission. Ça nettoie, décape, désincruste et pulvérise par principe d'aspiration explosive. (GMQ, 49)

Dans un registre plus angoissant encore, le passage de la liste des craintes du narrateur concernant les « effets indésirables » des médicaments est une stylisation parodique de cette rubrique très particulière des notices pharmaceutiques :

Et, si soins, je crains abus et débords, effets indésirables et réactions sévères, usages usurpés et posologies inappropriées et dépassement de dose prescrite et qu'on m'appliqua médoc pas pour moi. [...] Je crains si je lis en très tout petit, [...] lésions pas jolies, érythèmes confus vu que polymorphes, purée purpura dans le vasculaire puis la déripette et démangeaisons par photosensibilisation. [...] Je crains luxations musculaires et/ou colères articulaires qui peuvent survenir [...] au talon d'Achille avec des ruptures et des tendinites dès le premier jour et sur les deux pattes. Je crains convulsions, troubles du sommeil, hallucinations d'envol de chameaux entre les moineaux, [...] irritabilité des morosités et fourmillements des extrémités exceptionnellement [...] et pas sûr par contre que sur la notice on n'ait pas omis pire comme avanie. (GMQ, 133-134)

Dans un autre catalogue domestique, Prigent puise un autre jargon tout aussi savoureux :

Denise Richard, taille 48 d'âge moins certain, [...] a choisi de faire moins dans la prudence que sûr en élégance, c'est-à-dire d'oser la féminité sans tourner le dos à l'aspect pratique. Quoique informulé en explicité, on sent sentiment vif d'approbation dans la compagnie quand passent petits pas de talons tendance daim marron glacé ses gironderies en modèle lainage bleu marine strict, coupe amincissante, col à coins cassés bien fermé derrière par petit bouton avec pli couché au milieu du dos pour la fermeture [...]. (GMQ, 208)

Dans *Demain je meurs*, le recours à ce jargon vestimentaire a une fonction très clairement antipathétique, puisqu'il s'insère dans l'évocation de la cérémonie (en Maison du peuple) à la

⁵⁰⁸ Cf. Christian Prigent, *quatre temps*, op. cit., p.168.

mémoire du père pour opérer un détournement ostentatoire de l'attention sur les détails vestimentaires de l'assistance féminine, c'est-à-dire pour ne pas parler du reste. C'est bien le chagrin qui ouvre et ferme cette tragi-comique « revue » vestimentaire :

Pleurs au deuxième rang où sont les fumelles, dames et demoiselles en grand apparat. [...] Pétula Bourhis (robe à panneau plat qu'affine la silhouette par de l'effet de descendant très allongeant). Et Hortense Piété, en veste confort de lainage souple avec poches fendues où sont les mouchoirs en stock au cas où. (*DJM*, 340-341)

Outre cette transdisciplinarité parodique, Prigent, comme dirait les linguistes, explore aussi la langue selon l'axe diachronique, c'est-à-dire qu'il met en œuvre une « façon d'écrire trans-historique »⁵⁰⁹, effectuant le plus grand écart linguistique (du latin au langage SMS). Comme les jargons, les langues anciennes et les états antérieurs de la langue française sont d'abord des objets de jouissance : l'archaïsme aussi est délicieux⁵¹⁰. Prigent aime à rassembler ces « trésors » lexicaux en séries, autrement dit à « faire varier » la langue autour d'un même objet, comme dans cette série chevaline :

[...] oublie pas petit l'us et la racine, le cheval, ou marc'h⁵¹¹, même si d'apparence que gueux canasson, est roi à jamais. [...] Je vois sur des ost flotter gonfanons et la chevalerie hennir en pavois Montjoie Saint-Denis et des haquenées et des palefrois et des destriers convertir bourrins en forces du destin et le roncin même anodin conférer noblesse au travail humain [...]. (*GMQ*, 142)

Ce que présentent les œuvres anciennes, dans leur état de langue archaïque, c'est d'abord cette opacité énigmatique, cette sensation vive d'*étrangéité* qu'il est rare de trouver dans la production contemporaine et dont Prigent, par une sorte d'archaïsation stylisée du lexique et de la syntaxe, tente de former un équivalent. Le rythme des autres, ainsi, n'est pas toujours un mal, et Prigent reconnaît l'influence du latin et de l'ancien français sur son propre style.⁵¹² Mais il s'agit là d'une influence pour ainsi dire inconsciente et permanente des langues anciennes, à distinguer de la stylisation parodique proprement dite. Prigent pratique celle-ci tantôt de façon isolée (tel passage parodie telle langue), tantôt de façon beaucoup plus étendue et complexe. Dans le premier cas, l'imitation caricaturale a essentiellement une fonction d'opacification momentanée et de « divertissement » (diversification et amusement), comme le pastiche d'ancien français de la région picarde qui dans *Grand-mère Quéquette* prend en charge le récit de la perte d'un bœuf. Les propos du « bovier Paumier » sont empruntés à la

⁵⁰⁹ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 164.

⁵¹⁰ Dans les proverbes médiévaux, écrit Prigent, « il faut [...] goûter la vieille langue, [...]. Il faut se mettre voluptueusement en bouche ces mots de bois vert d'avant l'orthographe et ces rythmes élagués du fouillis des articles », « Salut les anciens : li proverbe au vilain », *TXT*, n°28, 1991, p. 90.

⁵¹¹ « Cheval » en breton.

⁵¹² « [...] je suis convaincu que la connaissance que j'ai de cette langue [le latin] (surtout celle des poètes) influence grandement certains aspects de la syntaxe et de la métrique de mes proses (suppression des déterminants, abréviation des finales, etc.). Encore que les modes d'action de cette influence ne me soient pas clairs du tout. Sauf à considérer qu'elle s'exerce plutôt par l'intermédiaire de la langue médiévale, encore proche du latin, que l'ai beaucoup fréquentée. », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 162.

chantefable *Aucassin et Nicolette*⁵¹³, mais ils sont prolongés par un pastiche de la langue de cette œuvre, pastiche fantaisiste, farci d’anachronismes comiques, et dont la « fonction » est explicitée par un commentaire métatextuel de conclusion :

[...] tu te veux vergoignier et toi honnir et membres tranchier et ores te vois trestoz enragiez : c’est exagéré pour un bovidé égaré. Or tien, vint que j’ai ci en me borse, si te sol ton buef⁵¹⁴, Roget ou suen nef, lesse choir desverie. Ainz sai Paumier le dolant que c’est payé pour rigoler, [...] et reumine pevré et malvais cherbon dejuste le perron avec du ris jaune noielé de sable, et plore son buef en atapiné. Et cy falt la geste en gran reculé pour pigmenter sauce, adorer saumâtre et changer idées. (*GMQ*, 108)

Mais la stylisation de langues et de dialectes n’a pas qu’une fonction opacifiante ni une dimension exclusivement ludique, elle peut aussi faire sens voire traduire une émotion. C’est ce qui se passe dans la prosopopée de « la Chienne du Monde » dans le chapitre de *Demain je meurs* significativement intitulé « géographie pathétique » : sorte de « carotte » géologique percée dans la mémoire de la langue⁵¹⁵, le passage exhibe « pédagogiquement » les différentes strates historiques du parler – là encore, reconstituées par les soins de l’auteur- depuis le latin jusqu’au gallo :

In antiquis temporibus gens illa jam inter pluvias frigas mugitusque boum vivebat ruri. [...] Par siecles apres, illoc emmi bues, gelines et chevalx a mesme campayne vivoient, et poverté les encumbroit : molt unt oüd e peines e ahans. [...] Par ainsi nul mal qui trop les tourmentast et fist sentir gueuserie de leur condition et sentoient peu qu’ils estoient fort à plaindre. Mais ils eurent fils bossus, sujets médiocres, morts jeunes. [...] Puis fut long cor en maouïdi temps, eu euzaut’ d’cé nous i font toujou les pèsans : caousant pataud, portant sablots [...]. (*DJM*, 90)

Comme dans le récit picard du bœuf perdu, un commentaire métatextuel vient *a posteriori* éclairer et « justifier » le passage. Ici l’auteur intervient pour fournir à la fois le « mode d’emploi » et l’interprétation de la prosopopée plurilingue :

Vous pouvez relire les phrases à l’envers, entraver roman puis piger latin : le parler, ça change. La vie, elle, peu. L’Histoire on nous dit qu’elle file, qu’elle avance. Mais quasi rien bouge : c’est tout pareil au près qu’au loin. (*DJM*, 90)

Ce passage aux allures de gag (drôle de méthode de langue, en effet) et d’exercice de style⁵¹⁶ traduit donc une émotion ou plutôt lui donne forme, c’est-à-dire que le formalisme ludique ici n’est pas une protection, un masque derrière lequel l’émotion serait pudiquement tapie, mais ce par quoi l’émotion (le sentiment d’immobilisme, de stagnation de la vie sous l’évolution du parler) trouve la forme qui lui correspond.

⁵¹³ Œuvre anonyme, qui souvent parodie la chanson de geste, et dont on situe la rédaction entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle. Prigent ne modernise que très légèrement le texte original (« Or a trois jors qu’il m’avint une grande malaventure, que je perdi li mellor de mes bués, Roget, le mellor de me carue, si le vois querant, si ne mengai ne ne buc trois jors a passés, si n’os aller a le vile, c’on me metroit en prison », *Aucassin et Nicolette*, trad. M-F. Notz-Grob, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 116.

⁵¹⁴ Autre emprunt à la chantefable (« Or tien, fait Aucassins, vint que j’ai ci en me borse, si sol ten buef. », *ibidem*, p. 118).

⁵¹⁵ Sur ce passage en « latino-médiévo-gallo créolisé », cf. *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 167-171.

⁵¹⁶ Ces « petits exercices de vocalises diachroniques » (Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 170) sont bien une adaptation du principe des *Exercices de style* de Queneau : il s’agit ici d’évoquer toujours une même situation (sociale) dans différentes langues.

Si la stylisation procède ici diachroniquement, le plus souvent Prigent entremêle divers états historiques de la langue, comme dans l'épisode déjà cité de la rencontre des parents du narrateur où l'écrivain semble s'être amusé à faire « rater » le pastiche d'ancien français par des mélanges incongrus.⁵¹⁷ En dehors des citations prélevées dans les textes de Chrétien de Troyes et Robert de Boron, l'histoire est en effet seulement affublée d'un « costume d'époque » plutôt indéterminée. Sous leurs accoutrements archaïsants, on reconnaît ainsi des objets et des expressions modernes (l' « ostel » que l' « on visete » est dit « quitte a la part de fin del meis », « tot fres rafreschi », et très fonctionnel avec son « armaire a balais »), une formule célèbre de l'*Art poétique* de Boileau (« la voire puet aucune fois n'estre pas vraysemblable ») et même du Prigent (« souris réciproques par mesme élastique crochié as oreilles »). Par une autre forme d'anachronisme, ce pseudo ancien français est en outre miné de termes modernes (« Tope la », « bachelier », « courbettes », « à la revoyure ») ou issus d'états plus récents de la langue (« sans tribouilleries »⁵¹⁸). De cet ancien français en toc, de cette reconstitution ostentatoirement ratée, l'auteur semble d'ailleurs se lasser avant la fin de l'histoire, puisqu'il abandonne presque complètement le pastiche linguistique dans la deuxième partie du « conte », l'ancien français reconstitué ne faisant plus qu'émailler un texte globalement en français moderne (« On voit plus que les deux sur le même nuage à *s'entraccoler molt* et filer la romance dans un rond de fumée tout rosifié », *DJM*, 304). Enfin, par une sorte d'anachronisme inverse, le conte commencé dans la langue de Perceval s'achève sur une « déclaration » en langage SMS :

Et n'anticipons pas en intempestif d'effet anachronique sur déclaration genre temanana, tu me manke D-ja, mem kan T la / é meme si ce sera pa éTrnel, méfodra profiT dé kelke heur / je te done 1 milié 2 bisouxxxxxxx é 2 baisé ! je t'M. (*DJM*, 305)

Les monstres linguistiques de Prigent ne témoignent cependant pas simplement d'un goût pour la richesse des langues et l'hétérogénéité textuelle. Dans l'utilisation des langues anciennes et des patois, ce goût rejoint en effet une dimension affective, dans la mesure où les langues mobilisées ne sont jamais indifférentes mais renvoient aux origines et à l'histoire familiales. Ainsi, lorsque Prigent emploie le breton, c'est avec la fonction qu'il lui connaissait dans son enfance : comme sa grand-mère maternelle, la grand-mère fictionnelle l'utilise pour tenir des propos non destinés à de jeunes oreilles, par exemple des commentaires sur les mœurs supposées légères de Mona-Aurore :

T'as vu, dit Grand-mère, ma sell aze ur bentadenn ! Moi je fais : ? Suite après c'est : ar plac'h-se a zo

⁵¹⁷ Cf. *DJM*, 302-303.

⁵¹⁸ Le terme apparaît dans la *Farce de Maître Pathelin* et chez Rabelais.

ul liboudenn ! Bibi bis : ? [...] Coda : Yetrenne louz, gast ! Grand-mère, c'est carré blanc quand elle me cause breton : rien pour mes oreillons et signe de cochon. (*GMQ*, 114)

Centré sur la figure du père, *Demain je meurs* recourt davantage au gallo, qui fut « le parler de son enfance ». Lorsqu'il est employé de façon massive, c'est toujours en lien avec cette donnée biographique. C'est ainsi dans un gallo reconstitué qu'est évoquée « sa vie d'enfance [...] en fond de cambrousse de Centre-Bretagne »⁵¹⁹, et que plus loin les adieux du père à sa vie d'avant et au patois sont écrits dans un mixte de gallo et de français⁵²⁰, l'hybridation traduisant la transition entre l'ancien monde de l'enfance sauvage et le monde scolaire :

Adieu patois simili gaulois ou roman d'avant [...]. Fini qu'on soulage ses petits rognons dans l'iau du ruzet. Fini de poser les braies en fossé et faire son cahet de bragotte en douce derrière les burlus. (*DJM*, 102)

Enfin, c'est dans un français grimé en gallo (un français marqué de « résurgences d'accentué gallo »⁵²¹) qu'est décrite, dans une des « vignettes en vite fait », la scène de pêche aux lançons – activité qui devait rappeler au père sa vie d'avant les « humanités » :

Dizaïnes de falots djà au bas dé l'iaou. Pieds nus, foin des bottes, o z'aôutes lançonnoùx. Tous à graveler le sable o la houette. Falot à main gaôuche. De drette : attrape le lançon, qui saouête partout. (*DJM*, 326)

Au-delà d'une simple évocation des origines du père, on peut voir dans cette inscription du gallo en littérature une sorte de réhabilitation et de « revanche » indirecte sur les vexations subies par ce père qui eu sans doute, comme l'enfant de *Demain je meurs*, « vergogne de la crotte de ses origines collé sous ses socques, honte de résurgences d'accentué gallo et syntaxe de brousse dans parler pointu » (*DJM*, 104). Quand au latin, il est presque toujours associé au « Professeur Papa »⁵²², comme dans la scène de *Grand-mère Quéquette* où il « se ramène, retour du turbin avec le cartable et le cravaté raide d'humanités » (*GMQ*, 140) :

On entend flûter dans ses dentitions [...] : parcite mortales dapibus temerare nefandis corpora et toute la suite en taratata latina lingua. Grand-mère s'en fout : elle cause pas romain. Et moi pas encore : répit pour l'instant. (*GMQ*, 141)⁵²³

⁵¹⁹ Cf. *DJM*, 89. Le paragraphe développe le passage en gallo d'*Une Phrase pour ma mère*, op. cit., p. 157.

⁵²⁰ Même hybridation français-gallo dans la « Chanson de la Chienne » : « Mangeux de bouillies, / Croquous d'fèves pourries, / Et le sac du Diable / Ouvert sur la table » (*DJM*, 92).

⁵²¹ *DJM*, 104.

⁵²² *DJM*, 181.

⁵²³ Prigent place ici dans la bouche du père une citation tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (livre XV), comme plus loin la devise de Du Bellay empruntée à Horace (« *Caelo*, dit Papa, qui passe à vélo avec pincés aux pattes et cartable au cadre, *Musa* (c'est la poésie figurée en dame) *beat* (on prononce béate) », *GMQ*, 168-169).

1.2.2. Sortir du bain

La stylisation parodique prend une tournure plus satirique lorsqu'elle se donne pour objet non plus des langues proprement dites mais des langages et des discours idéologiques. L'objet de la parodie devient ici véritablement « l'homme qui parle et sa parole »⁵²⁴, tout particulièrement quand il s'agit d'une parole autoritaire.⁵²⁵ C'est dans *Demain je meurs* que la parodie satirique⁵²⁶ de cette parole politique et morale est le plus développée : dans ce livre davantage marqué par le contexte historique, la parole politique, qui dans *Grand-mère Quéquette* semblait tenue à l'écart⁵²⁷, refait massivement surface : « Pas moyen d'éteindre le gaz politique, cf. ci-dessus + cf. infra : ça couve, ces feux-là, même sous lourd de cendres. » (*DJM*, 15). Cible principale de la parodie satirique, la phraséologie communiste est singée par une stylisation où le grotesque tient moins à des hybridations insolites (comme dans l'écriture « transhistorique » décrite précédemment) qu'à l'exagération caricaturale de la raideur mécanique du discours (et de ce que cette mécanisation révèle de naïveté et d'aveuglement - ou d'obstination). La parodie accuse ainsi le caractère automatique et sclérosé de la parole politique : sentences simplistes (« le Parti a toujours raison », « un bon communiste est premier partout », « le bon militant n'est pas irresponsable »⁵²⁸), répertoire réduit d'anathèmes stéréotypés (« vipères lubriques hitléro-trotskistes », « scribouilleurs hystéro-réacs », « racaille opportuniste ! sbires des amerloques ! hitléro-trotskistes assoiffés de sang ! »⁵²⁹), répliques automatiques du père qui ne fait que « baver rien que [s]a leçon »⁵³⁰ quand on l'interroge par exemple sur l'exclusion d'A. Marty (« Ennemi du dedans, c'est pire que dehors », *DJM*, 114) ou sur l'insurrection de Budapest (« C'était coup monté par la CIA »,

⁵²⁴ « l'objet principal du genre romanesque, [...] qui crée son originalité stylistique, c'est *l'homme qui parle sa parole* », M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 152-53.

⁵²⁵ Bakhtine estime que si « elle peut devenir objet de profanation », « la parole autoritaire (religieuse, politique, morale, parole du père, des adultes, des professeurs) », dans l'oeuvre littéraire, ne se représente (stylise) pas mais est simplement transmise (car elle « n'est pas intérieurement persuasive pour la conscience »), *ibidem*, p. 161. Or chez Prigent, cette parole fait autant objet de stylisation parodique que les autres.

⁵²⁶ Sangsue définit la « *parodie satirique* » comme « la transformation parodique d'un texte dans le but de faire la satire d'un objet extérieur à ce texte », à distinguer de la « *satire parodique*, qui correspond à la transformation parodique d'un texte dans le but de railler ce texte », D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 245.

⁵²⁷ On notera tout de même l'hilarant discours anticapitaliste de la grand-mère, alignement de slogans parodiques et authentiques : « Non à Kub, Maggi et Bébé Cadum. Aux chiottes Wonder. À bas Lustucru. Mort aux Vaches qui rient. Peugeot, le peuple aura ta peau. Et US go home, Paix en Indochine, Schneider aux lanternes. [...] Debout les damnés et viva la muerte : vous faites pas bouffer par le capital bouffance et réclame. » (*GMQ*, 221).

⁵²⁸ *DJM*, 51, 63, 80.

⁵²⁹ *DJM*, 173, 202. Face à ce discours d'invectives contre les « foutus saboteurs » « payés gras en beurre par la CIA », Prigent place ironiquement un discours antagoniste parfaitement symétrique – ici en alexandrins : « De la foutue racaille révolutionnaire / Payée par le Kremlin – et qu'elle aille à Moscou, / Si c'est pas bien ici, chanter tralalalère » (*DJM*, 79).

⁵³⁰ *DJM*, 198.

« l'Armée rouge, c'est l'arme du prolétariat », « c'est dit dans l'*Huma* »⁵³¹), manichéisme de la vision du monde et anti-américanisme simpliste.⁵³²

Le narrateur de *Demain je meurs*, première victime de cette parole mécanique, ne fait pour ainsi dire que recevoir des « leçons » (de politique, de morale, de piété filiale, et pas seulement de littérature) qui forment pour lui le monde, mais aussi parfois le défont (les leçons du « mutin Blivet » détruisant par exemple les certitudes inculquées par le discours officiel du Parti). Pour l'écrivain, la parodie carnavalesque de ces leçons est le moyen de comprendre ce milieu « violemment homogène » des militants communistes staliniens⁵³³, c'est à dire d'en faire le tour (d'y faire des trous ?), de le dominer en en formant une représentation, et ainsi de s'en extraire. Dans *Demain je meurs*, cette représentation fait sans cesse appel à des références religieuses : le Parti communiste est ironiquement assimilé à une religion, ses cadres à des anges⁵³⁴ et ses militants modèles à des saints. Si le rapprochement parodique du religieux et du politique est une manière de rendre compte de ce que pouvait représenter le Parti pour un enfant élevé « sous son aile », c'est surtout un élément de la satire de l'adoration vouée par les militants aux cadres du Parti et de leur soumission aveugle à sa *doxa*.⁵³⁵

La parodie satirique du discours des communistes procède en grande partie par collage de formules authentiques, mais elle met aussi en œuvre les procédés parodiques que nous avons vu employés contre d'autres cibles : dégradation du style, lectures idiotes ou puérides, exagération grotesque des particularités stylistiques et rhétoriques, etc. C'est principalement dans la représentation de la parole publique du père⁵³⁶ (« grenade d'idées justes et toute la mitraille du matérialisme version dialectique », *DJM*, 64) que Prigent déploie cet arsenal parodique : la récapitulation ironique des « prêches », « speeches » et autres « cours de

⁵³¹ *DJM*, 197. Commentaire du fils : « C'est du déballé coram populo mais sans populo. Berzingue je récite. [...] A se demander s'il y croit vraiment » (*DJM*, 200).

⁵³² Le discours anti-américaniste est parodié notamment dans la « leçon morale sur les influences mauvaises pour l'instinct des joujoux guerriers » : « ça nous vient des Américains [...], cow-boys assassins des Sioux et Cheyenne par impérialisme, électrocuteurs des deux Rosenberg sous le maccarthysme, gangsters sulfateurs et marchands de gnôle qui assomment le peuple pour qu'il pense à rien qu'à trimer esclave sous le Capital. » (*DJM*, 288).

⁵³³ « Mes parents étaient des militants communistes issus de la Résistance. Ils vivaient (et moi, du coup) dans cette contre-société violemment homogène qui constituaient le réseau des « camarades » et l'identification de la vie à la vie « militante ». [...] C'était vraiment une société dans la société, avec sa convivialité propre [...] et sa culture cohérente » (avec sa Bibliothèque, son Musée, sa Cinémathèque, son Histoire légendaire, ses Mythes, sa morale). Des parents « terribles donc, car cuirassés de certitudes – mais aussi admirables », Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., p. 88.

⁵³⁴ La représentation de la hiérarchie des responsables communistes parodie effectivement la hiérarchie des anges, de l'« archange » Staline qui « trône en photo auguste au bureau » aux anges déchus (ceux qui ont critiqué le stalinisme) « en photo dans les cabinets pour qu'on torche avec », en passant par le « moyen ange » (Thorez) et le « petit ange » (Kanapa). Cf. *DJM*, 173.

⁵³⁵ Attitudes que résume et dénonce Blivet le mécréant : « Vladimir Illitch, c'est pas Dieu le Père [...] Et ses écritures, c'est pas l'Évangile ni le catéchisme » (*DJM*, 203).

⁵³⁶ Prigent explique à propos de la parole politique du père que « l'imitation de cette prolixité instrumentale (performative) [lui] a servi à former une parole emblématique (et donc schématisée) du discours des communistes dans les années 1950. », *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 178.

rembourrage »⁵³⁷ par lesquels le père s'adressait aux hommes (« pourvu que d'ailleurs et pourvu qu'en tas ») constitue ainsi une sorte de concentré du discours et de l'idéologie communistes.⁵³⁸ Prigent y collectionne les formules stéréotypées, qu'il aligne parodiquement, comme dans les « speeches » d'accueil des « pionniers » où il est fait « vœu que soit rencontre unanime, chorus fraternel, progrès pour la paix et le socialisme, occase de soutient à l'internationalisme prolétarien » (*DJM*, 51), ou qu'il détourne dans un sens idiot :

invitation à pondre des gosses pour repopuler et que tournent en joie turbines et machines d'augmentation de production [...] comme demandent Thorez (c'est le Fils du Peuple), et Jeannette Vermeersch (ce fut sa moitié, donc la demi-sœur du fils en question ou la bru du peuple). (*DJM*, 51)

Par une naïveté et une crédulité outrées, l'utopie tourne ainsi à l'idiotie comique :

exposés documentés [...] sur le proche Grand Soir, la gent féminine comme moitié du ciel, [...] la moustache qui chante du Père des Peuples, la Prunelle d'Aurore du même qui nous guide et succès en tout de l'URSS où le pis des vaches donne bien meilleur lait grâce aux prévisions du Plan Quinquennal. (*DJM*, 52)

Cette parole paternelle a aussi des relais dans le roman, relais fanatiques ou au contraire sceptiques. Dans la dominicale « leçon d'éthique héroïque » de la tante Clara, les « propos de remise à niveau » rappellent ainsi la *doxa*, repeinte en idiot par les soins de l'auteur :

Apprenez ceci : y a-t-il à choisir entre le Parti et la petite amie ? Entre l'épouse et le Parti ? [...] Entre le Parti et la marmaille ? [...] La vraie famille, c'est le Parti. Fiancée, concubine, marmots, dulcinées, aïeux, bisaïeux, ou la légitime et le cousinage : tout est compris. C'est couvé par l'aile de la Grande Poule comme sous le Manteau de Miséricorde de la Vierge noire, sauf ici que rouge. Ou même c'est la chair elle-même du Parti, comme qui dirait ses parties intimes. (*DJM*, 65)

En plus de cette ironie auctoriale, Prigent fait résonner contre la parole autoritaire des voix discordantes, incarnées par des personnages sceptiques ou railleurs : la grand-mère et le père Blivet jouent ainsi la même fonction, celle de contrepoint ironique au discours communiste orthodoxe.⁵³⁹ C'est ainsi que dans *Demain je meurs*, la parole satirique se trouve parfois déléguée à « Blivet le mutin » : dans la contre-leçon que celui-ci dispense à l'enfant, Prigent combine le pastiche et la transposition en langage familier du discours des communistes :

Rigolons un peu : ça lui résoudrait dialectiquement, comme disent les brochures, ses contradictions primaires, secondaires et antagonistes, à ton père, de vivre où il n'y aurait plus jamais, qu'ils disent, de luttes des classes ? Ça lui ramonerait la bile des tuyaux ? Coïnciderait-il enfin avec soi ? [...] En brasse coulée à l'aise dans les masses ? Dans le populo comme flétan dans l'eau ? Homme total, nouveau, bien briqué à fond dedans comme dehors ? [...] Sans rien qui merde pourri au fond ? (*DJM*, 120-121)

⁵³⁷ « avec comme pilon pour tasser le tas la raison critique, le sens de l'Histoire et la vision des lendemains chouettes en Cité future » (*DJM*, 50).

⁵³⁸ Cf. *DJM*, 50-53.

⁵³⁹ Prigent explique que la voix de la Grand-mère « est censée avoir assez souvent un effet de scepticisme goguenard (par rapport à celle des autres figures du livre : père, mère, voisinage) : elle dénude et écorce ironiquement le bois des langues de bon aloi moral et grammatical. » ; « au plan politique, [c'est] une parole joyeusement incorrecte (par rapport à la parole paternelle). C'est la voix de l'interpellation moqueuse, critique, tendre et rude en même temps. La voix la plus proche de ce que je voudrais que soit la voix de mon écrit. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 177.

L'utopie n'est pas seule à se voir « roulée dans la farine de la parodie ». Prigent caricature également l'austérité éthique indissociable de l'idéologie communiste, à travers notamment la fameuse⁵⁴⁰ « synthèse en sommaire » de la pensée du père concernant « sa clique infâme de progéniture ».⁵⁴¹ L'auteur prend soin de signaler la nature hypothétique de ce blâme hyperbolique (« Revenons à quoi le petit homme pense que son père pensait»), autrement dit, il s'agit ici moins de la pensée réelle du père (inconnue) que de la voix du surmoi (tyrannique) sécrété par le milieu très particulier des militants communistes. C'est un fils (« bourreau de soi-même », comme on l'a vu) qui s'autoflagelle dans la langue du père. Là encore la satire (d'une morale intransigeante, d'une vision manichéenne du monde) est débordée par l'outrance comique de la parodie qui fait basculer le propos dans le grotesque :

[...] descendance déchoit en compromission avec la mollesse côté ambitions de Révolution ; descendance s'en tape du rôle historique du prolétariat ; [...] descendance se vautre en confort facile de baraque à bourges ; descendance pourrit en dérélition dans de l'abandon à matinées grasses et desserts sucrés ; descendance suçote luxurieusement sa cuiller d'argent ; descendance picole, dans le même métal en version timbale, Coca amerloque ; descendance mâchouille chewing-gum exporté par le capital international ; descendance s'affuble en blue jean cow-boy et snobe le tergal [...], (*DJM*, 142)

C'est enfin avec la même outrance désopilante⁵⁴² que Prigent parodie dans *Demain je meurs* le discours des communistes en matière de littérature. Dans le chapitre intitulé « intermède 2 : une leçon de littérature », l'exagération caricaturale des positions du père⁵⁴³ et la surenchère dans la critique des écrivains « malsains » font tourner le dialogue à la farce, ou plutôt au jeu de massacre. Mais ce texte, élaboré à partir d'écrits critiques publiés par les auteurs communistes orthodoxes (Bloch, Kanapa) et d'articles d'Edouard Prigent lui-même, est par endroits en réalité à peine caricatural. Quelques extraits (en italiques) d'un de ces articles⁵⁴⁴ recyclé dans le roman illustreront cette étroite proximité de la parodie avec l'original :

⁵⁴⁰ C'est en effet un texte que Prigent a mainte fois « oralisé » en public.

⁵⁴¹ Cf. *DJM*, 142-144.

⁵⁴² Et au moyen d'un ensemble de procédés qui nous sont désormais familiers : citations authentiques, stylisation parodique et transposition en langage familier.

⁵⁴³ On pourra se faire une idée du discours réel d'Edouard Prigent grâce à son livre sur Louis Guilloux, en qui il loue avant tout l'écrivain humaniste. On y lit par exemple que Guilloux fait une « galerie des types humains » qui « s'oriente semblablement dans le sens de la sympathie humaine et de la pitié », que « l'essentiel est bien que cet absolu d'espérance, même tronquée, soulève aussi la réalité briochine bien au-dessus des rues et des ruelles et des murs gris et des chats maigres », et que si l'« on peut regretter cette attirance vers la tristesse et la détresse », « c'est la vie qu'il faut blâmer. Ce qui compte ici c'est que Louis Guilloux par delà la couleur locale, la donne à voir, cette vie, telle qu'en elle-même souvent la réflexion la change. », Edouard Prigent, *Louis Guilloux*, Saint-Brieuc, Presses Universitaires de Bretagne, 1971, pp. 21, 26. Dans sa « leçon », le père fictionnel conseille à son fils la saine lecture du *Pain des rêves* ou de *La Maison du peuple* (Cf. *DJM*, 183).

⁵⁴⁴ Il s'agit d'un article d'Edouard Prigent publié dans *Ouest-Matin* (1949) et reproduit dans *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 37.

Il s'agit, pour reprendre les paroles d'Elsa Triolet, de transformer en lecteur ceux qui ne lisent jamais. [...] Il s'agit de transformer les lecteurs de romans policiers et de confidences en lecteurs d'une littérature digne de ce nom.

Son but : primo, transformer en lecteurs voraces ceux qui ne lisent jamais ; deuzio, changer en lecteurs d'œuvres dignes de ce nom ceux qui s'empoisonnent avec du minable ou des cochonneries. (*DJM*, 184-185)

Il s'agit d'enseigner par le livre les raisons de l'espoir, la générosité, la joie de vivre, les méthodes de transformation du monde dans le sens d'un plus grand bonheur et d'une plus grande justice.

Lis ceux qui écrivent pour que la joie soit l'avenir rose ! (*DJM*, 183)

Qui écrit en joie et veut avenir désennuagé, il doit éclaircir, éclairer, montrer et ouvrir le ciel. [...] L'énergie qui pense, c'est pour transformer [...]. (*DJM*, 185)

[Il s'agit d'être] au contact et au service de ceux qui sont la France, c'est-à-dire son peuple laborieux, ouvrier, paysan, intellectuel, épris des choses saines, toniques et joyeuses »

Jamais se tenir à l'écart du peuple, Staline l'a écrit. Le servir sans peur, ni distractions, ni traficotage avec des lubies de pas comme quidam [...]. (*DJM*, 185)

Lis qui aime le peuple et ses bons instincts. (*DJM*, 183)

Prigent emprunte ainsi au discours des critiques communistes non seulement des formules et des idées, mais aussi une rhétorique (le recours systématique à une parole d'autorité, les articulations logiques, l'insistance anaphorique), et un ton, cette assurance sans failles qui fait dire au père fictionnel : « Là est vérité. Et c'est ça la tâche des qui font des livres », ou encore « L'écrivain, chez eux, sait exactement pour qui il écrit car il sait pourquoi il a à créer et quelle vérité est à exalter. » (*DJM*, 183, 184). Nul besoin d'une très grande familiarité avec les positions théoriques de Prigent pour constater que celles qu'il prête ici au père en constituent l'antithèse parfaite, de sorte la parodie expose en négatif l'envers de sa cible : idéal de fraternité (« réconcilier l'homme avec son père, sa mère, la terre, soi, les camarades », *DJM*, 186) contre cruauté asociale, devoir de limpidité (« faire simple et clair » et « pas confiner dans l'opacité ni se cultiver les raffineries », *DJM*, 186, 185) contre « droit à l'obscurité », optimisme et positivation (« Le mal doit sans cesse être mis au bien, par tous les moyens », « tout pour que ça fasse du bien où ça passe », *DJM*, 184) contre « négativité » et « cap au pire », et ainsi de suite. Dans le second temps de la « leçon », le fils agite comme des chiffons rouges ses « maîtres » à lui, livrant aux fulminations du père la « clique infâme » des Rimbaud, Joyce, Kafka, Proust, Beckett, etc., qui se voient frappés des pires anathèmes. Il n'est pas inintéressant de citer la réaction du père au nom du plus « grotesque » des écrivains mentionnés, Céline : « Noircit tout ! Salope ! Recherche de saletés ! Outrance ! Locutions serviles ! » (*DJM*, 189).

Si dans *Demain je meurs* la parodie satirique du langage et de l'idéologie des communistes est assurément cruelle, on remarque que Prigent prend soin d'en rappeler le caractère précisément parodique, c'est-à-dire excessif et schématique. Mais il faut surtout souligner l'ambiguïté du rapport qu'entretient le grotesque avec l'intention satirique. L'exagération grotesque apparaît en effet à la fois comme une arme de la satire et comme une manière d'en atténuer la férocité en la tournant en bouffonnerie.⁵⁴⁵ Autrement dit le grotesque semble être un moyen de condamner tout en adoucissant la condamnation par le rire et en évitant le caractère pesant et dogmatique du discours de dénonciation sérieux.⁵⁴⁶ Car il ne s'agit pas de remplacer une « leçon » par une autre, mais bien plutôt de faire du vide, d'occuper, comme dirait Prigent, la place du négatif. Mais la modération de la satire ne tient pas uniquement à l'outrance comique : elle est aussi liée au rapport ambigu qu'entretient Prigent avec l'idéologie dont il parodie le langage. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas simplement de désillusion, et le discours se fait parfois remise en question de la remise en question de l'ambition communiste, sans pour autant abandonner les procédés parodiques (ici le collage de formules stéréotypées) :

Que come la Voix *mixée sienne et tienne* et anonymat de nombreuses voix ? Que conviction fut qu'il y a justice à bagarrer pour et misère à tuer et guerre à mener contre les sauvages et bouffis de sous qui gouvernent le monde et l'impérialisme et saloperies de guerres coloniales. Et que s'il y a sens à l'existence, c'est de batailler contre l'argent roi, la loi du profit, la servilité des cerveaux tannés à cause d'ignorance, [...] la résignation aux choses comme elles vont [...]. (*DJM*, 157).

⁵⁴⁵ La satire est aussi souvent « allégée » par le « mirliton » et le carnavalesque, comme dans les vers du chapitre « jour de fête » (« On écoute le speech de Marcel Alory, / Dirigeant fédéral, qui bafouille pas mal / Mais promet dans sous peu un monde au quart de poil », *DJM*, 135).

⁵⁴⁶ D. Sangsue analyse bien cette forme du détour parodique : « Une autre raison de recours à la parodie apparaît dans cette réflexion [...] de Nabokov : « *satire is a lesson, parody il a game* » (*Strong Opinions*). Les leçons ont toujours quelque chose de lourd et personne n'aime en recevoir. Le satiriste qui recourt au jeu de la parodie donne une leçon tout en évitant les pesanteurs de la leçon, la parodie satirique lui permet de combiner leçon et jeu, de faire passer sa leçon sous le couvert du jeu [...]. », D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 246.

1.2.3. Comment « faire son Rabelais » ?⁵⁴⁷

Au-delà de la parodie du discours politique, l'écriture « à distance » de Prigent est, comme dit Bakhtine du « plurilinguisme du bouffon », « parodiquement et polémiquement braqué[e] » contre tous les langages sérieux⁵⁴⁸, contre tout discours où la bêtise se sédimente, où l'expression se fige.⁵⁴⁹ Dans le temps, la parodie satirique déborde largement le langage des communistes des années 1950 puisqu'elle s'exerce aussi sur la mentalité de la génération précédente. Au début de la « causerie au coin de la rue »⁵⁵⁰, dans *Grand-mère Quéquette*, Prigent parodie ainsi la voix du bon sens populaire, incarné par trois grand-mères interchangeables⁵⁵¹ à qui il prête des formules d'une platitude comique (« la vie c'est dur à supporter mais on peut pas l'éviter », « c'est pas toujours fête mais tout n'est pas noir », *GMQ*, 105-106). Dans *Demain je meurs*, la caricature de la « sagesse » populaire et rurale (celle du monde des grands-parents) passe par une surenchère de lapalissades triviales :

On sait quoi du monde ? Qu'en veut-on savoir ? [...] : on vit au lointain en gros comme tout près. On meurt par là-bas comme ici aussi : à la fin de sa vie. Les enfants, ça naît souvent en bas âge, ailleurs comme ici. [...] Qu'on se tourne par-ci, qu'on se tourne par là, on aura toujours les fesses derrière soi. [...] Les cochons sont noirs, en soues, chez les exotiques à face de citron ? Chez nous ils sont roses ? Et alors ? : une fois saignés, mêmes tripes, même boudin. (*DJM*, 95-96)

Puis c'est l'expression d'un « idéal » aussi comique que désespérant, sorte de *carpe diem* grotesque, borné par la résignation :

Et il y a fierté à chérir son trou [...], baïre la bolée avec Fortuné, [...] vider la chopine avec Jean Le Diot, [...] guincher la gavotte d'bout su'eune barrique pour niquer le sort. [...] Quoi de plus plaisant que partager us, parties de palet et jeu de belote et goût de la terre avec le prochain ? [...] À quoi bon chercher à arriver où ? Prends ce que tu as. Et merci mon Dieu que ça soit pas moins. (*DJM*, 96-97)

De même, la parodie satirique s'étend au langage de la société contemporaine dont elle fait apparaître la bêtise et le vide comique : c'est ainsi par un découpage ironique (et stylisant)

⁵⁴⁷ « Rabelais, qui exerça une influence immense sur toute la prose romanesque, [...] traite parodiquement presque toutes les formes du discours idéologique (philosophique, éthique, savant, rhétorique, poétique), et surtout ses formes pathétiques (pour lui, pathos et mensonge sont presque toujours équivalents)», M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 130. Et Prigent de se demander « quel geste littéraire faire qui [...] opèrerait sur la langue et les représentations du monde qu'elle véhicule, quelque chose d'équivalent à ce que fit Rabelais au temps de l'humanisme renaissant », « L'incontenable avant-garde », Entretien de Ch. Prigent avec F. Thumerel, disponible sur : www.libr-critique.com.

⁵⁴⁸ La « stylisation parodique des langages [...] confine à une récusation de presque tout ce qui est directement et spontanément sérieux (le vrai sérieux consiste à détruire tout faux sérieux, tant pathétique que sentimental [...])», M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 132-133.

⁵⁴⁹ Autrement dit, il ne s'agit pas (seulement) de régler des comptes avec l'idéologie communiste/familiale, mais plus largement de « dé-familiariser ou dés-idéologiser des énoncés politiques, éthiques, pornographiques, publicitaires » (des pans entiers de ce qu'on appelle « réalité »). Et en faire alors apparaître les tics, la bêtise, la vacuité, la fausseté aussi. En tirer, conséquemment, du comique [...]. », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., 145.

⁵⁵⁰ Titre d'un chapitre de la quatrième partie du roman (p. 105-113).

⁵⁵¹ « Madeleine Dieudonné, quatre-vingt-treize ans au solstice d'été », « Louise Dieuleveut, quatre-vingt onze piges à la Trinité » et « Jeanne-Marguerite Espérandieu, quatre-vingt balais à la Saint-Michel » (*GMQ*, 105-107).

dans le parler médiatique contemporain que Prigent fait le tableau du bel avenir promis au narrateur de *Grand-mère Quéquette* :

[...] rencontre amicale avec tous acteurs de chaque action, approfondissements des intégrations, larges processus, [...] prévisions des risques, traçabilité sans équivoqué, haut débit bien servi, meilleure lutte contre la maladie, adaptations bio-informatiques au service de la génomique, implantations écologiques ergonomiques, recompositions pratiques des familles, [...] nuages du matin vite dissipés par un soleil ensoleillant malgré flocons sur les reliefs et brumes résiduelles dans les creux de vaux. (*GMQ*, 161-162)

Dans *Demain je meurs*, Prigent pratique à nouveau le *cut-up* dans ce langage « marrant » du monde contemporain, mais avec une fonction un peu différente, puisque le comique de ce jargon a ici un effet de « dédramatisation » bouffonne, l'angoisse du narrateur à la vue de son reflet « en total décombre » sur la sonnette de son vélo⁵⁵² tournant finalement au dérapage grotesque :

Comment supposer toi dans des futurs de fière allure, même costumisé en total good look par soin de fitness, gym correctionnelle, médité yoga, diète en calories et cure d'ananas ? Comment supputer amélioration d'image de ta marque même via charcutage de rhinoplastie, greffe de bouts d'autrui et liposuccion du gras au laser, cheveu ravigoté par balayage miel pour effet blond sel, blanchiment des crocs et parodonties dans les profondeurs, voire, tant qu'à faire, augmentation mammaire ? (*DJM*, 28-29)

Mais surtout, Prigent « fait » effectivement « son Rabelais » en traitant parodiquement des types de discours sérieux plus spécialisés (et qui font aussi plus rarement objet de parodie). C'est ainsi, par exemple, que la référence psychanalytique est essentiellement présente sous la forme d'un réinvestissement carnavalesque des lieux communs du discours lacano-freudien (angoisse de castration, complexe d'Œdipe, femelle phallique, stade du miroir, etc.) ou que, pour évoquer « à gros traits » les conditions de vie des grands-parents en Basse-Bretagne, Prigent mime un discours historique dont il accentue le schématisme :

Pauvreté partout, dans ces alentours : fin d'artisanat en tissage de toile depuis l'industrie des usines du Nord et ce fut retour dans tout Breizh-Izel en état comme vers 1660 sous le Roi-Soleil et les grandes famines. Fini de bâtir les jolies églises à poutres historiées et les grand calvaires en pierre du pays. [...] Mendiants, vagabonds sur les grands chemins. Forte émigration vers les Amériques ou la capitale. (*DJM*, 91)

La parodie du discours philosophique, dans *Demain je meurs*, est beaucoup plus récréative et farcesque que satirique. Elle est aussi stratégique, compte tenu du contexte dans lequel elle prend place. Par exemple, avant de chercher à définir plus précisément ce qu'il sentira quand il se penchera sur le cercueil de son père, le narrateur fournit cette démonstration tragi-comique de l'existence du « parfum parfait », variation fantaisiste sur le modèle de la preuve (du sophisme) dite ontologique de l'existence de Dieu⁵⁵³ :

⁵⁵² « Après ça comment se voir de visu ? Quelle figure humaine faire en société ? Comment ne pas perdre la face à chaque fois ? » (*DJM*, 28).

⁵⁵³ C'est l'argument selon lequel l'idée d'un être parfait implique son existence (si l'on admet que l'existence est une perfection...), cf. R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, V, Paris, PUF, 1970, pp. 99-103.

Ce parfum parfait, c'est celui d'amour. Ça n'existe pas ? Ça existe, persiste. Si ça n'était pas, tu n'y penserais pas. T'as qu'à penser fort : ça existera. Et d'autant plus fort qu'en vrai ça fut pas, comme manifesté, donc en réalité. Mais en intention, en vraie densité de ruminant, en fort potentiel de virtualité – soit : en idée. [...] CQFD. Donc il sentira la rose de l'idée d'amour en virtualité. (*DJM*, 234)

De même, au chapitre suivant, la spéculation triviale sur la nature de l'âme tient le tragique de la situation⁵⁵⁴ à distance. On reconnaît dans cette méditation pataphysique un argument traditionnel en faveur de l'immortalité de l'âme⁵⁵⁵ (elle « clabote jamais car y découper tartine ou portion, ça vous viendrait pas, c'est vérifié, à l'idée. », *DJM*, 247), « traduit » selon le principe du travestissement burlesque. Procédé parodique dominant dans tout le passage, la transposition du discours métaphysique en style familier réalise l'association incongrue d'un contenu spéculatif abstrait et d'un registre vulgaire :

Un vire jamais Deux. Deux ça arrête pas de troquer le look. Ça tient pas en place, c'est de l'énergé pour des clopinettes entre je-prospère et je-dépéris. Papa penche plutôt vers numéro 2.

Mais on a fait quoi, bondieu, aux Puissances, pour qu'on nous pondît sans nous consulter dans Deux, du cul d'Un ? (*DJM*, 247)

Comme la digression ontologique de Queneau dans le *Chiendent* (« l'être est, le nonnête n'est pas... »⁵⁵⁶), cette méditation de comptoir (du Platon - Plotin⁵⁵⁷ « repeint en comique ») tourne à la confusion comique :

Le pouvoir de l'âme, dit un autre Maître (j'en ai vu plusieurs, c'est comme les docteurs), est l'intermédiaire entre Un et Deux. Soit : un virgule cinq, à un cheval près. Un virgule cinq quoi ? Nous y voilà. [...] Le Maître précise qu'entre un et deux c'est comme si on dit (il va un peu vite) entre éternité (qui stagne en pareil tout au long d'elle-même) et jours-mois-années, ou temps [...] Donc entre un et deux gît un et demi. Et ce demi est donc une moitié en plus de quelque chose (mais on sait pas quoi) collée post virgule juste après zéro = 0,5. (*DJM*, 248)

Et la conclusion du délire métaphysique est une parodie ludique de la formule finale des démonstrations logiques : « C'est Ça Qui Fait Drôle, Ça Qui Fiche Délire, ou même Ce Qui Flanque Déroute, plutôt que Ce Qu'il Fallait Démontrer. » (*DJM*, 249).

Mais Prigent détourne aussi des modèles d'écriture appartenant à des domaines plus familiers. Ce sont par exemple dans *Demain je meurs* les quelques recettes parodiques⁵⁵⁸, qui, comme les autres « récréations » parodiques, ont une fonction rafraîchissante et roborative. Plus originale sans doute est l'exploitation fantaisiste d'un bizarre artifice du

⁵⁵⁴ Le narrateur qui a fini par pénétrer dans la chambre d'hôpital trouve son père endormi.

⁵⁵⁵ « [...] l'esprit, ou l'âme de l'homme, ne se peut concevoir que comme indivisible : car, en effet, nous ne saurions concevoir la moitié d'aucune âme », R. Descartes, « abrégé des six méditations suivantes », *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 20

⁵⁵⁶ Cf. R. Queneau, *Le Chiendent, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2002, pp. 214-216.

⁵⁵⁷ Cf. Platon, *Timée*/34c-36c (récit étonnant de la fabrication de l'âme par le dieu) et Plotin, *Ennéades*, traité 21 (« Comment on dit que l'âme est intermédiaire entre la réalité indivisible et la réalité divisible ») et traité 45 (« De l'éternité et du temps »).

⁵⁵⁸ Outre les recettes cannibales « pour distraire » déjà évoquées (cf. *DJM*, 221-222), on retiendra l'ingénieuse recette des dindons « plumés bourrés » du père Blivet : « Recette : tu vides ton bocal de petite prunes que t'avais prévues mises en eau-de-vie car tu penses à tout quand tu n'as que peu. [...] Tu réserves à part le tas de noyaux qu'imbiba la goutte. Tu sers les noyaux parmi la pâtée de tes dindonneaux : c'est vorace l'oiseau, ça avale recta [...] ». (*DJM*, 117-118).

discours pédagogique⁵⁵⁹ : comme sur ces panneaux explicatifs où des oiseaux dessinés nous expliquent leurs habitudes, le paysage maritime « vu d'une falaise »⁵⁶⁰, interrogé par le narrateur (« déchiffre et demande à chacun son nom. », *DJM*, 334), devient un paysage parlant, une bouffonne prosopopée généralisée. C'est d'abord l'oiseau qui décline ses identités :

J'ai nom tant tadome qu'hirondelle de mer, pluvier, huïtrier ou courlis cendré [...] Quant patouille pas loin sur de la patte maigre dans l'aigre des vases je suis limicole, dont souventes fois bécasseau maubèche. Quand suis sterne, je porte cagoule noire l'été, mais aux frimas non. J'ai mon petit trou à flanc de falaise pour narguer faucon, belette ou furet et les garnements. (*DJM*, 334)

Puis les autres éléments du paysage prennent tour à tour la parole pour se présenter : le menu fretin, la voile, les bouées et les phares, l' « écueil pudique » (« à la marée basse l'eau me déshabille mais j'ai ma culotte en fil de varech pour garder pudeur », *DJM*, 334).

Il arrive enfin que plusieurs types de discours se « disputent » la représentation de tel ou tel événement, le roman devenant véritablement ce lieu de confrontation d'une pluralité de codes rhétoriques, mobilisés au second degré comme « formes élaborées de la réalité ». ⁵⁶¹ L'écrivain fait alors varier la langue non plus lexicalement (autour d'un concept) mais rhétoriquement (autour d'un événement)⁵⁶², déployant face au réel une panoplie de langages. Le « récit » du passage du peloton, dans *Grand-mère Quéquette*, se présente ainsi comme un éventail de styles de représentations : à la version « pornographique » burlesque⁵⁶³ fait suite une série d'autres versions, l'une dans le goût phénoménologique⁵⁶⁴, l'autre plus métaphorique⁵⁶⁵, une autre plus objective⁵⁶⁶, et enfin sont annoncées ironiquement une version journalistique « et même » une glose métapoétique.⁵⁶⁷ C'est sur le même principe que Prigent varie les langages quand il s'agit de raconter l'histoire du crime de Trochon : après le récit de

⁵⁵⁹ Qui devient artifice du discours romanesque pour éviter l'effet « carte postale ».

⁵⁶⁰ Cf. *DJM*, chapitre 28, « vu d'une falaise (marine) » (pp. 334-335).

⁵⁶¹ C'est à ce titre que, selon Bakhtine, le roman intégrerait ce qu'il appelle les « genres intercalaires », « lui-même n'étant que l'unification syncrétique, au second degré, de ces genres verbaux premiers », M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 141.

⁵⁶² On retrouve ici le principe des *Exercices de style* de R. Queneau.

⁵⁶³ « Holà, la tremblote dans le tas des gens en forme de bidoches ! Ça bave et ça sue, ça s'ouvre, ça se creuse, ça gémit, ça crie. Pas de doute : ça jouit. Grand-mère y compris, qui a des retours de lubricité, j'ai même eu du coup droit à un bisous. » (*GMQ*, 226).

⁵⁶⁴ « Si on observe ça décalé plus froid, on verra au cœur du triangulé vélomusculé : froutt-froutt argenté de tournis rayons, pâte pulvérulée de couleurs qui bougent, peu de consistance, quasi zéro nom à étiqueter » (*GMQ*, 226).

⁵⁶⁵ Version empruntée à la « course de côte » de Jarry : « Et si on transpose avec les images façon poétique, me dit l'oncle Alfred, on dira qu'on guette des gambettes qui bourrent des flancs métalliques en tenant mulet fort par les oreilles » (*GMQ*, 226).

⁵⁶⁶ « En bref, résultat du passage de course : stage en présent nul entre de l'attente ça-va-pas-tarder et bilan vite fait c'est-déjà-passé. » (*GMQ*, 227).

⁵⁶⁷ « Rien voir ça énerve les imaginerfs : y aura baratin, beaucoup, sur ce trou en rétrospectif. Et brillant blasons dans des tons forcés. Et de l'homérique question épithète. Et même du braquet métapoétique en dénivelé dans le théorique, je sens déjà ça qui pousse dans ma tête. » (*GMQ*, 227).

la grand-mère (p. 282), l'affaire est racontée une deuxième fois sous la forme d'une mise en abyme alambiquée⁵⁶⁸, puis la « voix de Julou » prend en charge une troisième version plus sulfureuse (« Car voici version écrite au venin par la vacherie avec l'insinué et le grain de sel : parole à Julou », *GMQ*, 294). De même encore, la rencontre des parents, dans *Demain je meurs*, est racontée dans deux versions (incompatibles) : tandis que la première raconte le coup de foudre en « tout rosifié » (c'est le « conte » kitsch parodiant le *Perceval*), la seconde (« Autre version : même date, même appartement. ») est nettement moins idyllique et franchement burlesque (au sens cinématographique), avec un Aimé « taiseux radical, gêné natif aux entournares », c'est-à-dire guère plus entreprenant qu'un Buster Keaton.

⁵⁶⁸ Mona lit dans un programme de cinéma le résumé d'un film dont le scénario n'est autre que... l'histoire de son propre assassinat. (cf. *GMQ*, 291-292).

1.3. CLICHÉS CULTURELS ET CULTURE DU CLICHÉ

1.3.1. Imageries

Que l'écriture représente une chance de sortie hors du lieu commun n'implique pas l'évitement systématique du cliché⁵⁶⁹ et la quête exclusive de son contraire, l'inouï : chez Prigent, la hantise du lieu commun se manifeste souvent par l'exhibition parodique de celui-ci. L'écrivain opère ainsi fréquemment le déploiement ostentatoire des représentations que les mots suscitent automatiquement. Un exemple tiré de *Grand-mère Quéquette* fera facilement comprendre ce procédé :

La rue est sévère dans le genre scolaire. Son nom : Jules Ferry. On voit tableau noir, marronniers mouillés devant le préau et pan sur les doigts avec règle en fer. (*GMQ*, 344)

Le roman constitue une sorte d'encyclopédie ironique des idées reçues et des représentations clichées associées à tel ou tel mot ou rassemblées par thèmes, comme dans cette salve d'idées reçues sur les romanichels qu'énonce la grand-mère « en écho de vox populi » :

Ça copine en tas dans de la flopée de parenté, l'un par-dsus l'aut' dans la roulotte. [...] Smala ça lapine : tout du bohémien retresseur de paille en galurin gras. Et jeux de mains jeux de vilains et j'affûte surin et jte gratte crincrin. Chapardeurs volailles, coureurs de chemins et de filles de rien, voleries, traficoterries et compagnie. (*GMQ*, 115)

Plus loin, la grand-mère se fait le porte-parole de la conception traditionnelle de la poésie, minée ici par les interférences comiques avec des énoncés triviaux :

Et le poète sait, confirma Grand-mère, tel Jean Richepin, en fourrant le coke dans la cuisinière, mettre en strophes fines les pires catastrophes, passe-moi la brique : ça chauffe le lit mieux que bassinoire. Ainsi il met baume en nos cœurs dolents et nargue l'aigreur de bile des penseurs et qu'ils nous emmerdent avec des leçons de complication et brûle pas tes doigts. (*GMQ*, 168)

Le narrateur poursuit lui-même cette « leçon de poésie » parodique, accumulant les lieux communs d'un discours scolaire (« le maître me l'a dit de la communale ») tourné en dérision par l'introduction de termes familiers ou incongrus et par une glose idiote :

[...] le poète raisonne mais plus vite, et en musique douce [...] Il assaisonne de sel de forme l'intelligence de l'informe, ainsi à tire-larigot chez Victor Hugo. Poésie traduit langage de l'âme, précisa note en bas de page. Elle exhale par voie d'intime calame, c'est comme du tuba en plus fin au bout. C'est souffle angélique [...] de l'esprit subtil qui vélocipède à l'aise dans les sphères. *Caëlo*, dit Papa, qui passe à vélo avec pinces aux pattes et cartable au cadre, *Musa* (c'est la poésie figurée en dame) *beat* (on prononce béate) [...] (*GMQ*, 168-169)

⁵⁶⁹ Notons que le cliché peut aussi bien relever de l'expression que de l'idée : le *TLF* le définit comme « expression toute faite devenue banale à force d'être répétée; idée banale généralement exprimée dans des termes stéréotypés. », et le *Nouveau Petit Robert* comme « idée ou expression toute faite trop souvent utilisée ».

Loin de prétendre à des retrouvailles avec le réel ou de chercher des images originales, le texte se constitue souvent par accumulation de clichés issus d’imaginaires naïfs. Lectures d’enfance, journaux illustrés, légendes bretonnes, films, chromos de propagande sont les sources où l’écriture vient sans cesse puiser ses motifs. L’effet comique est renforcé par le caractère souvent disparate des images, comme dans ces compilations de visions d’horreur dont est fréquemment assailli le narrateur :

J’ai vu ce jour-là en accéléré le Poilu 14 sous nuée d’ypérite, Tabarly au Horn dans les rugissements de la quarantaine, Nosferatu gabier d’horreur dans la mâture, les morts-vivants en pyjama de cendre dans le crépuscule piqueté corbeaux, les brandons cathares en Gloire à Montségur [...] (GMQ, 52)

Au-delà de la résurrection – à la fois nostalgique et ironique - du monde de l’enfance, la collection de clichés est une manière d’exhiber le caractère stéréotypé des images par lesquelles nous nous représentons le monde et notre vie. Plutôt que de lutter contre la sclérose des représentations, Prigent prend le parti d’en jouer, d’en remettre bouffonnement sur cette dépossession, préférant l’abus et la parodie des images à leur récusation pure et simple.⁵⁷⁰ À partir d’un paysage de lande bretonne, le narrateur de *Demain je meurs* laisse ainsi proliférer les images de légendes :

Tu penses feux follets, dolmens, pierres levées, passage en nuitée des âmes d’Aanon avec la lanterne et la soutane noire. Idée, diversion : tu mets du lutin pour faire plus gentil. » (DJM, 213).

C’est ensuite une accumulation comique d’images macabres naïves parodiant les représentations stéréotypées des naufrages⁵⁷¹ :

[...] cadavres en gonflé genre bibendum, mais un peu bouffés déjà par les crabes, un œil qui pendouille avec une étrille appendue dessus et un maquereau croché à l’orteil [...] Ils ballottent en masse entre planches, espars, dames-jeannes et bouts de tonneaux au gré du ressac. (DJM, 214).

Prigent exploite ainsi très souvent les codes et stéréotypes cinématographiques, comme dans ce passage de *Grand-mère Quéquette* où le travestissement bouffon de la grand-mère en « barbouze » suscite une scène typique de film de gangsters :

J’entends djà brailler du *rends-toi-t’es-fait*. Facile voir venir mégaphones, sirènes et autre pin-pon en tonitruements dans mon environ. [...] Bagnoles noires et blanches imbriquées façon barricadé sous du clignotant fulmifulgurant. Par-dessus corbeaux en hélicoptères avec des lunettes prêtes à fusiller. (GMQ, 176)

De même, le récit de l’arrestation de l’assassin de Mona mime les séries policières : À l’arrêt-buffet : extirpage brutal du fond du wagon, lecture de papier rose avec tampons par maréchaussée en veste de cuir, culotte de cheval et guêtre à lacets. Les petits bracelets et Trochon boude en prostration. Puis avance rapide, frirt frirt la cassette : tirage vers du nez en commissariat et aveu total sous petite question. Le sac de conscience en lueur de lampe se vide, ça soulage. On a la pommette qui saignote un peu à cause des claques [...] (GMQ, 328-329)

⁵⁷⁰ C’est le même type de « solution » (la solution de la surenchère parodique) qu’il adopte vis-à-vis du lyrisme.

⁵⁷¹ Le texte souligne d’ailleurs la référence filmique : « c’est le scénario, c’est inscrit au script. », « Pas moyen couper au filmé macabre » (DJM, 214).

C'est davantage l'exotisme naïf des illustrés, dessins animés et films américains qui dans *Demain je meurs* est recyclé comme cadre d'un dépaysement pour rire. Le terne paysage local se métamorphose soudain en décor exotique criard :

Ru a viré fleuve, énorme, à eau ocre, avec tourbillons [...] Plus les lézards verts ou gris en forme de virgule dans les cailloutis, mais des gros feignants de caïmans qui bavent du dentier à plat sur le sable [...] Plus mésange ni piafs de genre ordinaire teintés grisouillant, mais l'ara fluo et des grosses perruches en couleurs pétantes. (*DJM*, 215)

C'est dans ce décor que le narrateur, pour échapper à son père fantasmé en cannibale, imagine ensuite une fuite façon cinéma burlesque américain :

Et zou, en pirogue, et qu'on pagaie fort. Tant pis si on tombe sur un crocodile hypoglycémique, ou dans les rapides, maelströms, baïnes. Ou même qu'on débouche sur une cataracte et qu'on plonge tout cru comme les alouettes dans la gueule ouverte d'un hippopotame. (*DJM*, 222)

Dans *Demain je meurs*, le « décollage » dans des imaginaires naïfs, a souvent le sens d'une fuite de la réalité : le narrateur cherche un divertissement dans un macabre de pacotille pour ne plus voir le presque mort, comme si le comique de l'imaginaire enfantin était une façon de narguer l'énorme lieu commun de la mort. Tandis qu'il rampe sous le lit où son père agonise (pour éponger l'eau d'un verre renversé), le narrateur imagine ainsi une série de scénarios loufoques à base de clichés : si son père venait à s'éveiller, il risquerait par exemple de prendre l'intrus pour « le croque-mort avec son crayon et son centimètre qui mesure déjà la toise du macchab ou qui soupèse son poids avec un doigt piqué sous le matelas. » (*DJM*, 256)

1.3.2. Histoires en kit

Avec la question de la représentation de l'Histoire, beaucoup plus présente dans *Demain je meurs* que dans le roman précédent, de nouveaux emplois du cliché apparaissent. L'Histoire, c'est d'abord ce qu'on ne vit pas, mais qu'on voit mis en scène sur des écrans, des affiches, illustré dans les manuels. L'Histoire, vue de la campagne bretonne, se réduit à des noms et des images de propagande⁵⁷² : « la Marche sur Rome, le Mussolini avec son calot marrant à pompons sur les mandibules en avantageux. Très loin : Petrograd, Soviets, Shangäi, Tchang, Mao et le Soleil levant sur des volcans. » (*DJM*, 94). Le cliché est ainsi le signe de l'ignorance de la réalité historique. Prigent ironise ainsi sur l'enthousiasme aveugle des

⁵⁷² Au-delà des frontières du « patelin », le monde « c'est Mars, c'est la Lune. Ça n'existe même pas : c'est en utopie. » (*DJM*, 94).

communistes français pour une URSS idéalisée et chromo, « couleurs doux-feutrées »⁵⁷³ : « c'est steppe, samovars, bouleaux, âme slave et raspoutitsa. Et Hourrah l'Oural⁵⁷⁴, blés d'Ukraine, isbas, Pouchkine en pastel sur bleu de mer Noire et les escaliers fameux d'Odessa. » (*DJM*, 320). Avec la découverte de l'« Almanach » soviétique, le persiflage devient tout à fait explicite, puisque la description « objective » des images de propagande est truffée de commentaires d'un narrateur qui a su la réalité moins brillante du régime⁵⁷⁵ :

Le Père des Peuples est en frontispice sous papier cristal. En belle vareuse blanche, moustache paternelle. *Il est très gentil*. On voit qu'il embrasse une petite fille parmi les roses rouge. Beria, *pas encore traître et liquidé*, veille derrière le chef, en lunettes rondes : *qu'elle fasse pas pipi, la pétasse en liesse, sur le camarade généralissime*. [...] Le Politburo en ordre de marche *avant qu'on gratouille au cutter exclus et passés aux trappes par les fantaisies de l'idéologie, la traque à la taupe CIA qui fouine, saboteurs chafouins du Plan Quinquennal* [...] Et plein de tracteurs sourient du radiateur avec dans les bennes des héros musclés du front du travail sur fond de moissons jusqu'à l'horizon : ils ont dépassé les quotas du plan, le moujik salue sous le soleil rouge. (*DJM*, 321)⁵⁷⁶

Au-delà de la reprise ironique des chromos de propagande, le recours aux clichés historiques traduit la conscience du fait que l'on est fatalement réduit à ces clichés dès lors qu'il s'agit d'évoquer ce que l'on n'a pas vécu personnellement. *Demain je meurs* multiplie ainsi les vignettes d'une Histoire « brillamment colorisée » (comme dit Rimbaud), comme ce tableau de la mobilisation de 1914, où « on voit partir pour on sait trop où, entre deux pioupious à pantalon rouge, les petits conscrits tassés en charrette avec les cocardes et les musettes et qu'on verse larme et agite mouchoir. » (*DJM*, 94), ou cette évocation de l'horreur de la guerre alignant des « flashes » déjà vus : « Flash : mottes en nuées dans l'air parmi les ferrailles. [...] Flash : charniers, chairs niées, abattoirs pour gens. [...] Flash : tirailleurs noirs, les Sénégalais, tout bleus dans le froid. Flash : lambeaux de peau pendus aux ramures. » (*DJM*, 295). Comme le suggère le commentaire qui suit le passage, l'Histoire est ainsi le lieu commun par excellence et il est vain par conséquent de chercher à en donner une représentation originale : « C'est collé cliché. C'est [...] de l'Histoire en kit, en armorié miniaturisé. Rien que t'aies vu toi, sauf au cinéma. Rien que tu puisses dire que d'autres n'aient pas dit. Passe donc. Abrège. » (*DJM*, 295). Même constat plus loin, à propos de la Libération : « On n'a rien pour ça qu'images en tout fait. C'est rien que fiction, nuages, métaphores. Passe. Concentre sur eux, Aimé, Emilienne. » (*DJM*, 309). Cependant là aussi, Prigent donne quelques échantillons de cette Histoire préfabriquée « version kitsch bonbon », « comme tu l'as vue en livres d'histoire pour qu'on t'édifiât » :

⁵⁷³ Le narrateur retrouve dans une armoire toute une bibliothèque, dont des livres en russe pour enfants, « importé[s] direct par les camarades en pèlerinage au-delà des fleuves Oder et Niemen en patrie chérie socialisme réel. » (*DJM*, 320).

⁵⁷⁴ Allusion ironique au recueil *Hourra l'Oural* d'Aragon.

⁵⁷⁵ On constate ainsi dans ce passage une bizarrerie de l'énonciation, puisque le narrateur y est à la fois l'enfant (qui s'imagine toute la séquence depuis l'hôpital où il rend visite à son père) et l'adulte (parlant depuis l'époque des désillusions).

⁵⁷⁶ Nous soulignons les commentaires ironiques insérés entre les images de propagande.

Et le rouge s'estompe des bannières nazies qu'on décroche en liesse des toits et balcons (*DJM*, 309)

[...] bleu avale tout version Epinal, blanc fait des grands V d'enthousiasme gai, rouge pète la victoire et le vin qui coule pour trinquer la paix. (*DJM*, 310)

L'écriture de l'histoire familiale fait elle aussi massivement appel aux représentations stéréotypées (véhiculées par les films, la littérature), puisque, pas plus que la grande Histoire, le narrateur n'en a une connaissance directe complète. Le récit des premières périodes de la vie du père affiche ainsi de façon ostentatoire sa nature de reconstitution hypothétique et forcément stéréotypée - donc inadéquate à ce que fut réellement cette vie.⁵⁷⁷ Nulle recherche d'effet de réel (d'authenticité) dans l'évocation de la vie du père au lycée, dont le caractère général est souligné par l'emploi du pronom «on»⁵⁷⁸ :

On passa la grille de solennité qu'impose du respect. On suivit couloirs colorés pissieux. On grimpa des marches en bois javel net. On posa la malle en grand dortoir vide près du lit en fer. (*DJM*, 103)

La douche ébouillante les deux cents internes à poil tous pareils derrière le mur rouge. Petites fumées bleues montent du fond des chiottes clandestinement. Et le bout de pain avec l'oignon frais c'est bon au quatre-heures, sauf que ça ramène de la nostalgie à cause du beurre qui vous est venu du pays perdu avec les odeurs dans un bol à fleurs par voie de colis. (*DJM*, 104).

Les « scènes de sa vie militaire » mettent en œuvre le même type d'écriture, les images clichées suppléant au témoignage personnel⁵⁷⁹. Ainsi, sur les circonstances réelles de l'évasion du père (fait prisonnier en juin 1940), le fils est réduit aux conjectures : « on prend tangente ni vu ni connu par un chemin creux car le soldat boche allumait sa clope le dos à la brise ou faisait pipi en catimini. ». Sur la vie de cantonnement, Prigent enchaîne ironiquement les expressions et les images toutes faites : « Saine ambiance virile en bandes molletières. Partage des « demies » et bouts de mégots avec les collègues par économie et sens de confrérie. Toilette torse à poil pour ravigoter » (*DJM*, 106-107). Par ces reconstitutions stéréotypées, Prigent expose la pauvreté de l'imagination et s'en moque, prenant le parti d'utiliser comme matériau les chromos qu'elle prodigue.

Mais si le cliché sert à reconstruire ce que l'on n'a pas vécu soi-même, il est aussi chez Prigent le mode d'écriture de l'expérience commune, c'est-à-dire de ce que *tout le monde* a vécu. Ce qu'il met ainsi en évidence, c'est le fait que tout ce qui renvoie à une expérience partageable est toujours déjà de l'ordre du cliché (en puissance) et ne vaut par conséquent pas la peine d'être dit, à moins de recourir au mode ironique et de l'énoncer en tant que cliché.⁵⁸⁰ Comme le lieu commun de l'Histoire, Prigent évite parfois ces lieux communs de

⁵⁷⁷ « Voilà, vite dit, pour lui. », est la conclusion du chapitre racontant les « enfances du chef » (*DJM*, 109).

⁵⁷⁸ Rappelons que Christian Prigent fréquenta ensuite à son tour le lycée Anatole Le Braz (où étudièrent aussi Jarry et Corbière).

⁵⁷⁹ « pas attendre de lui récit des faits d'armes » (*DJM*, 105).

⁵⁸⁰ Comme dans la liste des textures qu'on trouve au début d'*Une Phrase pour ma mère* : « l'amer de la bière et le fade du gaz, et le beurre d'écoeur et ses bulles de glaire, et la texture mousse de peau des paupières, et la crème solaire qu'empuera la mer, et l'extrait framboise et les confitures, et la trace savon de lessive finie qui graisse l'allée en livrée d'argent avec une fumée fade en suspension, et le mazout qui nous colle sa croûte, [...] et la chair des figues qui bave son grenu » , *Une Phrase pour ma mère*, *op. cit.*, p. 21.

l'expérience⁵⁸¹, mais il lui arrive aussi souvent de les développer comme tels. C'est généralement l'article défini, précédé ou non de « avec », qui introduit le cliché, servant en même temps de signal du « déjà vu » comme ici dans la description du lieu hospitalier :

D'abord c'est le hall *avec les bonbons et les gâteaux secs* pour petits présents avec commentaire sur la bonne mine, aux égotants.[...] Dames en blanc qui ziguent et blouses courtes qui zaguent parmi *les clampins habillés dimanche avec les lardons en culotte propre et la mèche collée à l'eau sucrée.* (DJM, 47, nous soulignons)

On retrouve la même utilisation de l'article défini dans cette autre description (les exemples sont innombrables), où il s'agit également moins d'un lieu singulier que de l'idée, de la représentation commune d'un lieu générique :

Vue sur salle de classe, année indéterminée. Les contours aussi, sauf *la* sorte de beurre fin d'après-midi *avec la* poussière dans rais de soleil entre les rideaux, et des dos en tas, blouses grises, les cloportes. Tableau noir, *normal*, avec de l'effet de fendillé à cause des années à souffrir *la craie qui fait mal aux dents quand ça crisse travers.* (DJM, 125-126, nous soulignons)

De la même façon, Prigent recycle les clichés associés aux différentes professions : dans *Grand-mère Quéquette*, la foule venue applaudir les coureurs du Tour de France est ainsi dépeinte en une galerie de portraits stéréotypés :

Preumes : les déléguées du Dispensaire en blouses nettes-blanches [...] Deuzes : les pompiers à bloc en blouson martial avec le hâle et la moustache. Troizes : les boueux municipaux en hilarité dans du débraillé salopette orange avec gonfanon en forme de balai. Même le militaire a eu permission et sa tempe est fraîche par-dessous l'acné qui orne le nez. (GMQ, 206)

Puisqu'il renvoie à l'expérience commune, le cliché peut enfin être un moyen de « désauthentification » et d'éloignement du souvenir. La scène de la « promenade avec [...] papa » dans *Demain je meurs* semble ainsi avoir été écrite à partir d'un livre du genre « jouets en bois à fabriquer soi-même » :

Il fait un fagot avec des brindilles liées par une ficelle de tige d'avoine folle. [...] Puis taille un sifflet dans un bout de bois, c'est du marronnier. [...] Après le sifflet, c'est une sarbacane en tige de sureau, avec de la moelle du même sureau comme projectile et un bout de frêne pour faire le piston. Tu en veux encore ? : hop, un gai moulin aux pales émincées qui tourne dans le ru, l'axe en châtaignier sur deux pieds fourchus. (DJM, 212)

⁵⁸¹ Ainsi, lorsque l'enfant finit par pénétrer dans la chambre d'hôpital, le narrateur « saute » la description : « Comment c'est dedans, on sait en gros : passons. » (DJM, 242). De la même façon, il abrège l'épisode des condoléances : « Du courage. C'est bien mieux comme ça. A pas trop souffert. Il nous manquera. Voilà voilà. Et cetera. Passons : le commun. » (DJM, 261). Dans *Grand-mère Quéquette*, alors qu'il a commencé à esquisser un tableau chromo (signalé comme tel : « vu déjà su ») de la foule en liesse, Prigent change de point de vue et adopte une focalisation qui empêche de voir autre chose que ... des cuisses. Et pour le pittoresque : « je passe, voir photos » (GMQ, 204, 214).

1.3.3. « Voyez, voyez la machin' tourner »⁵⁸²

Mais Prigent ne se contente pas de collectionner les clichés existants. En effet, son texte n'est pas seulement un répertoire de clichés mais fonctionne aussi comme une véritable machine à clichés littéraires qui transforme tout procédé repéré en procédé usé, toute image ou expression empruntée en banalité.⁵⁸³ La dérision s'exerce tout naturellement sur les *topoi* de la littérature, que Prigent se plaît à traiter en mode mineur et burlesque. C'est par exemple le cas du motif de l' *ubi sunt*, dans le chapitre « dépressif » de *Grand-mère Quéquette*⁵⁸⁴ (« Ainsi les talus du bocage, ou haies, où c'est ? [...] Et où le pommier tordu [...] ? Et le ru petit et le doué mini avec le cresson et les lenticules, ils coulent en cavernes où ça sous la terre ? », *GMQ*, 361-362), ou du thème de la vanité et de cette autre interrogation mélancolique également fort répandue, l' « à quoi bon ? », parodiée en vers de mirliton :

Pourquoi on se démène ? Pourquoi on s'évertue
Si c'est pour terminer en bidoche qui pue
Et pourrir à la fin tout au bout du sentier
Lumineux qui conduit aux splendides cités ?

Vices comme vertus, méfaits, bienfaits : pareil.
Tout se confond en terre et au fond du cercueil.
Etre un bon communiste et le premier partout
Ça servira à quoi quand on ira au trou ? (*DJM*, 135)

Le même principe de dégradation burlesque est à l'œuvre dans la transposition du *topos* littéraire de la tempête en version bande dessinée :

Blocs de ciel charbon partout sur l'entour. Lumière quasi plus. Crachats soufflés noient tout.
Entrechocs nimbus. Carambole stratus. Zips d'éclairs broum broum. Tonnerre barouf d'enfer. Flotte
en catatrac. (*GMQ*, p. 53)

La scène se clôt sur une vision grandiose parodique : « C'est pas Zeus, Lucifer, c'est pire : c'est Grand-mère en gesticulation de moulin à vent dans la furie de l'ouragan » : au delà du motif de la tempête, c'est le procédé d'amplification épique qui est ici burlesquement rejoué.

Ceci nous amène à la parodie des diverses tendances poétiques, qui, en tant qu'elles représentent une certaine sclérose de la forme littéraire, constituent également pour Prigent des cibles privilégiées. Dans *Demain je meurs*, c'est principalement la poésie communiste qui est visée, notamment à travers l'épopée mirlitonnesque des « Douze » (« Un intermède épique à Saint-Brieuc-des-Choux », p. 71-85), où, selon le principe du pastiche satirique, Prigent grossit les traits caractéristiques du genre pour le tourner en dérision (faits historiques traités en registre épique, langue simple, pompiérisme des métaphores, absence d'innovation formelle) :

⁵⁸² A. Jarry, *Ubu cocu, Tout Ubu, op. cit.*, p. 248.

⁵⁸³ Il est parfois difficile de dire si Prigent cite des textes parce qu'ils sont pleins de lieux communs, ou si ce n'est pas plutôt parce qu'il les cite (amoureusement, parfois) que ces textes apparaissent pleins de lieux communs...

⁵⁸⁴ « dépression soleil couchant » (cf. *GMQ*, 361-363).

C'est socio-réalisme et pompier héroïque,
Comme quand Aragon⁵⁸⁵ saluait le retour
De Moscou de Maurice et que l'astre du jour
Fulgurait au guidon des vélos prolétaires
Qui acclamaient Thorez en métrique ordinaire. (*DJM*, 74-75)

Compte tenu de l'écart temporel, il faut bien sûr relativiser la portée polémique de cette parodie : comme l'indique Prigent lui-même, il s'agit davantage d'un divertissement ludique⁵⁸⁶ et d'un hommage déguisé en gag que de la critique d'un genre poétique obsolète :

C'est pour changer un peu ou faire le malin,
Rouler le biscotto en rythme alexandrin
De genre mirliton. Mais c'est que tu avais
Cette démangeaison et, parmi tes carnets,

Du noté pieux sur ça en liste des hauts faits
De ton père et ta mère – et donc pourquoi le taire
Et pas ravigoter en prosodie rétro)
Le souvenir qu'ils sont du nombre des héros ? (*DJM*, 75)

Dans *Grand-mère Quéquette*, en revanche, la dérision de la poésie était bien plus générale et polémique puisque c'est l'ensemble des tendances « modernes » de la poésie française qui s'y trouvent épinglées (ou plutôt vitrifiées en académisme) dans un décapant recensement parodique. En futur poète anxieux de choisir sa voie, le « héros » envisage ainsi successivement les tendances qui composent le paysage poétique selon Prigent, donnant de chacune une définition caricaturale qui en ridiculise le programme et les procédés : néolyrisme (« Ou si suffira que je mouche mon nez par expression de peines du dedans et expose mouches avec le morveux ou, si foire, la couche, et naîtra de ça la littérature ? »), avant-gardisme expressionniste et organiciste (« 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 [...] ? »), objectivisme (« 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 répétition des bavasseries [...] ? »), formalisme -façon *RLG*⁵⁸⁷ - (« 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 et roues dentées en dispersion démantibulée mais recomposée à plat sur papier [...] ? ») et pour finir, poésie « blanche » (« Ou si pas plutôt ne faire que laisser plein de vide de blanc sur pages de carnet et

⁵⁸⁵ D'autres cibles sont désignées dans cette épopée communiste parodique : Alexandre Block, Eluard, Guillevic, Henri Bassis (« le rimailleur ») et Jean Marcenac.

⁵⁸⁶ Prigent s'amuse ici à faire marcher la « machine à débiter des alexandrins comme des chapelets de saucisses », selon l'expression qu'il a employé lors de l'entretien avec Benoît Conort et Pierre Vidal au Petit Palais le 17 novembre 2010.

⁵⁸⁷ *La Revue de Littérature Générale*, dirigée par P. Alféri et O. Cadiot. Deux numéros seulement (auxquels Prigent a participé) ont été publiés : « La mécanique lyrique », en 1995, et « Digest » l'année suivante.

pas finir lignes pour du suggéré que tout n'est pas dit [...] ? »).⁵⁸⁸ Le roman, pour Prigent, semble bien être ainsi le lieu où l'on se moque de la poésie⁵⁸⁹ : dans *Demain je meurs* comme dans *Grand-mère Quéquette*, autant la prose est dense, complexe, rythmée, sensuelle, autant les passages versifiés sont généralement simples, plats, « décervelés ».

La dérision de la poésie passe enfin par la mise en scène parodique des aspirations coutumières des poètes, à la fois éprouvées comme tentations et reconnues comme clichés.⁵⁹⁰ Dans *Grand-mère Quéquette* une série de chapitres développe successivement ces deux rêves contradictoires (en apparence seulement, puisque tous deux visent à annuler la séparation) que sont d'une part le rêve d'animalité régressive et de fusion avec la matière⁵⁹¹ (dans les chapitres « éloge du cochon » et « l'artiste en tête de lard ») et d'autre part l'utopie de la fraternité universelle dans un monde sans mal⁵⁹² (dans le chapitre « tout va bien »). Réponse burlesque à l'interrogation rimbaldienne de « Mauvais sang » (« Quelle bête faut-il adorer? »), l'« éloge du cochon » joue la farce de la fascination pour la condition animale :

[...] j'aspire à penser pas plus que vous-mêmes angéliquement en poils de slip isothermique, bêtes, quand je vous aime de rien dire de mal puisque dites rien et d'aller vers rien puisque toujours là à l'endroit prévu [...] bêtes, quand je jalouse vos inclinations de végétation en toute insolence dans l'indifférence (*GMQ*, 139)

Rapidement l'outrance et la trivialité scatologique font basculer le propos dans le grotesque et la farce tourne à la parodie autodérivoire de l'anti-idéalisme carnavalesque :

[...] quand je m'active à aimer sommeil d'abrutissement en cul de bouteille, consommation d'hontes, festin de caca au moins en virtuel, croupi en pipi de pure idiotie, [...] bouffance de bouillie de refrains dingos et glapis tordus en parler gaga [...] Bêtes, merci d'abattre à ras des gadoues l'instinct de ciel vide qui énerve ma tête. Bêtes, merci de foutre en l'air Illusion d'habiter la terre poétiquement, c'est-à-dire pas tout à fait là en chair parmi la matière (*GMQ*, 139-140)

Déjà, le début de la section avait dénié à la pratique carnavalesque toute dimension régénératrice (la « rénovation du monde » chère à Bakhtine), le commentaire désabusé qui suit

⁵⁸⁸ *GMQ*, 169. Les différentes « étiquettes » sont celles qu'indique Prigent dans le commentaire qu'il fait de ce passage dans *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 155.

⁵⁸⁹ Mais aussi, comme nous le verrons par la suite, d'un certain académisme romanesque moderniste.

⁵⁹⁰ « Quelques scrupules théoriques m'invitent [...] à éprouver 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. », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 192.

⁵⁹¹ Baudelaire, « De profundis clamavi » : « Je jalouse le sort des plus vils animaux/ Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide » ; Rimbaud, « Alchimie du verbe » : « j'enviais la félicité des bêtes, - les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité ! »

⁵⁹² Rimbaud, « Matin » : « Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre ! Le chant des cieus, la marche des peuples ! Esclaves ne maudissons pas la vie. »

la chanson carnavalesque⁵⁹³ étant que « ça met du piquant dans les perspectives mais change pas grand masse sauf raser la glèbe avec la tignasse et mettre du cul en décoration dans l'environ. » (*GMQ*, 99). En prenant le principe du renversement carnavalesque « bêtement » au pied de la lettre, la suite du texte (la description du paysage « vu position cloche ») vidait ironiquement le procédé de sa vertu rénovatrice.

L'accumulation des références intertextuelles, dans le recensement (lui-même plein de résonances rimbaldiennes⁵⁹⁴) fait par la grand-mère des cas de poètes « travaillés » par l'animalité (p. 146), puis dans la « rechute » régressive du narrateur, au chapitre suivant (p. 150, on retrouve Rimbaud⁵⁹⁵, mais aussi Erasme⁵⁹⁶) démontre que ce type d'aspiration est bien un lieu commun de la littérature. Dans *Demain je meurs* (chapitre 19⁵⁹⁷), Prigent surjoue à nouveau la comédie de la régression, convoquant plusieurs poèmes de Rimbaud qu'il entretisse et dont il développe les motifs dans une théâtralisation « bouffonne et égarée au possible ». Cela commence par une amplification burlesque du « Mangeons l'air » des « Fêtes de la faim » (et du « Ah ! tarir toutes les urnes ! » de la Comédie de la soif » ?) : « Enfin de l'air. Pas assez. Voyons après porte vitrée. Passage tourniquet. Salut, dehors ! Re-bonjour espace ! Un godet, une tasse , tout un bol : goinfrons ! » (p. 206). On reconnaît ensuite des bribes de la « Comédie de la soif » (« Va fondre où elle fond. Va où le ru gît au pied des osiers. Va où l'eau pourrit sous l'affreuse crème », p. 208), prolongées par une surenchère de matières délectables : « Boue, vers, fiente, rosée, écume et mazout, et vomi d'atomes, bulles des molécules : purée, bain lustral. » (p. 208). Puis c'est une reprise triviale du « Dormeur du val » (« Les pieds dans les glaïeuls, il dort. ») mêlé à la « Comédie de la soif » (« - Oh ! favorisé de ce qui est frais ! / Expirer en ces violettes humides ») : « Enlève tes chaussures. Enlève tes chaussettes : sens le frais des plantes par tes propres plantes. Sens l'humilité des bouillasses monter par tes pores » (p. 209). Ensuite, la réduction des « Fêtes de la faim » (« Plus rien genre lointain, destin, azur ou air noir [...] Hume, tâte et mange. La terre et les pierres. Les rocs, les charbons, le fer. Le venin des lis. », p. 209) se poursuit en parodie du « Dormeur du val » (« Poil des graminées. Aigre du cresson. Humm très bon. Colle face contre terre. Que la glèbe t'englobe. »), dont le premier vers (« C'est un trou de verdure où

⁵⁹³ Puisqu'elle met en pratique la vision du « monde à l'envers » : « On s'four' la caboche / Entre les deux tibias / On voit, c'est rigolboche ! / Terre en haut, ciel en bas. » (*GMQ*, 99).

⁵⁹⁴ « l'âme bestiale ça sonne dans la cloche qu'ont dans leur bidoche comme bourdon farouche de cent sales mouches [...] c'est très mauvais sang, vice et pourriture et peinture idiote » (*GQM*, 146).

⁵⁹⁵ « Ensevelissez les mots dans mon ventre ! Que j'ai pas de main pour vivre par Œuvres ! » (*GMQ*, p. 150) (Rimbaud, « Mauvais sang » : « Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. » ; « Je n'aurai jamais ma main. »).

⁵⁹⁶ « J'ai goûté à tout, homme femme, poisson, cheval, grenouille, pou, éponge et protozoaire. Et je sais que l'homme de tous est de loin le moins heureux » (*GMQ*, 150), quasi citation d' *Eloge de la folie*, XXXIV et XXXV.

⁵⁹⁷ Parvenu à la porte de la chambre d'hôpital où son père se meurt, l'enfant effectue un « repli élastique » qui le ramène au bord du ruisseau du Doux-Venant.

chante une rivière ») est détournée en zuterie obscène au début de la « chanson » : « *La glèbe, c'est un trou / de vulve velue où* » (p. 209). Mais, comme dans *Grand-mère Quéquette*, la posture régressive est finalement abandonnée et tournée en dérision, le retour à la vie stupide de l'animal étant à jamais interdit au « petit d'homme »⁵⁹⁸. Dans *Grand-mère Quéquette*, la reconnaissance de l'erreur entraîne un renversement complet de la perspective dans le chapitre ironiquement intitulé « tout va bien ». Du noir de suie, le tableau passe au « rose de soie » (« En aucune tête gît penser cochon. Le plus noir de tous fond en rose de soie dans le gai décor », p. 161). L'utopie burlesque commence en fête des voisins :

Madame Julou propose aux Rannou jeu de dominos en pique-nique au frais. [...] Jeanne Espérandieu invite Père Blivet, qui s'est corrigé de l'instinct mutin, à de l'apéro Chouchen et Pernod puis manille coincée sur la toile cirée avec des biscuits. (*GMQ*, 163)

qui s'étend en une farcesque réconciliation universelle :

Réconciliation des ennemis de classe. Embrassades partout. Baisers sur la bouche de flic à zazou, fellag à para, bourge à bolchevik, OS à patron [...] Déjà l'abbé Floc'h avec la soutane sur godasses crampons écluse une Kro avec Job l'instit en culotte de foot car c'est la mi-temps. (*GMQ*, 164)

Et c'est enfin « Noël sur la terre » :

Justice immanente épatante partout. Liberté toujours immuable pour tous. [...] Picaillons à foison et Eden profus en consommation. Tournées de denrées en manne pour quiconque. Monsieur Boblet pâlera du teint par effet de cure dépicratiseuse. [...] Pour Maurice Barzic la Rance, la Vilaine, la Sèche, le Baveux et le moindre ru seront pleins de truites, vairons et gougeons [...] (*GMQ*, 164)

Ce que ce diptyque en noir et rose met en évidence, c'est le refus absolu de la demi-mesure : la même outrance bouffonne fait basculer la régression et la positivation dans le grotesque, et les deux rêves d'idylle (communion avec la matière ; fraternité universelle), tournés en lieux communs, s'annulent mutuellement. Prigent procède également au dégonflement de l'exaltation lyrique à travers des célébrations parodiques –mais célébrations tout de même–, dont le meilleur exemple est sans doute cette litanie burlesque dans la tradition de l'éloge paradoxal :

Grand-mère, ô, ses dents qu'évoquent du manquant de détartrant ! Grand-mère, ô, sa peau, comme beurre qu'a séché ! [...] Grand-mère, ô, son lavé d'yeux où le ciel vomit ses pâleurs patraques ! Grand-mère, ô, le réseau bleu des veines sur son cou comme les filières des vases de la baie ! Grand-mère, ô ! Ô ! Ô ! Ô ! Ô ça ! Ô combien ! Ô où ! Ô quand ! Ô toujours jamais ! Ô moi ! Ô toi ! Ô rien ! Ô oui ! Ô ire ! Ho hisse ! Ô, chie-moi ! Rien à dire que ça : ça élève, les ô, le poète le sait. (*GMQ*, 46-47)

Ce qui est apparu au fil de ce parcours, outre la diversité des procédés de la parodie, c'est avant tout la complexité de la relation et de l'intention parodiques. On a pu constater ainsi que la dimension esthétique (goût pour l'hétérogène) et culturelle (« retraverser la mémoire de la

⁵⁹⁸ « Debout, petit d'homme ! : le nez sur les bouses et le quatre pattes confit en gadoue avec la vue basse et vif odorat, c'est fini pour toi. » (*GMQ*, 101). A la fin du chapitre « l'artiste en tête de lard », c'est la grand-mère qui met un terme à l'exaltation du poète en herbe et le ramène brutalement à la raison : « ouais ouais le poète à la graisse de rien, cuve un peu ton vin ou flotte d'Hippocrène. [...] Arrête ton délire et de retomber en état cochon [...] Oublie fantaisie de virer caillou, merde ou crotte de rien parmi la matière [...] : la matière s'emmerde, rien d'autre à en dire. » (*GMQ*, 152).

langue »⁵⁹⁹) du recyclage de textes, de langues et de discours n'était nullement incompatible avec des enjeux satiriques ou affectifs. Cette écriture bricoleuse est en effet une traversée des langues et des cultures d'une vie, de plusieurs vies (langues de la famille, du père⁶⁰⁰), et dont le caractère disparate est précisément ce qui en fait pour son inventeur une langue adéquate.⁶⁰¹ Justesse paradoxale, surtout, parce qu'elle est le produit d'une écriture fondamentalement à distance. À travers le phénomène omniprésent de l'intertextualité parodique, l'écrivain jouit de « la puissance d'être à la fois soi et un autre »⁶⁰², grimant l'autre en soi-même ou retaillant le costume d'autrui, d'une manière tantôt ostentatoire, tantôt fort discrète voire secrète.⁶⁰³ « À l'aise » dans aucun bain linguistique, il éprouve et fait éprouver vivement la comique étrangeté des langages, dont il goûte la saveur (jargons, langues anciennes), nargue l'autorité (discours politique et moral), mime la routine et la bêtise. Écriture à distance, enfin, parce qu'elle fonde malicieusement son originalité stylistique sur la culture intensive du cliché, c'est-à-dire lutte contre le stéréotype par la surenchère dans le stéréotype, l'inauthentique, le kitsch. Mais si le *parlant* est aussi le *partant*, si le réel est définitivement « ailleurs », le « plurilinguisme du bouffon »⁶⁰⁴ est la réplique polyphonique et ironique à la fatalité de la séparation, l'heureuse cacophonie par laquelle le parlant s'arrache à la rumination mélancolique de son exil.⁶⁰⁵

⁵⁹⁹ Ch. Prigent, *Il particolare*, n° 21/22, Marseille, 2009, p. 91.

⁶⁰⁰ À propos de *Demain je meurs*, Prigent explique qu'il y a « traversé les langues de ce père dont la figure est au centre du récit [...] : 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) », *ibidem*, p. 163.

⁶⁰¹ « c'est une langue parodique et macaronique faite de la matière de toutes ces langues », « une langue dont la bizarrerie est au bout du compte ce qui me semble le plus familier : le plus conforme à mon goût, le plus adéquat à ma vision du monde (puisque cette vision comprend la mémoire, l'Histoire, la trace de multiples bibliothèques) – et le plus paradoxalement « moderne », du coup, à force d'être à la fois sauvagement populaire et méticuleusement artificiel », Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, *op. cit.*, p. 164.

⁶⁰² Baudelaire, « De l'essence du rire », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II., 1990, p. 643.

⁶⁰³ La remarque de D. Sangsue soulignant la perte inévitable d'une part de la dimension hypertextuelle des œuvres littéraires est ainsi particulièrement juste (consolante ?) dans le cas des proses de Prigent : « le lecteur idéal ne saurait être qu'un monstre, qui aurait tout lu et tout retenu, une sorte de bibliothèque de Babel ambulante. », D. Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁰⁴ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁰⁵ Et sort aussi, peut-être, de l'exil lui-même : « Je crois que l'effet que le monde nous fait et la vision que nous en avons s'enrichissent à proportion de la profusion des noms que nous posons sur lui. Et que la justesse de ce que nous disons de lui est fonction de cette diversité polyphonique qui le fait apparaître pour nous. », Ch. Prigent, *Il particolare*, n° 21/22, Marseille, 2009, p. 91.

2. PROSE ÉNERGUMÈNE

« Un penchant au flou, au bousillé braque, au fuyant en crabe, au mal minutable persiste à brouiller en moi facultés : écrire c'est entrer avec le nez rouge et l'élocuté démantibulé sur plancher qui glisse et gare les gadins. »⁶⁰⁶

Particulièrement actif dans le recyclage parodique des parlers, le grotesque marque aussi la langue de Prigent et la composition de ses romans, deux plans du travail littéraire où s'affrontent passion et hantise de l'informe. Loin de se réduire à des scènes, des personnages ou des thèmes de prédilection⁶⁰⁷, le grotesque tient donc ici pour une grande part à des dimensions non figuratives de l'écriture qui agissent contre la constitution des images et du récit, c'est-à-dire qu'il réside dans une force de torsion de la langue et des formes conformes, dont la violente action *produit* (et non plus simplement représente) des objets étrangement difformes.

Orientée vers la recherche d'une langue intimement juste, l'écriture (parfois à grands renforts d'idiotie) résiste à la nomination, éprouve les limites du lisible et les limites du souffle. De même, par l'excès de complexité « réaliste », la composition tend au chaos. Une ironie autodestructrice lézarde le tout. À première vue, il semblerait donc que ces œuvres déroutantes et en déroute doivent décourager (délouer ?) l'analyse. Mais ce sentiment ne doit pas nous induire à renoncer à tout effort de clarification ni à abjurer la rigueur sous prétexte que l'on a affaire à quelque chose de « démantibulé » et de fuyant.

⁶⁰⁶ *GMQ*, 201.

⁶⁰⁷ C'est bien l'un des axes de la réflexion théorique de Prigent.

2.1. « GUTTURE MOINS EN RÂLE ! »⁶⁰⁸

2.1.1. « L'élocuté démantibulé »

On peut distinguer deux types de langage grotesque chez Prigent : celui qui mime le langage commun en le caricaturant et celui qui nie le langage commun, refuse de se plier à ses lois et de répéter ses formules figées.⁶⁰⁹ Le grotesque agit alors comme force de dissolution des structures familières de la langue elle-même⁶¹⁰, et si « carnaval » il y a, c'est d'abord parce que l'espace de l'écrit est alors celui d'une insoumission momentanée aux règles verbales ordinaires. Reprenant le motif du début de *Commencement*, les premières pages de *Grand-mère Quéquette* mettent ainsi en scène la réticence du locuteur à revêtir le costume quotidien de la langue⁶¹¹, sa difficulté à entrer dans la langue de la communication.⁶¹² Ce qu'indique cette difficulté, c'est en fait une chance de sortie hors de la langue communicante et de la prose littéraire consensuelle, dans une démarche de découverte (d'expérimentation). Cette écriture réactionnelle et hors-normes confirme l'image de l'« écrivain casseur »⁶¹³ et démontre l'efficacité encore vive de la transgression « moderne ». Mais les joyeux massacres ne sont jamais des buts en soi⁶¹⁴ : de la même manière qu'avec les œuvres des Anciens, il s'agit de réanimer par tous les moyens la langue, ou plutôt d'y enfanter sa propre langue vivante. Les romans de Prigent manifestent ainsi un rapport ambivalent à la langue : à la fois agressivité voire dégoût et amour de la langue, mais de la langue dans toute sa richesse et son épaisseur historique, dans sa « motilité » et ses approximations.

⁶⁰⁸ *Commencement, op. cit.*, p. 35.

⁶⁰⁹ « Faut débouillasser ce qu'a bafouillé le bouilli appris. Faut démêlasser l'méli des mélôs : boucan d'sabots sur le mou des mots ! », *Commencement, op. cit.*, p. 42.

⁶¹⁰ Le caractère grotesque du style de Prigent ne tient ainsi nullement à des images originales (comparaisons, métaphores), car pour lui le renouvellement de la diction du monde (la poésie) passe moins par le rapprochement de réalités qui laisserait les mots intacts que par l'altération et la trituration de la langue elle-même.

⁶¹¹ « Enfile pas trop vite me grincent mes dents. Chausse pas tout d'un coup. Reste un peu en nu pas tout à fait fait. » (*GMQ*, 25).

⁶¹² « pas facile en fait de redémarrer les conjugaisons, les temps de l'action, la sortie des viandes hors des peaux de nuit fourrées chocolat. On se décrasse pas en si illico. [...] Si vous sentez pas cette difficulté, pas la peine de causer. », *Commencement, op. cit.*, p. 12).

⁶¹³ « Je m'escrime, je m'exprime pas. » ; « Faut commencer, j'ajoute, par s'exercer côté articulé, se dégratter question gosier. Sinon on fait jamais que répéter ce que tous ont gargarisé, c'est complètement usé comme articulé, on est tassé dans l'amassé depuis toujours cadennassé : assez ! assez ! – Et t'as pas peur de tout casser ? – On casse jamais que l'encrassé, mais qui le sait, j'essaie, j'essaie, je ne sais rien, je trace mon petit chemin, je cherche un frais, tout juste un frais, même pas un vrai. », *Commencement, op. cit.*, pp. 126, 20.

⁶¹⁴ « Je ne me place pas, en tout cas je ne me place plus depuis longtemps dans une perspective de surenchère paroxystique sur les sévices divers que les avant-gardes du siècle dernier ont fait subir à la langue. Il ne s'agit ni d'aller *plus loin* ni de *faire pire*. Il s'agit de « trouver sa langue » [...], Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 171-172.

Pour la rendre comme étrangère, l'écriture grotesque malaxe la langue familière qu'elle assouplit de force. La langue de Prigent est ainsi du français simplifié (suppression des déterminants, affranchissement par rapport aux règles syntaxiques) et gauchi (systématisation de l'à-peu-près tant au niveau idiomatique que lexical, escamotages multiples du mot, incorrections diverses, néologisation sauvage, etc.). Ces cristallisations par excellence de la langue que représentent les proverbes et les expressions toutes faites sont un matériau qui se prête particulièrement bien à la distorsion, dont l'effet comique peut à l'occasion venir contrebalancer la gravité du propos : c'est ainsi par la déformation d'un dicton que Prigent « rénove » une comparaison solennelle – et banale – de l'œuvre avec le tombeau de l'auteur : « comme on fait son livre on se couche dedans » (*DJM*, 350). Les expressions idiomatiques se voient également repeintes en comique, selon le principe d'une approximation défamiliarisante (une petite fenêtre « tout juste œil-de-veau », « et que ça vipère du bout de languette », « y a du minet qui gratte dans les glottes », « T'as du chatouillé qu'active ta gambette »⁶¹⁵), d'un développement extravagant (« T'es pas prêt d'atteindre [...] au bas de cheville du pied de la jambe du corps dont la main par voie de génie nous a taillé ça », *DJM*, 21), ou d'une narrativisation comique (« Des anges défilent dans la tabagie en prenant du soin qu'on les repère pas, sinon : la canarde et crash au tapis. », *DJM*, 195), toutes ces déformations pouvant là aussi venir contrer un excès de solennité ou d'émotion, comme dans la scène de la « dispersion des cendres d'Aimé » à la fin de *Demain je meurs*, où la narrativisation d'une expression idiomatique prend un tour nettement tragi-comique, la prosopopée de la « poudre » étant une manière de contourner (tout en le disant) l'adieu pathétique : « Et la poudre parle [...]. Pas boum, fait la poudre. Mais plutôt Adieu. » (*DJM*, 356).

Mais les distorsions concernent surtout le niveau lexical, où Prigent, doté d'une savante « incompetence », multiplie les incorrections comiques. L'à-peu-près est le procédé le plus largement employé, provoquant un « éboulement » généralisé du vocabulaire. C'est par exemple le portrait du père en costume « gris pierre de cérémonial avec un cache-nez tricolore autour du ventru », ou celui de la grand-mère en rôle d'infirmière qui dans l'un des « encadrés au mur en pendouille » attend des « quidams en station de rôle patient », le sabot « piqué dans du sablonneux », ou encore ces désagréments : « crampe dans la denture », « colique frénétique », crise d'éternuements car « ça gratouille naseau, le nébulisé qu'exhale le planchon ».⁶¹⁶ L'évitement du mot propre passe aussi naturellement par la périphrase (les poupées sont « *de l'hominidé miniaturé* », à l'approche du peloton, on voit les fillettes

⁶¹⁵ *GMQ*, 45, 241 ; *DJM*, 127, 206.

⁶¹⁶ *GMQ*, 210, 36 ; *DJM*, 27 ; *GMQ*, 76,40.

« ravigotées par *de l'imminence côté pédalées* », ou encore Trochon à moto est vu « dans le contre-jour comme *les figurines qui passent en lanternes par sorte de magie* »⁶¹⁷), et le néologisme par déformation grotesque (« cauchmerdait ») ou déplacement de la catégorie lexicale (« sans *vouage* encore à nulle gémonie », « Grand-père sur quignon *confiture rillettes* »⁶¹⁸). Minée par cette drôle de « défaite des lexiques dans des sites syllabiques »⁶¹⁹, la langue réapparaît, c'est-à-dire qu'on la « sent », vivement, à nouveau, « passer ».⁶²⁰

2.1.2. « Tambouille d'échos »⁶²¹

Dans *Grand-mère Quéquette et Demain je meurs*, Prigent poursuit donc sa recherche d'une « prose nombreuse », travaillée par un outillage *a priori* poétique : le rythme, le son et le souffle. Fidèle en cela au principe moderniste de mise en évidence des propriétés du médium littéraire, cette prose poétique tend ainsi à une présence sensible maximale : artificiellement rythmée (le pentamètre est l'unité de base⁶²²), elle est animée par l'ondulation sonore d'un « phrasé »⁶²³ progressant par rebonds paronomastiques parfois parodiquement surlignés :

Soupirail, plutôt, voire mieux soupiron. À peine un soupir, c'est sûr, ça transpire. Mais peu de respir, moi, ça m'inspire. (*GMQ*, 44)

Monsieur Paumier, à cette question, persiste dans le coi, voire regarde moi comme la statue en bois du Roi des Iroquois. (*GMQ*, 109)

Sans compter le sens du goût du dégât que le gag engage [...] (*GMQ*, 174)

Il s'agit donc non seulement de déformer la langue, mais aussi de la « recharger »⁶²⁴ de tout ce dont elle a été expurgée (au profit d'une communication sans accident). La langue se fait ainsi singulièrement remuante sur la cadence pentamétrique, multipliant rebonds et dérapages phoniques, allographes, calembours⁶²⁵, contrepèteries⁶²⁶, etc. Elle se fait en outre

⁶¹⁷ *GMQ*, 37, 213, 280.

⁶¹⁸ *GMQ*, 24, 20, 21.

⁶¹⁹ *Commencement, op. cit.*, p. 66.

⁶²⁰ « J'écorche et je dépèce. Envies ! Pelures ! Syllabes ! J'essaie d'éjecter la nausée dans les borborythmes. En frottement glouton. En décortiquage. Dans une ralentie, striée, des difficultés. En bloc mastiqué en glotte. Dans une sorte de cuisson rentrée. Pour sentir ça passer. », *ibidem*, p. 15.

⁶²¹ « C'est ça que je veux comme événements. Pas les actions ou peu. Le jus des bouches, qu'on touille, tambouille d'échos. », *ibidem*, p. 75.

⁶²² Le pentamètre est un peu à Prigent ce que sont les « trois points » à Céline : les rails d'un « métro émotif », également « profilés spécial », car à la basse fondamentale du pentamètre s'adjoint tout un travail de variation des tempi (adagios, piétinement, accélérations, syncopes, etc.).

⁶²³ Exceptés dans les passages formés d'une volée de phrases nominales interrogatives ou exclamatives, Prigent affronte ainsi la phrase purement communicante non en la détruisant par le démembrement syntaxique (ce que fait par exemple Céline), mais en faisant jouer à l'intérieur d'elle, contre le sens, ce qu'il appelle le « phrasé ».

⁶²⁴ « Tu vas pas nous r'faire un coup genre parler tordu ructations en plaques ? Fais voir si t'as la langue chargée ! T'as pas bien digéré ? C'est quoi la pilule que t'avalises pas ? », *Commencement, op. cit.*, p. 135.

⁶²⁵ « Dans le monde en bas, je tartine mon pain. Dans le monde en haut, je peins ma tartine » (*GMQ*, 43), « interrogeons Eddy le Cyclope qui a l'œil à tout » (*GMQ*, 67).

remarquer par une tendance à la prolifération⁶²⁷, à la « dépense » dont l'excès se mesure à la disproportion entre d'une part le contenu sémantique (réduit) et la progression narrative (nulle) et d'autre part le volume verbal (exorbitant).⁶²⁸ Cet effet est particulièrement évident dans les nombreuses séries lexicales (alignement de synonymes ou de termes d'un même champ lexical), pauses que l'auteur ménage dans le récit pour goûter la langue. Ces pauses sont plus ou moins importantes, allant de quelques mots (« liasses, brochures, opuscules, magazines, libelles, illustrés », *DJM*, 317) à plusieurs pages (par exemple la liste des « je crains », construite comme un enchaînement de plusieurs séries lexicales⁶²⁹), en passant par le format intermédiaire de quelques lignes, comme l'énumération très rabelaisienne des différents types de cuisses⁶³⁰, ou encore ces deux autres séries, marquées par l'ironie de l'auteur envers sa pratique de l'énumération :

hommage aux dames de peu de vertu, geishas, créatures, grognasses, courtisanes, apsaras, greluches, gourgandines thaï fines, ou masseuses massaï en pagne [...], j'en dirai pas plus. (*GMQ*, 129)

La queue-de-renard, dite melliflore en autre patois, arbre à papillons c'est pareil au même, variante : buddleia en parler savant, culmine sur ces souilles [...]. (*DJM*, 13)

Le caractère ludique du phénomène s'accroît encore lorsqu'il est associé à des effets appuyés de paronomase, comme dans le « portrait » de Fernande⁶³¹ :

Factotum des tracts, Fernande, rigole pas. Vizir des budgets. [...] Aga des agrafes. Princesse des steucils. Pacha des brochures. [...] Ministre plénipotentiaire de la cafetière. (*DJM*, 165)

Ou dans ce passage évoquant la triste condition du père au lycée :

[...] seulaumonditude dans les crépuscules sous le péristyle, saudade en étude parmi le troupeau des fils de plus gros nippés confortables, spleen sous la fêrule des pleuns de soi-même à cause des sapiençes, vergogne de la crotte de ses origines collée sous ses socques, honte de résurgence d'accentué gallo [...]. (*DJM*, 104)

Mais la langue n'est véritablement prise pour objet (de craintes ou de délices) que dans les autocorrections cratyléennes remplaçant un mot par un autre jugé moins arbitraire (« par la fenêtre le jardin rougeoie. Mot juste : vermillon » ; « Relent, on dirait, car ça bouge lourd.

⁶²⁶ Par exemple, on suspend les récriminations « pour aménager jusqu'à la nuitée la paix des manèges ». Plus loin l'auteur « s'est dessiné en schématisé [...] sur une étiquette de boîte de fromage au temps des fromages de son existé » (*GMQ*, 113, 234).

⁶²⁷ « la tendance à la prolifération, à la multiplication ainsi qu'à l'auto-génération spontanée et anarchique a souvent été signalée comme une caractéristique parmi les plus éclatantes du grotesque. », remarque R. Astruc, dans *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 235.

⁶²⁸ « C'est fait pour se muscler la langue : bousculade des souffles, contorsions rythmiques des sites syllabiques, roulement des phrases sur la déflation des scènes ravagées », *Commencement*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁶²⁹ Liste dont on ne donnera par conséquent que ce court extrait : « Je crains le croc, le couperet, la ou le esse, la feuille et le fusil [...]. Je crains la binette, la houe, la bedane, le bec, l'ébauchoir, la hie, l'herminette, surtout la varlope vu rime à salope [...]. » (*GMQ*, 135).

⁶³⁰ Accumulation ludique non plus de noms mais d'adjectifs : « Vu d'en bas [...], la France, c'est des cuisses. Les grasses, les maigres, les pâles, les bronzées, les velues, les lisses, les duvetées, les variqueuses, les veinées bleu, les marbrées rouge, les roses cochon, les noires plus rares. » (*GMQ*, 214).

⁶³¹ La première version de ce portrait, dans *Une Phrase pour ma mère*, ne présentait pas ces jeux paronomastiques qui renforcent ici la mécanisation comique de l'énumération (cf. *Une Phrase pour ma mère*, *op. cit.*, p. 153).

Remugle va mieux, à cause du moisi et glu, glauque, mou, glas. », *GMQ*, 185, 369), et dans les gloses lexicales à la manière de Brisset (« Tu cries tu fais meuh. Cri + meuh c'est crime : vacherie ici, boucherie là-bas. », *GMQ*, 56) ou, plus souvent, du Leiris de *Glossaire* (carnavalisé). C'est ainsi, par exemple, que le narrateur joue à se faire peur en écoutant l'inquiétante étrangeté de certains mots⁶³² :

Mâchicoulis ou meurtrière. En voilà des mots ! Coulé-mâché-meurtri-mouru ! Ô, misère ! Fatum ! Vocabulourd ! (*GMQ*, 56)

Redoute les mots. Hyène : hi ! ha ! ho ! aïe ! Hie de haine, germe en soi du nié [...], alias Crocuta [...]. Faut dire xa croque, faut dire xa cutte, faut voir xa broute que croûtes cracra. (*GMQ*, 66)

[...] cramoisi. Coupe ce mot en deux, toi qui lis ici, jette la tranche de cracra gras, retourne : l'arc se bande, reste le moisi [...]. (*GMQ*, 383)

À travers cette réflexivité lexicale, la prose de Prigent met ainsi (ostentatoirement) en œuvre un principe fondamental de l'écriture poétique, théorisé sous la notion d'« auto-engendrement » du texte, qui consiste à déployer les connotations que les mots véhiculent à même leurs sonorités. Le « pouvoir producteur du signifiant » se manifeste par ailleurs dans l'exploitation de l'aspect visuel du mot⁶³³, cas particulier d'un usage « excentrique » de la typographie⁶³⁴, qu'on trouve par exemple dans l'incipit aphone de *Grand-mère Quéquette* ou dans la « marine » abstraite peinte à la fin de *Demain je meurs* avec « dessin vite fait, au fusain » : « vvvvvvvvvv // V V V V V V V V // >>>>>>>>> // ‘ ’’’’’’ ’’’’’’ // ^^^^^^^^ ». (*DJM*, 334). Une autre excentricité typographique, dans le même chapitre, a elle un effet moins déroutant que pathétique, puisqu'elle figure la « dispersion des cendres d' Aimé dans la mer » :

Pas boum, fait la poudre. Mais plutôt Adieu. Oui, oyons l'adieu : Adieu ! Adieu ! et même en juste, car c'est vertical :

A
d
i
e
u
!
.
.
.

(*DJM*, 356)

⁶³² À côté des mots redoutables, il y en a aussi de délectables, comme le mot « mauve » : « Et tout ça descend [...] en mouvements mauves, dans le sentiment, plutôt, du mot *mauve*, ici presque rose, mais plus allongé, plus doux-indécis, avec une moue de lèvres au bout et un glissement de fade de bonbon vers de la glycine, [...] panache de train avec retombées en irisation dans du spectre humide, guimauves pour le goût, mauviettes pour les plumes nées de l'aile de *maulve*. » (*GMQ*, 239).

⁶³³ « Et la foudre, crac ! Plein **zOOm** ! Eclair **Z** ! Et le ciel tombe **M**, avec ses hallebardes. Au mitan, deux ronds : **O O**. Soit deux yeux, et qui écarquillent. » (*DJM*, 331).

⁶³⁴ Usage que D. Sangsue observe dans nombre de « récits excentriques », cf. D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, pp. 20-21.

Dans cette gesticulation énerguemène des mots et des lettres, la langue dévoile largement ses dessous. Jetant bas toute règle de « bonne tenue » ou de « qualité » littéraire, la langue grotesque de Prigent fait entendre l'obscénité latente du langage⁶³⁵, et de manière générale son fond refoulé (scatologique, inhumain⁶³⁶), vers lequel tendent les diverses formes de régression mises en jeu dans l'écriture : comique « décervelé » (calembours triviaux, proverbes repeints en idiot⁶³⁷), puérité (parler infantile, refrains idiots⁶³⁸), sénilité, etc. Babil dangereux, donc, puisque ce parti pris d'un anticonformisme « par le bas » conduit parfois l'écriture au bord de l'idiolecte, du mauvais goût⁶³⁹ ou de l'asphyxie intellectuelle, comme dans les verbigérations homophoniques puérides de *Grand-mère Quéquette* :

[Après *hyène* et *mère*] Mot troize fut *phallique*. Là : fort blocage herméneutique. [...] Hyène morphalique ? Mémère la flic ? Nerf maléfique ? Colique de phoque ? Hoquet de trac ? Haine ? Merde ? Panique ? (*GMQ*, 75)

boîte de camembert boîte d'allumettes, boîte de calumets boîte de merde en barre, bite de cochonnet patte d'oie à lunettes [...] C'est pas amulettes, pas plus carambars : pas laisser distraire. [...] Camembert, ça m'embête. Allumette, tu m'emmerdes. [...] Une paire d'allumoirs, un stère de cacambois, non, ça n'existe pas, t'affole pas. Y avait pas besoin de poire d'arrosoir. Une peau de panthère ? (*GMQ*, 344-347)

La force jubilatoire de la langue de Prigent ne tient cependant pas seulement à la transgression des normes linguistiques et des « convenances ». Des opérations relevant d'un comique plus purement verbal montrent ainsi que la langue peut être tout simplement « marrante » : « ping pong » des finales (« seulaumonditude dans les crépuscules sous le péristyle », *DJM*, 104), évitement d'une sonorité attendue (« breton, c'est taiseux [...], ça campe matois, tout en bois, dans quant-à-lui. », *DJM*, 129), forme verbale cocasse (et idoine dans le contexte de repas de fête : « Où le tourne-disque pour qu'on oie Tino faire son sirop en soprano dans *Papa Noël* ? », *DJM*, 131), métaphores filées jusqu'à l'incongru.⁶⁴⁰ En outre, Prigent a souvent recours au procédé très efficace consistant à associer des éléments fortement discordants, en raison de leur disproportion ou de leur appartenance à des registres hétérogènes : passage brutal d'une échelle à l'autre, (« Atlas, version petit baigneur » ; « On ne marche pas sur ces eaux tentantes comme Jésus-Christ ou la nèpe d'eau dite filiforme »), parfois sous forme de jeu de mots (devant l'horizon, « Même

⁶³⁵ « C'est pas moi, c'est les mots, qu'ont les miches assiégées par l'obsession du bandoché. Ça leur prend dès qu'on les laisse un peu fourmiller tout seuls. », *Commencement, op. cit.*, p. 31.

⁶³⁶ « je lance mon aboi. Je parle en caca. En pas humain. En marsupien. », *ibidem*, p. 116.

⁶³⁷ « Je sème des pets, ça récolte du vent. Qui s'aime au lever décolle en pétant. Ventre qui essaime récolte tempête. » (*GMQ*, 29).

⁶³⁸ « j'va t'cou / j'va t'cou / pélaqué / pélaqué / la qué-la quéquette / le ki -le kik/ la zé-la zézette. » (*GMQ*, 176).

⁶³⁹ C'est parfois particulièrement le cas de le dire, comme dans ce passage de *Demain je meurs* où à la « soupe » lapée en famille fait suite l'évocation de « la mort dans sous peu » d'Aimé (*DJM*, 130).

⁶⁴⁰ Par exemple, l'ouverture de l'armoire fait la lumière « sur trucs et bidules en rang quart de poil pour passer revue et le petit doigt, s'ils en avaient un, sur ce qui serait couture du falzar (s'ils en avaient un) » (*DJM*, 283).

ma Grand-mère qui reprise chaussette [...] devant ces *trouées* éprouve l'infini. »)⁶⁴¹, télescopage des styles noble et familial (« Câlines : tintin. Tout pour *fin amor* [...]. Avec lui ce fut [...] que joyau parfait de zéro papouille. », *DJM*, 243). La paronomase peut renforcer l'effet comique du rapprochement incongru, comme dans ces couples associant un mot familier et un mot savant (« traîner la savate sur la Terre Gaste » ; Grand-mère « en stabulation sur son tabouret »⁶⁴²). Le zeugma, procédé stylistique typiquement grotesque (discordance syntaxique), n'est employé qu'avec modération⁶⁴³ : on n'en relève seulement deux dans *Demain je meurs* (« maman en pétard et petit Bibi » ; les médailles « que Mémé astique avec de l'amour et le vif argent », *DJM*, 194, 292).

Une variante de cette « recette » comique du rapprochement incongru consiste à évoquer une notion abstraite ou immatérielle comme s'il s'agissait d'une chose matérielle. Les exemples de cette tendance du style grotesque sont innombrables chez Prigent, avec des effets simplement comiques, comme dans cette allégorie bouffonne de la Vérité :

la Vérité, elle daigna poser sur lui son regard [...]. Elle était venue du cercle des cieux en parachuté ou en vol glissé sur rond de soucoupe ou via satellite, on l'a jamais su. [...] En tout cas ce jour Elle jeta sur lui son stock de dévolu. Or le dévolu de la Vérité, ça pèse, en kilos. D'où boum sur la tête. [...] Elle lui présenta documents ad hoc avec les tampons, les sceaux et les seings au bambou pointu sur papier de riz. [...] Puis redécollage de la Vérité, qu'avait des visites encore au programme, par autopoussée de l'aile du Précieux. (*DJM*, 30-31)

On trouve le même principe dans des tournures plus ponctuelles, telles que « Et l'illimité te tombe dans les tubes, ça fait drôle dedans comme ramonage. », « on remonte sourire avec les bretelles de la courtoisie », « Nulle part centre ou clou pour le fil à plomb. Nadir et zénith : bernique. Tropicque, parallèles : partis poubelle. ».⁶⁴⁴ Mais cette « matérialisation » bouffonne peut aussi être employée à des fins de mise à distance (du pathétique, du grave). C'est ainsi, par exemple, que la voix du père planant sur son linceul « descend de l'étage tapis par des escaliers » (*DJM*, 351), que l'ascension sociale de ce père avait provoqué en lui « l'amertume d'avoir déchu du bas en grim pant plus haut [...] jusqu'à se cogner la tête au plafond, et les autres pas » (*DJM*, 111), ou que le narrateur évoquant son futur attachement au pays natal prévoit que « l'enraciné sucera [s]a moelle par régurgité de goût du clapier » (*DJM*, 170). Une formule récurrente chez Prigent consiste à décrire la pensée⁶⁴⁵ ou le travail de la pensée en termes concrets. *Demain je meurs* présente en effet d'innombrables variations sur ce motif, qui dans toute la première partie, sert de lien entre les deux plans simultanés (celui de la

⁶⁴¹ *DJM*, 324, 326-327; *GMQ*, 100.

⁶⁴² *DJM*, 207 ; *GMQ*, 100. Dans une *Phrase pour ma mère* : « Te v'la encore qui procrastines, finis plutôt ta tartine. » (p. 35).

⁶⁴³ Car c'est la condition même de son efficacité.

⁶⁴⁴ *DJM*, 40, 171, 330.

⁶⁴⁵ C'est ainsi qu'une forte pensée du narrateur fait l'objet d'une chosification autodérivoire : « matière détient la puissance de mort. C'est fort comme pensée. Admire-toi, ravis. Pose cet énoncé sur le formica de table de nuit, dirige spot dessus de lampe de chevet, courbe front : recueille. » (*DJM*, 246).

« ruminant » et celui de l'effort sportif) : « Tu touilles dans tes fonds ces contradictions. Ça baratte un beurre qui rancit tes lymphes et tu sues puant. » (*DJM*, 25), « c'est dur, le vélo, avec ces pensées qui cuisent leurs enzymes pour t'empoisonner le muscle de venin et t'handicaper à l'acide urique. » (*DJM*, 35). Ainsi, la langue grotesque de Prigent n'est pas seulement matérielle (sensible, palpable), c'est aussi une langue (bouffonnement) « matérialiste », et si elle n'est pas à proprement parler un « langage du corps », l'élément corporel n'en est pas moins convoqué partout où on l'attend le moins.

2.1.3. « Rien qui porte un nom ! »

Tandis qu'elle frappe par une concrétisation souvent excessive, la langue de Prigent est à l'inverse travaillée par le principe grotesque de dissolution qui la fait tendre à l'antédiscursivité et à l'abstraction. Si les passages où la langue n'est qu'une matière phonique pure sont rares⁶⁴⁶, la parole se situe en effet souvent en-deçà de la discursivité : la tendance à la verbigération, comme la multiplication délirante des hypothèses interprétatives, brisent ou suspendent le déroulement sémantique « normal », faisant courir au texte le risque de l'illisibilité (du décret d'illisibilité). *Grand-mère Quéquette* s'ouvre et se ferme⁶⁴⁷ ainsi par une parole informe et disloquée, non constituée en discours cohérent : celle de l'enfant émergeant du sommeil, et celle de la grand-mère sombrant dans la démence sénile qui précède le sommeil définitif. Mais ce qui apparaît dans l'incipit, c'est justement comment l'écriture atteint progressivement un certain seuil de « lisibilité » (d'ailleurs infixable), comment la parole s'informe en discours : le lecteur, confronté d'abord à une surface in-signifiante (tableau typographique de signes), assiste à la prise en masse du livre qui semble s'auto-engendrer (des signes on passe à des syllabes, qui peu à peu coagulent en mots puis en segments de phrases de plus en plus longs).⁶⁴⁸ C'est en vain que le « pas-encore » sujet s'efforce de retarder l'incarnation et la représentation, d'ajourner le commencement pour demeurer dans la paix de l'avant entrée en scène :

Non : pas djà coloris, encore un répit ! Reste, perte de vue ! Pas de dessin ! Des ombres de Chine !
Du suinté chuinté ! Du vague ! Du baveux ! Des bords ? Un Nord ? Un décor ? Pitié, pas encore !
Frottis de fresques ! Barbouille de gouaches ! Délices du presque ! Effort du pas-encore ! (*GMQ*, 12)

⁶⁴⁶ Quelques salves d'onomatopées du genre « Crric crrac slurp. Frrouit frrouit pffuit. » (*GMQ*, 50).

⁶⁴⁷ Se ferme presque : deux courts chapitres suivent en fait le discours incohérent de la grand-mère.

⁶⁴⁸ « J'avais besoin, pour ces premières pages, explique Prigent, de ménager une sorte de ralenti in-signifiant, un temps de long arrachement à l'inconscience, un temps d'avant l'éveil des paroles, du récit, des significations. L'instant qui précède le silhouettage des décors et l'incarnation des corps dans des figures de personnages. Une sorte de moment théâtral préverbal, d'avant le lever du rideau, si on veut. [...] j'ai mimé, par des moyens verbaux, l'accès progressif à une verbalisation accomplie », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 143.

Pose pas de couleurs, l'aurore ! Aquarelle rien avec du ligné où sauter marelle ! Repeins rien en plus ! Esquisse à l'efface ! Nettoie ce qu'était, plutôt, dépoussière ! Dénude à l'acide ! Lave la couche en trop ! (*GMQ*, 14)

Le livre s'arrache donc (péniblement, certes, et comme à contre cœur) à l'informe, pour y retourner dans les dernières pages où le décor se dissout et où le sujet retrouve la nuit :

Fini les dessins, tout défile ronron en brûlé de film inimaginable. Je plie moi sur moi, zéro bruit, tout cesse, rien comme figures [...] timbres s'amuïssent, tout se décompose, tout va en pâleur vers zéro couleur. (*GMQ*, 388-389)

Pour autant, entre la coagulation initiale et la dissolution finale, l'informe demeure toujours prêt à surgir : après l'advenue des figures, du décor et du discours⁶⁴⁹, le narrateur s'exhorte en effet à conserver malgré tout le goût de l'indéterminé et du chaotique (autrement dit de tout ce qui défie et stimule l'effort d'expression) :

Viens, babil dardeur, parle enfin à un ! Mais conserve en toi, tel le goût du crime qui pèse sur ton crâne, celui de l'espace évidé tremblant voluptueux énorme douloureux sans fond où t'avais tes spasmes en incognito [...]. (*GMQ*, 30)

Et dans le rappel de ses amours anciennes, il reconnaît que si ce goût du flou n'est plus tout à fait à l'ordre du jour, il ne faut pas pour autant le renier :

J'aimais Confusion et ses ciels brouillés. [...] J'aimais Tour de con joué à tout contour. J'aimais d'amour Epiphanie et Agonie. [...] J'aimais Vagabonde en tenue pelure dans les transparences. J'aimais Miss Trempette dans les tromperies. [...] J'aimais Pays en fuite ou vacance, là est la ressemblance. Oublie jamais ça. Cochon qui s'en dédit, pareil qui s'en rit. (*GMQ*, 59)

De fait, cette passion de l'informe, qui correspond à « l'idée fondamentale du grotesque » selon laquelle « la vie est principalement changement et transformation »⁶⁵⁰ (« tout coule, on ne se baigne jamais dans le même pied du même sabot »⁶⁵¹), s'affirme dans de nombreux passages de nos romans, où l'écrivain semble se complaire dans la description de sites louches (« pas franc en tout cas, dur à définir », *DJM*, 87) et d'objets en ruines :

Derrière : pouilleries de jachères pas nettes, confites en poussière parmi les ronciers. Terrains vagues, bon mot : rien qui obéisse à des précisions comme destinée d'utilisation et qu'y font les chiens sauf y divaguer perdus sans collier ? Gravats et gravelles et du résidu de démolition comme souvenirs de géologie. [...] Tout ça s'en va loin vers des horizons de tôle ondulée en grand désert mort sauf que ça bouillasse, au fond, dans une pâte de crachin peint en indistinct : comment s'y sentir bien ? (*DJM*, 68-69)

⁶⁴⁹ « plaf, écran total ! Ouille, les précisions ! Boum, panneau pétant de déclarations ! Ça s'appelle réel, paraît, ce frontal de lamentations. » (*GMQ*, 13).

⁶⁵⁰ R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 221.

⁶⁵¹ *Commencement*, *op. cit.*, p. 252. « En vérité il n'y a que trombes, envols et essaims, dans un effondrement général des dessins. Des courants, des poussées. Des circulations. Des masses dépétrées, des ravages, des sulfurations. Il n'y a que des mouvements, véhéments, émouvants, dans du vent, et des mouches dedans, poils et points, par millions. La réalité c'est ce tremblement. », *ibidem*, p. 358.

Ainsi les choses font « pitié », tant leur aspect n'est pas à la hauteur de leur nom⁶⁵² :

Puis tu pousses du bois démantibulé en forme de barrière. Ça ne grince pas : c'est mou, noir gras niellé vert, branloteux [...]. Tu enfiles sentier, tu traverses la friche dénommée jardin où les choux à vaches ont la feuille en berne sur tronc de trognon. Au fond c'est masure, bicoque si on veut, pas chaumière quand même : toit d'ardoise moussue. Volets en vadrouille, torchis ou crépi, on sait pas vraiment : c'est tout couleur charbon. (*DJM*, 128)⁶⁵³

Il arrive que les phénomènes ne permettent pas même une identification certaine : ces objets non identifiables ne peuvent qu'être interrogés à l'infini. La question « C'est quoi ce...? », suivie d'un « foutu essaim de supputations » (*GMQ*, 269) est ainsi l'une des formes rhétoriques de prédilection de Prigent :

C'est quoi, ces boudins en ouate en forme de doigts, qui tachent en rougeasse les lividités ? Et ce bouffi-là, qu'a pris un nuage [...] : c'est quoi, dites, c'est quoi ? Et c'est quoi encore que décape là-bas la brise au boulot à vif sur la nue ? (*GMQ*, 13)

Mais c'est quoi qui tache truc qui dépassait ? [...] C'est quoi ce bouchon de linge englué par du raisiné ? (*GMQ*, 268)⁶⁵⁴

Ces passages formés d'une salve de questions égarées au possible traduisent l'angoisse et la difficulté (burlesquement amplifiées) de la nomination du réel, autrement dit le sentiment que la langue se trouve toujours démunie face au réel. Ils ménagent des stades entre la mutité contemplative et la nomination « en bonne et due forme » (définitive, stabilisée), qui est aussi la condition du récit.⁶⁵⁵

Mais chez Prigent, tout objet, tout décor peut aussi bien tourner à l'informe, lorsque s'y « attaque » une sorte d'écriture « phénoménologique »⁶⁵⁶, ou plus simplement une écriture de résistance à la nomination⁶⁵⁷, donnant la priorité à l'apparence sensible de l'objet (aux

⁶⁵² Tant leur aspect s'est dégradé par rapport à leur état ancien : l'écriture de la dissolution des figures, à la fin de *Demain je meurs*, devient ainsi en même temps écriture de la dissolution de la figure du père à l'approche de « ce qui n'a de nom dans aucune langue » : « Ce genre de visage en matière intermédiaire, avec le glacis et les estampages de l'œuvre de mort qui floutent la photo, c'est déjà plus trop figure de bonhomme mais de l'aperçu de transition entre ici et où on sait pas où c'est. [...] C'est plus en tout cas, quoiqu'un peu encore, la figure exacte en stage chez les vifs de qui tu vins voir et ne verras plus. Tu garderas rien de cette peinture dans ton souvenir que la sensation d'une imprégnation de fuite de teinture dans du tissu pâle. [...] Y avait pas besoin qu'on te l'interdise, de tailler image en solidifié des objets d'amour où d'adoration où mettre ta foi : ça se liquide seul, c'est comme si rien fut. Tout retourne au jus de plâtras blafard [...]. » (*DJM*, 362-363).

⁶⁵³ Même principe dans la description du fond d'une salle de classe : « Casiers en vieux fer, vert, dans la suie du fond, décorés cabosses pour la même raison de proche péremption, et placard en bois gratiné de gras, résidu vernis, pâtés d'encre noire et du cochonné inidentifiable : c'est bibliothèque. Trois dicos y traînent avec pages en moins en boule à côté, les autres cornées sous de la reliure démantibulée. Ça vous sert le bide : gare à pas flancher. » (*DJM*, 126).

⁶⁵⁴ À ces questions fait suite une série d'hypothèses interrogatives sur une page entière (cf. *GMQ*, 268-269).

⁶⁵⁵ R. Astruc note très justement que « l'irruption du grotesque correspond à un transport qui est une fuite du sens », « le récit semble en quelque sorte suspendu le temps d'un vertige [...], sorte de brève asphyxie intellectuelle pendant laquelle [le lecteur] « perd le sens » [...]. », R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., pp. 218-219.

⁶⁵⁶ C'est-à-dire une écriture qui joue le jeu de la phénoménologie par une pulvérisation de l'objet en chaos de qualités sensibles éprouvées par fulgurances donnant l'impression d'une perception plus immédiate du monde, d'un accès à un en-deçà des noms qui dispensent de voir les choses. Le dernier chapitre de *Commencement* est sans doute le meilleur exemple de la mise en œuvre de ce principe.

⁶⁵⁷ Cette tendance de l'écriture est énoncée au début du roman dans l'espèce de « programme » esthétique et éthique que se fixe le narrateur : « Résolution six : rien qui porte un nom ! Résolution sept : dessine que du nié ! Résolution huit : pose-toi dans les choses avant qu'on les croque en figure de choses ! » (*GMQ*, 43).

impressions) sur sa désignation ordinaire. Ainsi l'écrivain, qui ne saurait évidemment sortir de la langue pour toucher le réel (« t'as rien que les mots, t'es en cage dedans. », *DJM*, 243) provoque le poudroïement des choses en retardant les noms⁶⁵⁸ :

[...] le fond c'est marron avec peu d'épures, on voit rien qui fasse que triste bobine ! Les lignes sont floues, les couleurs pas nettes, les matières bouffées voire ruminées par des jus d'bouillons. C'est rien que bout et goût d'bouchon. Feuilles, fleurs, plumes et piafs, si on veut, d'accord. Mais vu d'ici rien de précis. Rien que seulement la poudre des choses sans dessins ni noms [...]. (*GMQ*, 57)

[...] spots de fers qui grincent formés en outils, son cabosse ou gong à cause d'ustensiles, des clous dans du bois pas mal putréfié. Alors naissent cabanes, granges, soues, apprentis. En décoration autour en guirlandes : arabesques et spires, volutes, tortillons et plessis de rames en stylisation. Si je mets des noms, surgit végétation : vigne, capucine et pois de senteur [...]. (*GMQ*, 199)

Une tournure stylistique personnelle synthétise d'ailleurs cette démarche (l'inversion nomination / description) : elle consiste à indiquer avant le nom de la chose ce dont elle est ou a la forme : « de la pâleur en forme de pierres », « des antennes en forme de gaules », « de la galoche en forme de menton », « un tortillon en forme de nombril ». ⁶⁵⁹ Selon le procédé dit de « singularisation »⁶⁶⁰, la défamiliarisation grotesque passe souvent par l'ignorance feinte du « bon nom » (« C'est quoi le bon nom ? où qu'est l'étiquette ? »⁶⁶¹), ou par l'évitement du mot attendu. L'effet est d'autant plus puissant quand le mot tu est lié à un contexte douloureux, comme c'est souvent le cas dans *Demain je meurs*, où la description est ainsi le moyen de contourner certains « mots clés », lieux communs du récit de mort :

du cubique moderne tout plat du plafond, kyrielle de fenêtres et beaucoup d'étages. Cette cage à connins surdimensionnée, c'est la Thébaïde où reclut papa. (*DJM*, 16)

Tu avanceras [...] vers sorte de caisse longitudinale qui trône sur tréteaux drapés de linges blancs avec des poignées torticolées en argenté sur le côté. [...] Tu poseras paumes sur la boîte en bois. (*DJM*, 228)

[...] tu files le train à du populo en sapé tout noir. Autre populo en fringué pareil file le train à toi et personne dit rien que du chuchoté en mezza-voce. Musique en sourdine comme en ascenseurs. [...] Populo fait masse, bloc serpent, lent, ondulant. Ou c'est la tortue des légions romaines mais en camaïeu grisé comme avant le temps du technicolor. (*DJM*, 261)

La défamiliarisation découle aussi parfois de l'adoption d'un point de vue inhabituel⁶⁶² produisant de l'étrangeté : c'est par exemple la position en surplomb de l'enfant, qui par la trappe du grenier voit

⁶⁵⁸ « c'est dans le mouvement de dispersion des significations habituées et fixées [...] que le monde en tant que démesuré, irréductible à la prise symbolique, surgit dans sa vérité et sa vitalité propre : au moment même où les figures qui le dessinent et les noms qu'on lui donne vacillent et s'évanouissent dans une sorte de poudroïement sensoriel et abstraitement irisé. », Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, op. cit., p. 43.

⁶⁵⁹ *GMQ*, 273, 102, 215 ; *DJM*, 313.

⁶⁶⁰ Cf. Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, op. cit.

⁶⁶¹ *Une Phrase pour ma mère*, op. cit., p. 66.

⁶⁶² Ou le choix d'un sens autre que visuel, comme dans la description olfactive de l'hôpital dans *Grand-mère Quéquette* (cf. *GMQ*, 369). R. Astruc remarque également ce lien entre le grotesque et une perception altérée du réel (une perception qui s'écarte de la perception « normale »). Cf. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 207.

un carré lino gras avec des pattes de bois posées dsus. En banal : des meubles. [...] Autres pattes parmi, dans de la chaussette. Ça, c'est de l'humain, au moins de la chair en rez-de-chaussée. On voit de l'étage que peau sur de l'os, en clair du genou avec de l'écorche [...]. (GMQ, 76)

Ou inversement la « position cloche », nez au ras du sol :

Devant c'est trop grand et vraiment mal peint : on voit du bouillon informe de textures avec des soutaches de bestioles qui gâchent le lisse des surfaces, c'est qu'on est trop prêt : pas facile poser œil au bon milieu. (GMQ, 100)

On comprend dès lors pourquoi Prigent dit « envier » la peinture et son « droit comme « naturel » au non-figuratif »⁶⁶³ : l'écriture « phénoménologique » (ou « impressionniste ») est en quelque sorte un équivalent de ce que la peinture peut faire, ou plutôt défaire : les œuvres picturales, dit Prigent, « défont la vision habituée que nous avons des choses – la vision que, précisément, nous appelons la « réalité » ». ⁶⁶⁴ Prigent a développé un style propre d'écriture de paysage abstrait : couleurs et contours pas nets, qualités sans quantités, adjectifs sans noms. ⁶⁶⁵ La picturalisation de l'écriture est souvent exagérée parodiquement, notamment à travers des rafales d'adjectifs de couleurs (« lumières mixées terre, brique, olive, sépia, lie-de-vin, bistre, grenat, cyprès, lilas, parme, tilleul, havane et amande », GMQ, 389 ; « Couleur : toujours mixte vert d'eau et frottis jaunasses [...]. Ou gris-vert, plutôt, amande, ou olive. Ou glauque de lagon sous ciel noir d'orage », DJM, 87). L'hymne aux « bleus que ton cœur chérit », à la fin de *Demain je meurs*, se termine ainsi dans une débauche de nuances de bleus, comme par l'effet d'une rage d'épuisement des ressources lexicales :

Bleus cérule, marine, de Prusse, charron, horizon. Bleu azur, pastel, de Chine, outremer, cobalt, Trianon, lapis-lazuli, de France, roi, denim, cocagne du cru avant l'indigo venu des tropiques. Bleu pervenche, turquoise, ardoise, canard, Nattier, lavande, pétrole, saphir. Bleu naissant, bleu pâle, bleu mourant. Bleu mignon, céleste, de reine, turquin, fleur de guesde, pers, aldego, bleu au bord du noir, bleu nommé d'enfer. (DJM, 332-333)

Avec cette palette, l'écrivain compose ensuite un paysage abstrait⁶⁶⁶ en mélangeant les nuances dans une néologisation outrée :

En bas, près : terre violette, c'est noir. Puis pétrolepruneprusse, pas loin d'émeraude, très près du corbeau. Au milieu : violetviolacévioline, épaissi violent. En haut, loin : cérulecobaltcanard puis opale, et pâle, naissant ou mourant. (DJM, 333)

⁶⁶³ « L'écrivain que je suis jalouse les pouvoirs de la peinture : il envie sa frontalité impérieuse, le don de l'œuvre dans l'instant du regard, le droit comme « naturel » au non-figuratif, l'évidence du souci formel, quelque anecdotique que soit le propos iconographique. Tout poète rêve de porter son geste verbal à un degré de souveraineté esthétique aussi condensé et rapide, composé et cursif, sensoriel et abstrait. », Ch. Prigent, *Le Sens du toucher*, op. cit., p. 7.

⁶⁶⁴ Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., p. 171.

⁶⁶⁵ Un commentaire métatextuel résume ironiquement cette esthétique du flou : « À peine un dessin, d'ailleurs : des textures, avec des coulures façon balayé. C'est comme une peinture sans les figures. Ou même une façon de compression des émotions avec appel à l'expression, dedans, genre pousse-chanson. » (GMQ, 243). Même autodérision dans ce tableau maritime : « bleu bave beige dans vert pâlichon et réciproquement. Après c'est règne de confusion dit horizon autant dire le rien qui ressemble fort aussi bien à tout. » (GMQ, 100).

⁶⁶⁶ C'est « avant parousie des choses et des corps », avant que le spectateur ne « demande à chacun son nom » (DJM, 334).

Quand il y a des noms dans ces paysages, ils n'apparaissent qu'après les couleurs, parfois même entre parenthèses :

Vue de la grève, la mer c'est pan prusse foncé [...] entre des noirs suie, des roses vieux (falaises et rocs), fougères émeraude et les traînées or/violet (ajoncs, genêts, bruyères). (*DJM*, 324)

[...] pans d'herbus bouteilles sur ocre de terre en pente, Sienne ou Naples. [...] Dedans : pointillés nombreux, en trous de cupules. Des vaches ont bu là, c'est trace de sabots. Entre large et près : plaque de caramels obliques, beurres d'argiles. Et le bonbon vert d'eau, le jus de fondu : la rivière. Dessus : un lacis glacé, noir-argent, sous le bougé, en haut, venteux, du ciel des feuilles. (*DJM*, 326)

Ainsi, la langue grotesque de Prigent, tour à tour ou tout à la fois distordue, proliférante, labile, abstraite, impose un régime de communication particulier, visant avant tout le partage d'une jouissance liée à un rapport « à la fois gourmand, agressif et physique »⁶⁶⁷ au langage. Mais le travail du style n'amène pas l'écrivain à négliger les autres « fronts » de la création littéraire, et la « contorsion ridicule et énigmatique des formes », la priorité donnée à la dimension formelle sur le « contenu » (sémantique, narratif) s'observe également sur le plan de la composition romanesque.

⁶⁶⁷ Ch. Prigent, *La Langue et ses monstres*, op. cit., p. 184.

2.2. BAROQUERIES

2.2.1. « Et va la musique ! »⁶⁶⁸

Dans « nos » romans, c'est au nom de la vérité complexe de l'expérience que le narrateur récuse l'hypotexte générique romanesque. S'il est vrai qu'il n'y a pas de modèle codifié, de canon du roman, et que le récit dit « traditionnel » est pour une large part une construction *a posteriori*⁶⁶⁹, il n'en demeure pas moins qu'il existe à toutes les époques quelque chose comme un roman standard (observant un ensemble de règles implicites) contre lequel s'écrivent « anti-romans » et autres « récits excentriques »⁶⁷⁰ à l'organisation formelle extravagante. Par son refus du récit « en ordre de maillon », Prigent s'inscrit ainsi dans la tradition de l'anti-roman, qui débute bien avant le modernisme néoromanesque⁶⁷¹ : au-delà des expérimentations du XX^e siècle, la composition grotesque des romans⁶⁷² de Prigent doit beaucoup à Rabelais (listes démesurées), aux histoires comiques du XVII^e siècle (alternance prose / vers), à Sterne (mouvement « digressif-progressif »), à Diderot, etc. C'est par souci de réalisme que Prigent -qui « pourrai[t] fastoche raconter l'histoire »⁶⁷³- refuse cet ordre narratif standard, qui représente à ses yeux la forme littéraire par excellence de la simplification du réel et de l'illusion référentielle.⁶⁷⁴ Contre-modèle de sa propre écriture, cet ordre narratif a ici Louis Guilloux pour humble représentant :

⁶⁶⁸ *Demain je meurs*, quatrième de couverture.

⁶⁶⁹ Comme le montre par exemple T. Todorov dans « Le récit primitif », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

⁶⁷⁰ Récits de la première moitié du XIX^e siècle étudiés par D. Sangsue, qui « se caractérisent par leur discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages, ainsi que par d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque. », *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷¹ « S'il existe une tradition, c'est bien plutôt celle de l'anti-roman. », note ainsi D. Sangsue, qui rappelle que Charles Sorel avait intitulé la seconde version (1633) du *Berger extravagant* : *L'Anti-roman ou l'Histoire du berger Lysis*, son dessein étant de « composer un livre, qui fust le tombeau des Romans, et des absurdités de la Poésie. », Ed. de 1633, t.1, p. VIII, cité par D. Sangsue dans *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁷² C'est peut-être le lieu d'évoquer le problème terminologique que posent les « fictions » en prose de Prigent : dans la mesure où elles (se) jouent des procédés romanesques, on peut aussi les qualifier d'« anti-romans ». D'un autre côté ce sont pleinement des romans si on entend par ce terme le genre « capable de tout accueillir » tel que le concevait les Romantiques allemands avant Bakhtine.

⁶⁷³ *GMQ*, 247. On se souvient du « Qu'il est facile de faire des contes ! » de *Jacques le fataliste*.

⁶⁷⁴ « c'est la convention narrative [...] qui me semble en soi une naïveté, la forme littérairement générique de la naïveté. En tout cas quand elle accepte le code sans le carnavaliser dialogiquement. », Ch. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, p. 135.

Qui voudrait ces choses alignées en ordre, qu'il confie boulot à des compétences et soucis des faits avec probité de porte-parole des choses avérées. Par exemple celui qui vient de sonner derrière à la grille comme c'est souvent et qu'attend Papa pour bout de causette [...] (*GMQ*, 278)⁶⁷⁵

Pour les mêmes raisons que celles qu'invoquaient les écrivains du Nouveau Roman (l'esprit positiviste, routinier, simplificateur et illusionniste), le récit linéaire réaliste est tantôt purement et simplement récusé (« On file pas chronique, engrène pas annales en ordre de maillons », *DJM*, 163), tantôt évoqué comme une option narrative possible mais non satisfaisante : « Il mettrait ça là, vite, à plat. D'où cadrage de scènes, analyses de cas et du commentaire sur des caractères. » (*GMQ*, 230).

En dehors de ces commentaires métanarratifs, la critique du romanesque s'effectue en outre à travers la parodie.⁶⁷⁶ Par un usage détourné ou un surlignage emphatique, Prigent met à nu les conventions et les mécanismes du récit « réaliste » : présentation initiale des protagonistes (parodiée à travers les titres des premiers chapitres de *Grand-mère Quéquette* : « qui ? », « moi », « eux »), introduction d'un personnage (le « héros » censé être le narrateur homodiégétique est présenté comme chez Balzac en focalisation externe), effet de réel (« Flash sur les détails »), détail « significatif » (« ça dit la saison du moment d'action », « ça informe de l'âge »), suspens narratif (« Ici un suspens dans le feuilleton et suite épisode : numéro d'après. »), « motivation » réaliste de la description et anonymat du spectateur (« Je mets ici une porte [...] Par cette ouverture, on (soit vous et moi et tous les untel en anonymat) voit si on veut du panorama »), alternance récit/description (la nomination du procédé remplaçant sa mise en œuvre : « On voit si on veut tout son fourbis, on le décrit. Description du fourbis. Mais [...] dans la rue un homme est apparu. Description de l'individu. »), « scène » en « croqué vif » (présent, phrases courtes et discours direct des personnages).⁶⁷⁷ Dans *Demain je meurs*, le récit simultané de la Libération et des amours des parents parodie avec une maladresse comique une technique romanesque banale : le tressage de deux lignes d'événements d'échelles différentes⁶⁷⁸ :

⁶⁷⁵ L. Guilloux trouve d'ailleurs porte close, car le père « est à glandouiller avec les scolaires » et la grand-mère ne veut pas ouvrir à ce « raconteux » car « ça vous pique sujet et après ça fait des bouquins genre américain pour que du gandin pitoie sur nos sorts avec le coup d'œil sur nous en zoo. » (*GMQ*, 278). L'outrance de la caricature de l'esthétique romanesque de L. Guilloux montre bien qu'il s'agit d'un rejet plus stratégique (et humoristique) qu'une critique sérieuse.

⁶⁷⁶ Transgression (non observance des règles implicites), récusation métanarrative et parodie sont ainsi les trois principaux procédés de récusation du romanesque dans les proses de Prigent.

⁶⁷⁷ Cf. *GMQ*, 253, 199, 172, 268, 231 ; *DJM*, 95.

⁶⁷⁸ C'est la technique analysée par Edouard Prigent dans son livre sur L. Guilloux, qui « consiste dans le brassage des lieux et des temps, dans la présentation de Saint-Brieuc sur un fond historique ou géographique diversement coloré, qui l'agrandit. », « la réalité, l'évènement, le personnage locaux sont indiqués relativement à une table de référence d'ordre universel. [...] Et c'est ainsi qu'en fonction même de ce qui se passe à Saint-Brieuc sont évoqués pour nous les horreurs de 14-18 et les péripéties de la Révolution d'octobre, [...] l'Indochine et les Balkans, la drôle de guerre et les batailles d'Espagne, la venue de Jaurès à Fougères [...]., Edouard Prigent, *Louis Guilloux, op. cit.*, pp. 22-23.

Ici : incrustés de leçon d'histoire mais en défilé accéléré. Version en grand H : [...] Un parapendouille au croc du clocher [...]. Version petit h : un bout de métal [...] manque décapiter ta future maman [...]. Elargissons : pendant ce temps-là, Monty prend son thé sur capot d'half-track. Sans transition, Papa dégoûille partout dans sa turne [...]. À quelques pas de là, Bradley fait honneur, version petit h, au calva local et, sans plus attendre, lance, rubrique grand H, l'Opération Cobra. Sur ces entrefaites, Maman barricade dans son logement de fonction d'institut [...]. (*DJM*, 300-301)

Mais c'est principalement contre la linéarité rassurante (chronologique, causale) que sont composés les romans de Prigent : surtout depuis *Une Phrase pour ma mère*, les proses présentent une organisation musicale dont les principes sont ceux de la fugue (retour de motifs, variantes⁶⁷⁹, accélérations, strettes). Le discours métatextuel mobilise ainsi, concurremment au vocabulaire pictural, nombre de termes du domaine musical (« refrain », « strette », « coda », « concerto »⁶⁸⁰). Les refrains et les motifs récurrents correspondent souvent à des obsessions du narrateur-personnage, comme le soulignent les commentaires accompagnant les répétitions (« ça repasse en boucle ces malédictions. » ; « retour en lui d'affres faites refrains », *GMQ*, 83, 262) : angoisse de castration et hantise du meurtre dans *Grand-mère Quéquette*, pensée de la mort imminente du père dans *Demain je meurs*. Autre forme de répétition, le redoublement est une procédure très fréquente dans *Grand-mère Quéquette*, permettant un jeu de variantes (amplification, réduction, transposition, etc.) qui confine parfois à l'auto-parodie. Parmi ces passages « bissés », on peut citer : la liste des occupants du grenier (p. 37 et p. 55)⁶⁸¹, la liste des choses que le « je » craint (p. 132 et 156), le passage en revue des tendances artistiques modernes (poétiques, p. 169 et picturales, p. 191), la liste des « résolutions » esthétique-éthiques (p. 43 et p. 192), la description de quelques peintures du héros (p. 44 et p. 189), ou encore la description de la photographie de la grand-mère (p. 36 et p. 254). Certaines répétitions plus régulières font un effet de semblants de lois, comme la « négativité » des fins de chapitres (l'assombrissement du tableau⁶⁸²), ou dans *Grand-mère Quéquette*, le retour périodique (et inopiné) de ladite à vélo.⁶⁸³

Prigent applique par ailleurs le principe de décomposition-recomposition (à la base de sa pratique intertextuelle) à son propre texte, élaborant par exemple dans *Grand-mère Quéquette* un paysage « synthèse »⁶⁸⁴ fait de morceaux de divers paysages précédents du livre. De même, le passage métapoétique exposant le « projet formel » (congé au figures, motilité) est un

⁶⁷⁹ Ces réécritures internes tendent moins à battre en brèche l'illusion référentielle (ainsi que l'explique J. Ricardou dans *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973) qu'à construire le roman sur un modèle musical.

⁶⁸⁰ *GMQ*, 262 ; *DJM*, 338.

⁶⁸¹ La seconde liste transpose la première en version hostile.

⁶⁸² Retour de l'angoisse, honte, dépression, pensée de mort, mauvais présage, etc. Cf. par exemple dans *Demain je meurs* p. 131, 138, 167, 327.

⁶⁸³ Comme à la fin du chapitre « sortie par le ciel », où « Grand-mère [...] passe à vélo sur de la moquette en poil de verdure » (*GMQ*, 94).

⁶⁸⁴ « paysage (synthèse) » est le titre du chapitre, qui rassemble des passages des pages 100, 193, 199 et 201. Cf. *GMQ*, 271-274.

collage de plusieurs passages de la première partie (« *laudes* ») légèrement transformés.⁶⁸⁵ Enfin, la strette, autre forme de réécriture interne (reprise resserrée des motifs du livre), permet de condenser certains éléments dispersés au cours du récit, comme dans cette compilation des motifs sanglants de *Gand-mère Quéquette* :

Et il revit Mona pendue [...], et le dais de sang qui goutte sur son lit, et les dents des hyènes, et poulets plumés, et cochon saigné, et les mains de sang sur les tabliers, et tous supplices envisagés, et les pattes pendantes des bêtes en partance vers les feux de pneus. (*GMQ*, 262)

La grande strette conclusive⁶⁸⁶ de *Demain je meurs* reprend cette technique de l'autoréécriture : le décor est posé selon le même principe que le paysage « synthèse » de *Grand-mère Quéquette*⁶⁸⁷, puis se sont tous les « personnages » apparus dans le roman qui entrent en scène pour constituer le cortège funèbre du père : « Tous sont revenants. Liste des revenus. Appel des présents. » (*DJM*, 338). Le rassemblement procède de façon méthodique : les personnages réalistes ouvrent la marche (Blivet, les deux tantes, les survivants des « Douze », puis des figures secondaires⁶⁸⁸), suivis des anthropophages du chapitre 18⁶⁸⁹, des saints odorants du chapitre 20, des cadres du Parti, des personnages des journaux d'enfant et enfin de tout le bestiaire hétéroclite du roman.⁶⁹⁰

Cette composition musicale du roman se pare cependant –comme par dérision– d'un semblant de linéarité. *Grand-mère Quéquette* présente ainsi en guise d'axe diégétique le déroulement d'une journée⁶⁹¹ (du réveil à l'extinction des feux, en passant par « saut du lit », « ptit déj' », déjeuner, sieste, goûter, etc.). Fausse « journée », évidemment : le « héros » ne cessant en fait de naviguer d'un âge à l'autre, le cadre journalier se trouve singulièrement distendu par d'importantes ellipses transgressives comme celles-ci :

On a djà changé de case calendrier et Grand-mère revient toujours à vélo [...], avec du poireau [...] à fleur de cabas sur le garde-boue où fut le héros, notre homme si on veut, il y a quelques lignes. Il était lardon, ici il culmine en quasi-bonhomme [...]. (*GMQ*, 172)⁶⁹²

Qui reprend parole ici a grandi à cause que du temps fila en ellipse par des interstices de sieste dans l'herbe là où se glissa la portée des ans et c'est bien après que le Tour passait. (*GMQ*, 253)

⁶⁸⁵ On retrouve dans ce programme parodique des bribes des pages 13, 30, 41 et 43.

⁶⁸⁶ « tout est écrit, c'est strette, c'est coda, concetto, exit. Va pas répéter. Répète quand même. » (*DJM*, 338).

⁶⁸⁷ Le paysage composite de *Demain je meurs* (p. 336-338) est constitué de l'enchevêtrement –et non de la simple juxtaposition– de plusieurs descriptions précédentes (notamment celles des pages 18, 213, 332, 261, 158 et 14).

⁶⁸⁸ *DJM*, 338-341. Certains de ces personnages viennent de *Grand-mère Quéquette* : plus qu'un roman, c'est donc un cycle romanesque que Prigent referme par ce grand carnaval funèbre.

⁶⁸⁹ « Tu t'étonnerais pas de compter parmi Ugolin, Tydée, la furie Médée, la Penthésilée [...], Comtesse Báthory, Le Sire Gilles de Rais [...]. » (*DJM*, 342).

⁶⁹⁰ « le bouc de Blivet, ses dindes et dindons (ce jour en livrée de plumes noires de deuil), la Chienne du Monde, [...] la Vache philosophe et la Bique critique du Val Doux-Venant. » (*DJM*, 343). Ne manquent ainsi à l'appel que les morts, et les pas encore nés : « Grand-père ? Rêvons pas ! Ni Grand-mère bien sûr : quitte cet espoir. Pas encore ta fille Juju dite pouët-pouët qui si elle fût née eût aimé Aimé » (*DJM*, 343).

⁶⁹¹ Les sept parties correspondent aux sept offices religieux successifs : « laudes », « primes », « tierce », etc. (Cf. la table p. 395-397). Référence qui paraît bien ironique, si l'on sait à quel point la littérature telle que l'entend Prigent est justement ce qu'il y a de moins *religieux*.

⁶⁹² Mouvement inverse de la sixième à la septième partie : au début de celle-ci, le soir continue de tomber, mais c'est un « autre soir » (*GMQ*, 343) et le personnage est à nouveau enfant.

Un peu plus loin le narrateur se réveille même au présent de l'écriture :

Il se réveilla : nul n'était plus là et il pose ici, au moment précis nommé maintenant, tout seul ahuri devant des papiers où déconfit ce qu'il écrit. (*GMQ*, 263)

La pseudo journée est donc en réalité grosses d'années, c'est-à-dire qu'elle ne constitue qu'un cadre formel assez lâche dans lequel les épisodes se juxtaposent plus qu'ils ne s'enchaînent. La désinvolture avec laquelle est « expédié » le récit de certains événements de la journée confirme le caractère purement conventionnel de l'unité de temps choisie⁶⁹³ : le narrateur se débarrasse par exemple rapidement du repas dont l'attente jusqu'alors tenait lieu d'intrigue (ou plutôt de prétexte à digressions⁶⁹⁴) : « carillon sonna, soupe me convoqua, merci à vraie vie d'acabit banal. On ingurgita, puis débarrassage et activité lavettes et torchons » (*GMQ*, 170). Le narrateur-personnage ne fait ainsi que de furtives apparitions sur le « plancher vache » de la vie banale, n'émergeant de son for intérieur (souvent en début de chapitre) que pour s'y replonger aussitôt.⁶⁹⁵

2.2.2. Le récit défait

« Judith émet que ça passe, oui, peut-être, mais que dans mon histoire on voit quand même rien qui se passe. C'est l'impasse. »⁶⁹⁶

Grand-mère Quéquette et *Demain je meurs* sont bien de ces romans de poètes où l'« on évite le récit ».⁶⁹⁷ Multipliant « trou[s] dans la trame » et « panne[s] d'action »⁶⁹⁸, Prigent s'y emploie à défaire le continu qui est le propre de la prose. La fragmentation de l'écriture, qui apparaît dans les tables des matières (certains titres, la double division de *Grand-mère Quéquette*, en parties et chapitres), se marque par endroits typographiquement : dans *Demain je meurs*, par exemple, des cadres noirs délimitent les différentes « scènes de sa vie militaire » (p. 105-107) ainsi que les « vignettes en vite fait » représentant le père dans différents « costumes » (p. 322-327) et les deux « croquis » en regard de la Fête de l'Aube (p. 152-153).

⁶⁹³ Unité empruntée à la tragédie classique : à propos de l'*Âme*, Prigent fait ironiquement remarquer qu'il n'est « rien de plus classique que ce petit théâtre: il reprend le dispositif de la tragédie, [...] entre le « Quoi! » de Britannicus [...] et le «crime» qui [...] fait clausule tranchante. L'unité de temps est là : le temps du jour, entre montée solaire et déclinaison nocturne. », *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁹⁴ « Toujours pas la cloche. Elle fait quoi Maman ? [...] Je rentre en moi, faut bien s'occuper avec soi tout seul si dehors se tait. J'ai une vision : [...] » (*GMQ*, 166). Cette attente est une parodie du suspense romanesque.

⁶⁹⁵ Par exemple au début de « Vu dans du fromage » : « Retour Mare-mêlée dans des solitudes. [...] Mais foin de dehors : j'assiste à dedans. Y r'voici Grand-mère, et même son vélo » (*GMQ*, 230).

⁶⁹⁶ *Commencement*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹⁷ « La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. », S. Mallarmé, Préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1969.

⁶⁹⁸ *GMQ*, 81, 243.

À ces marques extérieures de discontinuité correspondent diverses procédures dynarratives plus fondamentales, dont le cumul aboutit à l'inversion des hiérarchies entre centre et marges, récit principal et digressions, de sorte que c'est la continuité qui devient étonnante, comme ici où l'on (narrateur et lecteur) est surpris de retrouver un personnage perdu de vue depuis une trentaine de pages : « Tiens : Monsieur Paumier, il est toujours là. A même pas vu qu'un moment d'absence avait soustrait moi à sa compagnie. » (*GMQ*, 158). Cet exemple de reprise artificielle du fil narratif après une série de digressions nous amène à souligner le fait que dans ces romans anti-romanesques récit et procédés dynarratifs constituent deux lignes d'écriture certes concurrentes mais surtout interdépendantes.⁶⁹⁹

Le caractère saccadé de l'écriture –donc de la lecture- à tous les niveaux (non seulement les parties et les chapitres, mais aussi les paragraphes sont souvent des blocs autonomes) résulte en premier lieu de l'affranchissement par rapport au principe de causalité, allègrement transgressé à travers l'apparition et la disparition non motivée des éléments de la fiction (personnages et décors). Surgissant de nulle part, les figures de cette « lanterne magique »⁷⁰⁰ sont introduites et congédiées par le narrateur avec désinvolture : « Là, entrée en douce par une petite porte dans ta casemate de cogitation vélocipédique, de Tata Soizic » ; « Puis, hop, on mouche loupote – et Tatie, elle est partie. » ; « Puis la scène s'éteint »⁷⁰¹). Le procédé est parfois souligné par une allusion ironique à la démiurgie de l'écrivain (à la nature « performative » de son discours), comme lors de l'irruption de la mère en 2 CV (« Mais ça pétarade vroum vroum en courette : sitôt nommée, sitôt la vlà. », *GMQ*, 78), ou celle de la grand-mère rue Jules Ferry : (« Elle m'a suivi ou elle est tombée en péripétie par l'opération du Saint-Esprit ? », *GMQ*, 351). Par ces excentricités narratives, le texte récuse toute position de secondarité et s'affiche comme « productivité », conformément au précepte théorique néoromanesque.⁷⁰² L'écrivain mélange ainsi les mots comme le peintre ses couleurs (« Je touille l'ensemble avec le mot *lait* en dégueulis fade irisée de *mauve* dans de l'albumine de sérénité », *GMQ*, 240) et multiplie par ailleurs les intrusions métaeptiques de la figure auctoriale (« dans ce paysage que l'auteur peupla », *GMQ*, 248). Le pouvoir performatif de l'écriture est mis en avant par des notations ponctuelles (« je mets ici une porte » ; « C'est ma

⁶⁹⁹ C'est ce que souligne Prigent lorsqu'il explique que ses proses « digressent et progressent parce qu'une *histoire* (même méandreuse, même syncopée) se constitue en elles et qu'elles en suivent le fil sémantique – même si un souci de *phrasé* et des effets de composition non figurative viennent mettre ce fil sous tension et le briser quand il se fait trop banalement narratif. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 182.

⁷⁰⁰ La métaphore de la lanterne magique apparaît explicitement dans les deux romans : « Tout ça c'est en boîte. [...] Dans la boîte [...] tournent figurines éclairées d'en haut avec des couleurs comme de la lumière tombée d'un vitrail et c'est mon cerveau qui tient la lanterne. » (*GMQ*, 103) ; « la petite lucarne, ou boîte à malices, ou lanterne magique, c'est ma tête à moi. » (*DJM*, 20).

⁷⁰¹ *DJM*, 29, 31, 131.

⁷⁰² « au lieu de s'imposer comme péripéties dont le texte ne serait que l'effet, disait J. Ricardou, la fiction se déclare [...] comme un effet du texte », *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1971, p. 47.

cousine, elle serait là. Ça y est, elle est là. » ; « Elle n'est pas assise là sur la banquette [...] Mais si on veut : si. »⁷⁰³), mais il est surtout mis en œuvre de façon plus spectaculaire dans certains débuts et fins de chapitre dont l'effet est de suggérer que la fiction s'extrait de rien et y retourne. Dans *Grand-mère Quéquette*, le problème de l'incipit⁷⁰⁴ se trouve ainsi résolu d'une façon radicale, puisque Prigent en fait un commencement absolu : pas de début « *in medias res* », donc, car rien n'est déjà donné : ni narrateur, ni personnage, ni monde, ni même de langue. On assiste à l'inverse plusieurs fois à la dissolution ou au « nettoyage » progressif de la scène romanesque en fin de chapitre :

[...] les figures s'affaissent dans le silhouetté, les couleurs pâlisent, le décor s'estompe dans un crachiné généralisé en conformité avec les coutumes climatiques locales. (*GMQ*, 94)

Ça sent par conséquent la dissolution. Tout va pas tarder à foutre le camp. J'éponge camembert, je gomme chemin de fer. Je chasse l'essaim des vaches. J'assourdis bourdon de fond de sourdine dans du résidu de péripétie où furent des mouches. Ça y est [...] c'est vide maintenant à la Mare-mêlée sur le plancher vache : plus qu'un tremblement de moins en moins effervescent, sans gens ni choses ni événements. (*GMQ*, 249)

L'autonomie des chapitres ou des parties est plus souvent l'effet d'une procédure dynarrative plus brutale (mais aussi plus courante) : le décrochement du récit ou « saut »⁷⁰⁵ d'un chapitre à l'autre. C'est ainsi par exemple qu'au début de la cinquième partie « ça repart dans du différent⁷⁰⁶ » (*GMQ*, 197) et que la discontinuité d'un chapitre à l'autre est presque systématique dans la partie suivante, comme pour en contredire le titre (« histoire d'un crime »).⁷⁰⁷ Notons que cette écriture bondissante a une justification réaliste : les ruptures du récit correspondraient à des lacunes de la mémoire, à laquelle la continuité aussi bien qu'une causalité rigoureuse font défaut.⁷⁰⁸ Mais le narrateur peut aussi feindre d'ignorer telle ou telle circonstance, surenchérisant même cocassement sur cette ignorance, comme à la fin de la « péripétie en pastourelle » où l'accointance tourne court :

Mais là : coupure du raccord et fondu au noir. Quadrille tourne coin [...] Je ne saurai jà si Mona s'en fut avec les coquins, ni vous, ni le pape, ni nul, ni Grand-mère, ni où ni jusqu'à quand, ni si on conclut [...]. (*GMQ*, 127)

⁷⁰³ *GMQ*, 238, 232, 244.

⁷⁰⁴ L'arbitraire du commencement : « *Ciel, que vais-je dire ? Par où commencer ?* » (citation approximative de *Phèdre*) est l'épigraphe du roman.

⁷⁰⁵ Le « saut » est le passage brutal d'une temporalité initiale à une temporalité seconde. Cf. R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 243. On se souvient que selon le narrateur sternien, « Les grands esprits procèdent par sauts. », *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, p. 161.

⁷⁰⁶ Il ne s'agit pas d'une erreur de notre part : Prigent joue ici sur l'homophonie de « différent » et « différend ».

⁷⁰⁷ Cette « loi » de discontinuité se lit dans les débuts de chapitres : « Retour en avant. Quel âge on s'en fout. » ; « Re-fondu au noir à cause que sinon presque désespoir. » ; « Décor a changé : je suis au grenier. » ; « Flash-bak intermède. » ; « Retour au grenier » (*GMQ*, 265, 275, 280, 290, 293). On se souvient peut-être de l'agacement de l'héroïne de *Commencement* face à ces ruptures incessantes du récit : « Zappe donc pas comme ça, dit Tévésicaa, change pas tout le temps de chaîne ! on peut plus suivre l'intrigue ! ça met du flou dans nos identifications ! on sait plus bien qui est qui quoi est quoi où est ci ou ça et cetera ! », *Commencement*, op. cit., p. 327.

⁷⁰⁸ « Noir. Coupé. Bout du rêve détail dans du replié – ou j'ai oublié. » (*GMQ*, 84) ; « *Pourquoi*, tu sais plus : c'est comment qui reste. » (*DJM*, 140).

Le minage du récit se traduit en outre par la multiplication des passages non narratifs⁷⁰⁹ (c'est-à-dire sans temporalité représentée) venant constamment suspendre le régime de la successivité et constituant des « morceaux » autonomes. Le texte convoque ainsi stratégiquement des images⁷¹⁰, qui ne sont pas toujours véritablement « décrites » mais dont le simultanésisme peut jouer le rôle de modèle d' une écriture non narrative, « frontale »⁷¹¹ (mais aussi, plus simplement, la contemplation en elle-même de l'image par le narrateur arrête le récit en annulant le monde extérieur⁷¹²). Dans le cas des descriptions de photos de famille⁷¹³, il s'agit davantage d'un contournement de la forme narrative que de véritables « trous dans la trame », dans la mesure où les personnages figés en photo sont ceux qu'anime par ailleurs le récit. Ces arrêts sur images sont toutefois plutôt rares relativement aux autres formes rhétoriques mobilisées contre le continuum de prose narrative. La plus visible est la forme versifiée, généralement parodique ou autodérisoire : ce sont souvent des « chansons »⁷¹⁴, mais on trouve aussi des genres plus spécifiques ou plus inattendus : « interlude », « cantilène », « complainte », « cantique », « prière », « envoi » dans *Grand-mère Quéquette*⁷¹⁵ ; épopée, « fable », « madrigal » et « prophétie » dans *Demain je meurs*.⁷¹⁶

Mais le plus frappant est la dénarrativisation de la prose elle-même et la prédilection marquée pour une écriture par accumulation ou variation potentiellement infinie :

Je suis comme Dieu pondu par lui-même dans l'impondérable. Ou comme le mammoth en villégiature sous le permafrost. Ou comme le Jésus avant l'avanie [...]. Ou comme la méduse bleue dans du bleu qu'on voit quasi pas [...]. Voire comme une fumée exhalée par du fumier pour narguer les poules aux vies saccadées. (*GMQ*, 40)

Si l'on ne trouve pas de purs blocs de noms propres comme chez Novarina⁷¹⁷, Prigent semble ne pas manquer une occasion de dresser un inventaire pour remplacer un récit ou une description narrativisée. Dans *Grand-mère Quéquette*, le congédiement du récit se lit par

⁷⁰⁹ Ce sont parfois des chapitres entiers, comme le chapitre de *Grand-mère Quéquette* intitulé « effets sur la mienne » (p.131-138), composé de deux listes séparées par une « prière » parodique.

⁷¹⁰ R. Astruc note que la multiplication des descriptions d'images (qui peuvent fonctionner comme mises en abyme de la fiction) est un phénomène caractéristique des œuvres grotesques qui tendent à sortir de la linéarité du récit. Cf. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle, op. cit.*, p. 210.

⁷¹¹ « Zéro perspective. La peinture : à plat. » (*DJM*, 163).

⁷¹² Dans le chapitre ekphrastique de *Grand-mère Quéquette* intitulé « Matisse en famille », le « cadrage » sur le tableau de Matisse gomme ainsi tout le reste : « Cadrage mis au point sur mètres au carré, peu. Autour c'est tout flou », « Si on colle l'œil et le doigt dessus en plan rapproché, rien persiste autour. » (*GMQ*, 182, 185). Des images (croquis, photographie, reproduction de tableau) sont aussi parfois insérées comme illustrations dans le corps du texte : c'est alors tout simplement l'arrêt contemplatif du lecteur qui suspend le récit.

⁷¹³ Dans *Grand-mère Quéquette* : la grand-mère infirmière à Berk (pp. 36, 254), le grand-père sabotier et ses acolytes (p. 256). Dans *Demain je meurs* : le père enfant (p. 32, 88), le mariage des grands-parents (p. 99).

⁷¹⁴ Cf. *GMQ*, 99 et *DJM*, 37, 91, 102, 207, 209, 210, 224, 245, 250.

⁷¹⁵ *GMQ*, 72, 123, 323, 26, 136, 203.

⁷¹⁶ *DJM*, 71, 122, 306, 350.

⁷¹⁷ Excepté dans le final de *Demain je meurs*, avec une liste très novarinienne de sobriquets : « Fanch Nez-de-Bois, Job Moitié-trop-grand, Chino Traîne-savates, Pélo Je-te-tue, [...] Luro Quat'-Sabots » (*DJM*, 341).

exemple dans la liste farfelue des vies antérieures de Paumier⁷¹⁸, et la « mise à plat » de la description dans celle des occupants de l' « Arche » (le grenier), ou celle des spectateurs agglutinés sur le bas-côté.⁷¹⁹ L'entassement de verbes produisant un effet d'agitation sur place est aussi une formule -très rabelaisienne- fréquemment employée. Ces listes d'actions ne constituent pas un récit mais caractérisent des personnages-principes (« Maman est en haut [...] Elle pétrit galettes pour tes appétits, elle dépose compote, elle déplie serviette, elle astique en bloc, elle est en fraîcheur dans les bienvenues », *GMQ* p. 20) ou des modes d'être, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de procédures uniquement anti-narratives : par sa mécanique comique, la liste « des jeux d'enfants qui font semblant de faire comme les grands » mime ainsi la frénésie absurde des « vies ordinaires » (agitation dont la seule fonction est de divertissement –au sens pascalien) :

C'est-à-dire qui causent surtout sur du peu, [...] qui ont des passions pour état du temps et pluviométries, [...] qui turbinent actions selon le patron, qui se remuent cul, qui torchent lardons, qui se foutent des gnons, [...] qui se collent bisous, qui s'explorent les trous réciproquement, [...] qui bérouttent du bois, qui comptent la picaille, qui échangent monnaie contre épicerie, qui troquent du truc contre du bidule, qui se grattent les croûtes, qui titillent bobos, qui se curent les choses, qui fatiguent salade, qui buttent la patate [...], puis [...] bavent dans l'écuelle en comptant les mouches pour avoir moins peur de la grande torpeur. (*GMQ*, 137-138)

De même, la forme fait (le) sens dans les listes nominales, dont la plus longue (six pages), répertoire⁷²⁰ des choses que redoute le narrateur, dit par une accumulation comique l'angoisse généralisée de celui-ci face au monde, angoisse dans laquelle le narrateur « rechute » un peu plus loin lorsqu'il « re-crain[t] à mort ». ⁷²¹

L'autre forme répétitive la plus employée est la forme anaphorique, dans les nombreuses litanies, hymnes et célébrations parodiques ou paradoxales : outre la bouffonne célébration de la grand-mère et l'hymne aux bleus déjà évoqués⁷²², on peut citer l'hymne au lait («[...] le lait des panades et des soupes au lait ! [...] Le lait en musique de son de bidon ! Le lait bête stupide dans le rond du bol ! Le lait chaud qu'écœure ! », etc., *GMQ*, 243), la litanie du monde («Oublie-moi un peu, [...] monde dénommé ! Monde qui vocifère ! Monde à chaussons lourds ! Monde de mangeaille ! Monde pourri de signes ! », etc., *GMQ*, 41) ou la litanie du « Pire » (la hyène) sur le même modèle, avec *staccato* final (« Pire a la molaire hypertrophiée pour tout boustifailleur en radicalisé de poudroyé. Pire arrache. Pire broie. Pire digère. Pire ne

⁷¹⁸ « En première vie d'existences diverses [...] fut ledit sujet, ou individu, [...] facteur de discordes, livreur de bastons, receveur de gnons, attesteur santé de coques ou berniques en conchyliculture » (*GMQ*, 128-129).

⁷¹⁹ « Les Enfants Bleus toussent coqueluche. Les Enfants Rouge grattent eczémas. Les Enfants verts : tuberculose. [...] enfants à poux, enfants à gale, enfants à gourme, enfants à morve, enfants rigolos à pois prurigo, enfants décorés de croûtes d'impétigo. » (*GMQ*, 205-206).

⁷²⁰ L'énumération des menaces procède en effet par catégories (comme le rappel des personnages à la fin de *Demain je meurs*): animaux, végétaux, maladies, médicaments, catastrophes écologiques, ustensiles, humains. Cf. *GMQ*, 132-136.

⁷²¹ Cf. *GMQ*, 156-157.

⁷²² Cf. *GMQ*, 46 ; *DJM*, 332-333.

crache rien. », *GMQ*, 65). Enrayant également toute progression narrative, les fréquentes rafales de questions égarées⁷²³ visent à produire le même effet réaliste que certaines listes : il s'agit de créer une sensation de prolifération désordonnée équivalent à l'effet du réel lui-même.⁷²⁴ Dans *Grand-mère Quéquette*, la cacophonie matinale du deuxième chapitre est ainsi entièrement constituée de supputations (de plus en plus développées et vraisemblables) :

C'est qui qu'interloque ? [...] La Bonne Mère ? Satan ? Les Légions ? L'Un ? le Tout ? Dieu-l'Impair ? Pimpon Phaëton avant crash qui crame ? [...] Nounours noctambule avec Pimprenelle fiévreuse des prunelles suite à bamboula ? [...] Ou Msieur Jus-de-Pomme qu'installe son pressoir en grand concerto de quincailleries ? [...] Grand-mère en cuisine qui cogne batterie sur la cuisinière avec les marmites pour sonner la diane et qu'on décanille là-haut, les flemmards ? (*GMQ*, 15-16)

Ces feux de questions sans réponse ne traduisent pas toujours des angoisses puériles : dans *Demain je meurs*, c'est aussi le malaise de l'homme postmoderne qui est exprimé sous cette forme :

Et on va faire quoi, de nos dix doigts et des excellences de nos cogités, dans les manigances de la société ? Croupir en bouffance ? Stagner dans la fringue ? Joncher sur du plein de trucs à brosse, récurer ou désodoriser ? [...] Vivre en homme-sandwich de logos partout ? [...] Finir aboulique devant des écrans qui neigent que du rien ? Prendre des billets pour aller se cuire le cuir sur des plages chez les négriers ? Faire des poésies pour s'y essorer la mélancolie ? (*DJM*, 178-179)

Toutes ces formes fondées sur la répétition (de termes ou de structures) ne sont que des cas particuliers de la digression, érigée dans « nos » deux romans en principe de composition comme l'indiquent de nombreux titres de chapitres.⁷²⁵ Digressions et « intermèdes » de tout poil (morphologie de la hyène, mœurs nuptiales du cochon⁷²⁶), parfois ironiquement « abusifs » (considérations à propos de crottes de souris⁷²⁷, digressions dans la digression⁷²⁸) gonflent la fiction « pour que ce soit moins plat ». ⁷²⁹ Le déroulement temporel de la fiction est tout à fait suspendu (d'où le phénomène dit d'« émersion ») dans le cas des digressions de nature réflexive (gloses lexicales, commentaires métatextuels, « aparté de point métatechnique

⁷²³ Dans *Grand-mère Quéquette*, ces sortes de syncopes du narrateur-personnage interviennent de façon presque régulière (par exemple : p. 48, 67, 75).

⁷²⁴ Les salves de questions angoissées, dit Prigent, « notent l'inquiétude vertigineuse de tous mes « personnages » face au chaos in-signifiant du monde », *Il particolare 21 & 22, art. cit.*, p. 90. À propos des listes, il explique qu'il cherche dans ces passages à produire une sensation d'« accumulation incentrable et démultipliée à la limite de la glossolalie. Parce que cette sensation est l'une de celles que nous donne abondamment...la vie [...]». *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 155.

⁷²⁵ « Un peu de métaphysique », « Un peu de zoologie », « De l'odeur suave », « Considérations sur des mécaniques », « Intermède 1 », « Intermède 2 », etc.

⁷²⁶ Cf. *GMQ*, 66-71, 139-148.

⁷²⁷ Cf. *DJM*, 285-286.

⁷²⁸ La digression sur la hyène est ainsi retardée par une digression interne sous forme de liste d'alternatives au « Pire » : « Mais que vient faire Pire, plutôt que moins pire, dans mon empyrée de ciel de sommeil ? Pourquoi pas plutôt félin miaou commun, goret fofou ou mâtin mutin ? », etc. (*GMQ*, 66-67). De même, dans *Demain je meurs*, l'irruption des dindons « en costume strip-tease » forme une digression dans le récit second (cf. *DJM*, 117-118).

⁷²⁹ « c'est pour que ce soit moins plat que je digresse », *Commencement, op. cit.*, p. 328.

en cyclopoétique »⁷³⁰, « bilan » des chapitres précédents⁷³¹). Comme dans les « grands » textes parodiques du XVIII^e siècle, ces multiples boursouflures forment la substance du texte : l'organisation du roman tout entier (*Grand-mère Quéquette* aussi bien que *Demain je meurs*) repose en effet sur le retardement du récit. L'histoire du crime sordide qui devait (pour l'écrivain mis en scène dans le roman) être le sujet central se trouve ainsi relégué dans l'avant-dernière partie de *Grand-mère Quéquette*, tandis que le livre est envahit par ses marges grotesques :

L'écriture repousse l'échéance du crime. Le livre grossit d'être ce repoussoir. Ça prend une journée, de *laudes* à *complies* : diversions, digressions, cauchemars pour rire, pseudo-prémonitions, ruminations en stagnation, péripéties moches. [...] Puis, vite fait, à *vêpres*, le crime : Trochon tue Mona. (*GMQ*, 4^{ème} de couverture)

Dans *Demain je meurs*, c'est le « pas savoir quoi dire » au père (« Et quoi, tu vas dire, qui fasse rien pire ? Et quoi, tu vas faire, qui redivise pas toi-même et ton père ? », *DJM*, 48) qui provoque la « fuite oblique » du narrateur vers des digressions en chaîne.⁷³²

2.2.3. Arabesques et « subtilités alambiquées »⁷³³

« si tu nous narrais moins métaphorique
des péripéties plus faciles à faire ? »⁷³⁴

La systématisation de la digression n'est toutefois pas le seul procédé mis en œuvre contre la « bonne » conduite du récit. Les « simples » diversions par rapport à l'axe narratif ou à un sujet (prétendument) initial se compliquent en effet en dédales⁷³⁵ et contorsions diverses, si bien que le récit, lorsqu'il n'est pas purement et simplement repoussé, se trouve gravement « malmené ». Le romancier semble n'y « sacrifier » qu'à contrecœur, comme s'il rechignait à appliquer les règles minimales du discours narratif, et ne les appliquant jamais qu'avec distance. Dans *Grand-mère Quéquette*, où la machine narrative renâcle d'abord au démarrage, le récit se trouve ainsi souvent déplumé et démembré, comme dans cette scène en pièces détachées :

⁷³⁰ « Voici : en mode de rythmique, tu comptes surtout cinq, ça radote un peu. Cinq, ça pédale vite, comme genre de métrique. » (*DJM*, 225).

⁷³¹ « Bilan sept chapitres : tous ces événements, depuis paginée 258, ça mesure combien ? Dans la grande Histoire : cinquante ans en gros. Dans ma brève histoire : juste quelques secondes, même pas des minutes. Ecriture : trois ou quatre mois. Lecture, va savoir, environ deux heures ? » (*DJM*, 357).

⁷³² « [...] je défie le plus rectiligne des planteurs de choux [...] de continuer à planter ses choux un à un froidement [...] sans jamais, jamais un écart, une bosse, une fuite oblique vers quelque digression bâtarde. », L. Sterne, *Tristram Shandy*, *op. cit.*, p. 487.

⁷³³ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Idées), 1968, p. 20.

⁷³⁴ *Commencement*, *op. cit.*, p. 31.

⁷³⁵ « Et toi, petite prose, avance, suis dédales » (*GMQ*, 278).

Grand-mère course la bête diminuée du haut. Son : clic-clac talons [...]. Texte : expression d'interjections d'entre les dents. Action : moulinets de hache avec jets de briques [...]. Flash méditatif dit en anxiété : [...]. (*GMQ*, 48).

Dans *Demain je meurs*, la carcasse du récit canonique est ironiquement mise à nu (« Comme phase initiale de situation, rappel du contexte : [...]. Force de rupture : [...]. Action : [...]. Dénouement, point d'orgue : [...]. Rééquilibrage : [...]. Etat final : [...]. », *DJM*, 194-195), et le récit souvent réduit au minimum, privé de verbes voire de sujet, en particulier lorsqu'il s'agit de l'histoire du père :

Après : longue grimpe sur l'échelle du monde [...]. Degré à degré dans les Humanités, par austères études [...]. Puis en Fac plus loin d'espace régional : les certificats jusqu'à la cravate avec les mentions. 39 : parenthèse, pour cause de service. (*DJM*, 104-105)

Cette simplification extrême du discours narratif se conjugue avec un type de composition que l'on qualifiera volontiers de « baroque », fondé sur le brouillage de la chronologie⁷³⁶ et la démultiplication complexe des niveaux narratifs et énonciatifs.

Mais que nul sourcil et clame au foutoir : tout tombe dans le temps pile poil à l'heure même si à l'envers et dans tous les sens. Faut laisser surgir les intermittences d'en haut et d'en bas et pas persister en horizontal au pas des cadences, sauf ne rien palper que du calciné et des bouts de bois en rang comme oignons sur du quadrillage de cahier sans âge, soit des abstractions. [...] Et si ça rapplique, c'est incontinent, même temps, sans échelle, tout sur le même plan, et superposé dans des transparences. (*DJM*, 259-260)

Par cette mise au point métanarrative, les contorsions du récit trouvent la même justification réaliste que les lacunes et les « sauts » : ce n'est que par le désordre que l'on peut approcher la réalité de la mémoire.⁷³⁷

Pour autant, le « foutoir » n'est pas indescriptible : l'outillage narratologique nous permet d'en saisir les principaux ressorts, à commencer par les anachronies.⁷³⁸ C'est ainsi que le récit, dans *Grand-mère Quéquette*, rétrograde après son pénible démarrage. À la fin de la deuxième partie, le « héros » se dit enfin prêt à entrer sur la scène des actions.⁷³⁹ Faux départ, en fait : l'analepse du début de la partie suivante, introduite par un dispositif très artificiel⁷⁴⁰ (plongée dans le passé à travers un miroir) renvoie le personnage dans le sommeil :

À peine j'ai sorti, du dehors me mord [...]. En face : du tout plat. Surface est en glace. Je n'y voit que soi qui se décanille de l'état chenille. Morsure d'encoignure cogne moi au mur : ping. Pong : rebond dans moi via reflet miroir. Dans moi rendormi, peut-être, ou quasi [...] (*GMQ*, 63)

⁷³⁶ Les brouillages de la chronologie, observait A. Robbe-Grillet, semblent être « à la base de l'organisation même du récit [moderne], de son architecture », *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1968, p. 164.

⁷³⁷ Pour expliquer ses « baroqueries », Prigent rappelle souvent l'idée selon laquelle l'expérience individuelle étant monstrueuse (d'une « complexité stricto-sensu dé-mesurée»), une diction juste de cette expérience ne saurait être que monstrueuse. *Il particolare* 21 & 22, *art. cit.*, p. 80.

⁷³⁸ « Décode un peu ! fais-moi un plan ! trie les temps ! c'est agaçant, ce truc sans progression ! », *Commencement*, *op. cit.*, 27.

⁷³⁹ « Moi je vais humer les parfums fumés du tour du partout où je suis entré par l'inadvertance qu'on appelle naissance et où que je vais entrer à nouveau en sortant d'ici par le trou vers tout. » (*GMQ*, 59-60).

⁷⁴⁰ Les autres analepses sont posées plus classiquement : « Retour en avant. » ; « Flash-back intermède. Bien des ans avant » (*GMQ*, 265, 290).

Dans *Demain je meurs*, le départ du protagoniste est immédiat (« Zou : en selle. », *DJM*, 12) et c'est un vrai départ, mais il y aura aussi « retour en avant ». Le dispositif narratif du roman consiste en la superposition de deux niveaux principaux censés se dérouler simultanément⁷⁴¹ : le premier niveau (récit premier) est le récit du « voyage » extérieur (un fils se rend au chevet de son père mourant⁷⁴²), qui débute par le trajet à vélo de la maison à l'hôpital⁷⁴³ perturbé par des « courts-jus de philosophie en interférences. » (*DJM*, 31). Sur le parcours se greffent en effet ruminations, souvenirs (analepses d'amplitude variable) et projections funèbres (prolepses) constituant un deuxième niveau narratif qui correspond à la pensée du narrateur (à son voyage intérieur dans les temps). La linéarité rassurante du trajet n'est ainsi posée que pour être brouillée et rayée en tout sens. Le dédoublement du récit est comiquement mis en scène comme strabisme du narrateur⁷⁴⁴, qui ne cesse de fuir le premier niveau pour se réfugier dans le second (« Loge pas en hosto. Habite dans ta tête. », *DJM*, 67). Selon le principe sternien « digressif-progressif », le récit premier est censé se poursuivre pendant les digressions, soit que l'action continue (le héros ne « chôme » pas mais poursuit son trajet⁷⁴⁵), soit que les personnages se reposent et que le narrateur « en profite » pour digresser.⁷⁴⁶ Cette simultanée des deux niveaux entraîne des interférences qui compliquent la lecture⁷⁴⁷ et des effets comiques du fait de la disproportion entre le temps du récit (second) et le temps de l'histoire (du premier niveau), comme dans la conclusion ironique des sept chapitres « vus » dans l'eau du verre renversé : « Pendant tout le temps que ces épisodes gonflaient la matière, tu eus tout loisir d'essuyer la flaque. » (*DJM*, 357). Le creusement du plan narratif s'accroît encore par l'introduction occasionnelle d'un niveau supplémentaire de

⁷⁴¹ Le narrateur parle de sa « cogitation vélocipédique » (*DJM*, 29). Organisation qui reprend donc le dispositif de *Grand-mère Quéquette*, où les diverses digressions sont données comme des « absences » du héros pendant le déroulement de la « journée ».

⁷⁴² « un même qui recherche au fond de l'hôpital / le lit / fatal / où son père gît » (*DJM*, 85).

⁷⁴³ Itinéraire représenté sur l'ironique « plan des lieux » (document 2 du dossier).

⁷⁴⁴ « Donc vas-y, louche. Un œil sur dehors où corps médical vaque à son devoir [...]. Un œil sur dedans où du souvenir rapple comme nuée du fond d'horizon où c'est pas beau temps [...]. » (*DJM*, 125).

⁷⁴⁵ Comme le narrateur du *Voyage autour de ma chambre*, qui laisse « la moitié de [lui]-même » (sa « bête ») poursuivre son voyage tandis que l'autre moitié (son « âme ») se livre à ses tortueuses méditations. Cf., X. de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Editions Comp'Act, 1988. La narration étant homodiégétique, le va-et-vient d'un niveau narratif à l'autre n'est pas à proprement parler métalectique (le narrateur est aussi personnage du récit premier), mais l'effet est également perturbant.

⁷⁴⁶ « Vu sous un autre angle, et on en profite vu que papa pionce et qu'on a répit, on amorcerait autre déduction. » (*DJM*, 249).

⁷⁴⁷ Par exemple, dans le rêve du mont Rushmore, l'enfant « serre la main de maman plus fort. D'où, dans l'autre espace où mouline vélo, coup patin réflexe, et du dérapé côté caniveau. » (*DJM*, 19). De même plus loin, le personnage freine dans les deux plans : « Ralenti un peu : ménage la jante, gare le trou au pneu [...]. Ou, dans l'autre scène, freine semelle » (*DJM*, 20).

représentation (par exemple la description d'une photographie à l'occasion de l'évocation du père, p. 32), la stratification comportant parfois jusqu'à quatre étages spatio-temporels.⁷⁴⁸

Par ailleurs, loin de constituer un fil pour « planteur de choux » (« Nulle part centre ou clou pour le fil à plomb », *DJM*, 330), le récit premier fait des boucles⁷⁴⁹, d'abord par une analepse interne (le personnage parvenu dans le couloir de l'hôpital se souvient de ce qu'il vit au cours de son trajet à vélo⁷⁵⁰ (d'où par la suite l'instabilité de la position du narrateur, alternativement sur son vélo et dans le couloir), puis par le « repli élastique » du héros (chapitre 19) qui le ramène au lieu décrit au tout début du roman (p. 13) : « Et voilà : t'es re tout au fond en même passage près de rus et doués que fus tout à l'heure. Repasse pas photo, c'est écrit plus haut » (*DJM*, 207). De retour à l'hôpital, il finit par s'immobiliser complètement au-dessus de la flaque sous le lit⁷⁵¹ (amenée « réalistement » par un long détour narratif : la chute du verre d'eau provoquée par les efforts du héros pour saisir le journal, *DJM*, 254). La flaque s'avère très profonde⁷⁵², ouvrant sur un dédale narratif de plus en plus complexe : la composition alambiquée (et affichée comme telle) des chapitres 22 à 27, par emboîtements successifs⁷⁵³ (chambre < flaque < armoire < cartons), finit par tourner à l'absurde (ou au kitsch) et le lecteur par s'embrouiller dans ces artifices démultipliés, par exemple au chapitre 26 (p. 309), où l'on arrive à la structure suivante : dans l'eau renversée sous le lit d'hôpital, le narrateur voit une armoire dans laquelle il y a des cartons qu'il ouvre en pensée. Dans l'un des cartons il trouve des bottes d'où sort un génie qui souffle une nuée sur laquelle se projettent des diapos de la Libération...

Cette surenchère dans l'artifice ne s'observe d'ailleurs pas uniquement dans les enchâssements, mais caractérise tous les autres procédés de composition. Prigent réalise effectivement dans la construction romanesque quelque chose d'analogue à ce que la forme versifiée doit selon lui imposer à la langue : une formalisation violemment antinaturaliste. L'un des artifices les plus visibles est l'emprunt d'un vocabulaire plastique (« Une goutte de

⁷⁴⁸ C'est par exemple le cas au chapitre 26 : dans la chambre d'hôpital (1), le narrateur s'imagine découvrant des bottes américaines dans un carton (2), d'où (3) la « tranche d'Histoire en vision » (ses parents en 1944) qui nous amène au conte de la précédente rencontre des parents (4).

⁷⁴⁹ « car ça fait des boucles, le temps, attention. » (*GMQ*, 360). Si l'on s'essayait à établir une représentation graphique de l'organisation narrative de *Demain je meurs*, le résultat serait sans doute comparable à celle que donne Tristram Shandy de ses propres « tracés » narratifs... Cf. L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, *op. cit.*, pp. 425-426.

⁷⁵⁰ Notamment l'inscription sur un mur du slogan « PAIX EN INDOCHINE », qui engendre une analepse de second niveau (externe cette fois), l'« intermède épique » du chapitre 7. Sur la distinction entre analepses internes et analepses externes, cf. G. Genette, « Analepses », *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972.

⁷⁵¹ Répétition de l'artifice déjà employé précédemment avec la prolepse ouverte par une première flaque (cf. *DJM*, 226).

⁷⁵² « Tu regardes la flaque au fond de ses yeux [...]. Plus rien reste autour, décor tout gommé. Le temps avance plus. Car ça télescope sur place, carambole. Tout revient en bulles du fond de la flaque. » (*DJM*, 258).

⁷⁵³ Dispositif là aussi affiché par les titres des chapitres : « Vu dans l'eau d'un verre », « Vu dans des armoires », « Vu dans des cartons ».

colle pour le raccord », *GMQ*, 122) ou plus souvent cinématographique, le texte mimant alors le visionnage d'une vidéo : « Avance rapide, frtt, frtt. Arrêt sur l'image », « Suite de la séquence », « fin première bobine », « plan moyen sur cave » (*GMQ*, 47-49).⁷⁵⁴ On relève aussi des phénomènes de mise en abyme de la fiction (identification des figures du tableau de Matisse aux parents du héros, lecture par Mona de son proche destin) ou de l'écriture (*Grand-mère Quéquette* contient des passages sur l'histoire de sa rédaction⁷⁵⁵), des transports « fantastiques » d'un cadre spatio-temporel à un autre⁷⁵⁶ et des métalepses bouffonnes⁷⁵⁷ qui attirent l'attention sur la narration (trop lente) :

Accélère un peu : sinon Patton aura percé Avranches, Le Mans sera tombé, Rennes déjà libéré. Brest c'est pour sous peu. À Paris, ça y est : la 2^e DB a fait son entrée. [...] Et toi, tu es toujours à crapahuter avec ton carnet en Basse Normandie, ça fait paresseux. (*DJM*, 302)

ou sur le contexte matériel (menacé) de l'écriture : « une petite pissouse de rue des Ondines dont le ruisselé fait rigole acide et mon papier plisse » (*GMQ*, 234).

Mais on trouve aussi des bizarreries moins courantes, par exemple dans ce passage de *Grand-mère Quéquette* où la multiplicité essentielle du sujet (constitué de tous ses moi successifs) produit une construction étonnante, une transition alambiquée pour « faire passer » le héros de l'enfance à l'âge adulte :

Il [l'enfant] est sur l'épaule d'un monsieur plus grand qui traverse cour avec lui dessus comme saint Christophe pour que Christ mouille pas. Le monsieur ici, c'est, frtt frtt la bande en retour rapide, l'adulte, ou quasi, décrit ci-dessus en ballon baudruche [...] (*GMQ*, 336)

Puis élimination désinvoltée de l'enfant encombrant : « plus de petit plus petit que lui : bouffé par sa tête. » (*GMQ*, 338). On relève par ailleurs des extravagances dans le traitement de la focalisation, telle que l'adoption d'une focalisation intra...utérine⁷⁵⁸ : « tu incubas là et tu vis toute chose [...] par le petit trou qu'avait ta porteuse sur le bedonnant dans un tortillon en forme de nombril. » (*DJM*, 313). C'est ensuite ce point de vue invraisemblable qui commande le récit du périple des parents (« Tu étais à Rennes ce lendemain soir à l'arrêt buffet et tu eus ta goutte de leur coup de jus par du distillé dans les intérieurs. », *DJM*, 313) et de leur mariage (« même leurs épousailles tu les vis de là », *DJM*, 314). De même,

⁷⁵⁴ Prigent reprend cet artifice dans *Demain je meurs*, pour mettre en forme une description (« plan lumière sur vues urbaines. Panoramique large sur de la masure en alignement au long des bitumes. Travelling en biais sur du jardinet [...]. Zooms : bicoques. », *DJM*, 11) ou pour effectuer une transition désinvoltée (« Fondu enchaîné. Hop. Retrouvée en fond. Re-zoom en avant. », *DJM*, 215).

⁷⁵⁵ D'où les allusions aux « remarques fines » de Gide (*GMQ*, 247), qui, dans *Paludes*, met en scène un romancier qui écrit « Paludes ».

⁷⁵⁶ Par exemple lorsque le narrateur s'échappe « vers fond de campagne » par le « trou » que forme la célèbre mise en abyme de la « Vache qui rit » (*GMQ*, 233), ou lorsqu'il s'échappe vers la mer par le fond d'une armoire (*DJM*, 329).

⁷⁵⁷ G. Genette définit la métalepse comme l'« intrusion du narrateur ou du narrataire extradéiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) », précisant que ce franchissement transgressif de la frontière entre deux niveaux narratifs « produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique. », « Métalepses », *Figures III*, op. cit., p. 244.

⁷⁵⁸ Focalisation farcesque déjà adoptée dans *Une Phrase pour ma mère*, op. cit., p. 117-118.

l'énonciation est quelquefois saugrenue (prosopopées farfelues⁷⁵⁹) et souvent flottante : voix désincarnées d'origine indéterminée (par exemple dans les deuxièmes chapitres respectifs de *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs*⁷⁶⁰), flous énonciatifs, comme dans le passage insensible du discours du narrateur au discours des ascendants⁷⁶¹, ou dans le glissement du dialogue entre Blivet et l'enfant vers un dialogue intérieur du narrateur.⁷⁶² On notera enfin la prolifération labyrinthique des voix dans le dixième chapitre de *Demain je meurs* :

Incrusté de scène. Voix off : « Salut, l'intello ! » Qui parle ? Entrée côté cour. C'est le gros bouffi, André Marty. [...] En surimpression : Blivet t'en parla, entre deux bolées [...]. Dans l'œil de Blivet : la mer, Noire [...]. Ici, une voix, off, côté jardin. C'est maman qu'en monte [...]. Retour à la scène. [...] Une autre voix off, ça tombe des cintres. Elle te roule ses r du fond d'un bureau, c'est Jacques Duclos [...]. (*DJM*, 113-115)

2.2.4. Stratagèmes

À côté de la fonction « réaliste », les contorsions de l'organisation formelle participent d'une stratégie de contournement du récit direct. La délégation de la parole narrative (le recours à des narrateurs-relais) est l'une de ces manières de raconter *quand même*⁷⁶³ : dans *Grand-mère Quéquette*, le récit des « petits faits vrais » (*GMQ*, 119) est ainsi pris en charge par différents personnages (« rescousse Paumier qui a des lumières en Histoire de France, surtout la récente par interférence de proximité locale en région », *GMQ*, 118). Même délégation de la narration dans *Demain je meurs* avec la parole donnée à la « Chienne du monde » pour retracer la vie des grands-parents, à l'arme trouvée dans l'armoire qui raconte son périple, puis au grand-père qui raconte le martyre d'une résistante sous l'occupation.⁷⁶⁴

Mais c'est sans doute dans le traitement de l'histoire du crime dans *Grand-mère Quéquette* que Prigent accumule le plus grand nombre de stratégies de contournement du récit

⁷⁵⁹ Par exemple dans *Demain je meurs*, la parole est donnée aux animaux, les « privés du don de parole » (p. 211) et à un modeste cours d'eau jadis frontière de diocèses -« Tu parles d'une frontière » - (p. 94).

⁷⁶⁰ « Quelle voix clame déjà dans du grésillon du fond du désert ? » (*GMQ*, 15) ; « Une Voix : abrah ! abrah ! abracadabra ! [...] Et tu ne sais pas de qui est la voix » (*DJM*, 23).

⁷⁶¹ « Mais c'est un peu tôt, pour lui comme pour ceux dont il est le fils. On sait quoi du monde ? [...] Et quoi en attendre, si on savait plus ? : on vit au lointain en gros comme tout près. On meurt par là-bas comme ici aussi. » (*DJM*, 95).

⁷⁶² « [...] cet homme-là, gamin, ton père, mon poteau, c'est un qui connaît le poids du parler. Oui, oui, tu as dit : t'as pas bien saisi. Mais ça marina longtemps dans ta tête. [...] Ces hommes-là, ton père, [...] bien vrai qu'ils savaient, ou croyaient savoir, où va la parole. » (*DJM*, 177).

⁷⁶³ R. Astruc remarque que l'enchâssement des récits est une stratégie de composition très fréquemment mise en œuvre dans les textes grotesques, parfois de façon délibérément ostentatoire. Cf. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 241.

⁷⁶⁴ Cf. *DJM*, 89-93, 292, 293.

classique.⁷⁶⁵ Tout d'abord, notons que si l'histoire sordide se trouve reléguée vers la fin, le motif du meurtre sanglant hante cependant tout le livre et l'assassin est explicitement donné pour un double ignoble et dérisoire du narrateur⁷⁶⁶ : un jeu de miroirs, une contamination réciproque s'établit donc entre le biographique et le fait divers. Quand s'annonce enfin l'histoire du crime, plusieurs stratégies sont mises en œuvre pour ne pas raconter directement les faits : c'est d'abord la radio qui livre l'information (« la radio crachote qu'on a retrouvé le corps de Mona », p. 227), puis la grand-mère qui raconte « en sommaire » l'histoire au héros (p. 282), et enfin, après un « intermède » retardant encore le traitement de l'histoire, le narrateur se « dérobe » à nouveau : caché au grenier, l'enfant écoute des adultes commentant des articles de presse sur l'affaire.⁷⁶⁷ Ce sont ainsi les personnages du roman qui examinent les pièces de ce dossier rassemblé par le père de l'auteur.⁷⁶⁸ Leur conversation est présentée sous une forme théâtrale (discours direct, didascalies, « chœur ») pour mieux contourner la narration du drame. L'artifice est d'ailleurs souligné par des bizarreries : la conversation est ainsi à la fois entendue par un héros trop jeune pour comprendre (« Ça grésille fort dans la tête du mioche : comprenette pas nette. L'a pas tout saisi., *GMQ*, 334), et parfaitement comprise par le même devenu adulte (p. 336). En résumé, dans cette « histoire d'un crime », le récit direct du fait divers est évité au moyen de récits emboîtés, d'un dispositif scénique complexe, de digressions hors sujet (la visite de L. Guilloux), d'un « intermède » de lecture de programmes de cinéma⁷⁶⁹, d'un va-et-vient entre les époques et enfin d'ajouts « croustillants » (lettres et journal intime de l'assassin où Prigent insère une « confession » oblique). Belle démonstration de contorsionnisme que ce texte visant à éviter par tous les moyens le récit « en ordre de maillons »...

Dans *Demain je meurs*, le contournement de la « chronique » s'effectue à travers d'autres formes : c'est ainsi, par exemple, que le récit des faits historiques est pris en charge par l'épopée parodique de la « geste » des Douze « à Saint-Brieuc-des-Choux » (p. 71-85), qui n'a donc pas seulement une fonction de diversion par rapport au récit premier. On retrouve

⁷⁶⁵ Le narrateur de *Commencement* avait d'ailleurs dit qu'il ne pouvait pas faire un roman avec l'histoire du crime de Cartravers : « Un roman, avec. Effets de réel. Descriptions, actions, situations, théorisation, un peu de passion, émotions, dénonciations. Sur fond de carrière, wagonnets brailleurs, eaux insalubres du trou sans oiseaux. Ça justement, je peux pas, j'ai dit à la voix. », *Commencement*, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁶⁶ « Se sent pas très bien car poème Trochon l'aurait pu signer ou il signera. [...] Ruminé Trochon l'aurait pu penser, ou que ça va tarder pour lui en lambeaux de philosophie. Manies cul Trochon rappellent pas mal siennes, il se dit en honte [...]. » (*GMQ*, 336).

⁷⁶⁷ La complexité gratuite de ce dispositif entraîne d'ailleurs des formulations comiques : « Et sur la photo, explique la voix dont on ne voit pas la bouche d'où elle vient » ; « Le ptit, là-derrrière, [...] c'était mon bonhomme, fait la voix du doigt qui pointe le morpion. » (*GMQ*, 288).

⁷⁶⁸ « VOIX DE PAUMIER » : « C'est dit page douze dans les attendus » ; c'est dit page 13 dans extrait huis clos. » (*GMQ*, 297-298). En réalité, Prigent recompose un fait divers de son cru à partir des documents sur l'affaire à laquelle s'était intéressé son père.

⁷⁶⁹ Avec la mise en abyme déjà évoquée : Mona lit le résumé d'« un thriller rural ou polar des champs » qui reprend l'histoire du crime où elle sera la victime (*GMQ*, 291-292).

cette mise en forme (dérisoire) versifiée de l'Histoire au chapitre 12 et au chapitre 14 avec le tableau mirlitonnesque de la « fêt' de l'Aube ». ⁷⁷⁰ En prose, Prigent pratique le décentrement du récit : l'histoire familiale est par exemple retracée à travers l'histoire de ses armoires ⁷⁷¹ puis l'exploration de leur contenu. La visite de l'armoire blanche s'effectue par le biais d'une anthropomorphisation farfelue : c'est la vieille « armoire en robe blanche » qui propose son petit « tour du propriétaire » :

Tu veux voir comment je l'ai arrangé, mon ptit Sam Suffit ? Et hop, la visite, pas la contrarier : les vieux, ça obstine. Voyons l'intérieur, comme c'est installé. [...] Là, j'ai pharmacie. Ici, c'est cambuse. Là les cabinets, quand je dégouline.» (DJM, 273-274)

Ainsi la contorsion est double : Prigent évite non seulement le récit historique, mais aussi la description banale du contenu de l'armoire. ⁷⁷² De même avec l'armoire normande : la vie du père est évoquée obliquement par un inventaire ⁷⁷³ organisé par la métaphore filée de la salle de théâtre :

Sur les étagères : livres au paradis. C'est édité Guillaume Budé, Klincksieck, Plon, Honoré Champion. [...] Divers papiers, notes, cours et cahiers : au poulailler. Godasses et linge sale en vrac au parterre. Loges pour chemises propres, baignoires pour les sales. Gros dicos Gaffiot, Bailly, Littré [...] : en fauteuils d'orchestre. [...] Sur les strapontins [...] : la petite vaisselle et le saucisson [...]. (DJM, 279)

On voit à travers ces exemples que la narration banale n'est pas la seule hantise de l'écrivain. Une autre forme fréquente de contorsion du discours le confirme : c'est celle qui consiste en l'emploi répété de la tournure négative (prétérition ⁷⁷⁴ ou démarche apophatique), ici pour raconter *ce qui n'a pas lieu* ce jour-là :

Aujourd'hui, c'est pas jour de procession pour la Fête-Dieu à la Croix-Pichon : pas de beaux motifs en sciure de couleur au pied du calvaire [...]. Ça n'est pas non plus matin d'une nuit où la parenté colla ses affiches en catimini pour mobiliser des électors : le pot et le pinceau que mère planqua derrière le Sauveur à cause que coursée par la maréchaussée, ils ne sont pas là. [...] C'est jour plus banal, ce jour fatal. (DJM, 14)

Plus loin pour peindre en négatif le paysage local dans lequel *ne se déroule pas* la scène rêvée du mont Rushmore :

C'est pas par ici, en décor local d'exotisme nul où va ta bécane dans de l'ondulé granit d'Armorique. Pas de chemins creux tordus sous les haies parmi l'aubépine et la renoncule. Ni l'oblique grès rose des falaises tombées à pic dans l'arène. Ni dénivelés casse-pattes vers l'aber [...]. (DJM, 18)

⁷⁷⁰ Avant *Météo des plages*, Prigent fait donc dans ces passages du « roman en vers ».

⁷⁷¹ L'armoire normande du côté paternel, l'armoire blanche en fer du côté maternel. Cf. DJM, 270-272.

⁷⁷² Même évitement de la description classique avec la prosopopée farfelue dans le passage déjà évoqué du paysage parlant « vu d'une falaise » (cf. DJM, 334-335).

⁷⁷³ « Respire, hume le temps à travers les fentes : il est tout en pile sur les étagères. » ; « Tout une vie dedans aussi. Tout un monde. Son monde. » (DJM, 279, 280).

⁷⁷⁴ « Je ne dirai pas que [...]. Ni que [...]. Ni que [...]. », etc. (GMQ, 103-104).

C'est aussi la logique des énumérations négatives : listes des menaces qui ne nous menacent pas car « tout va bien »⁷⁷⁵, des représentations anthropomorphes à ne pas adorer (*DJM*, 23-24), des puanteurs immondes que n'émanera pas le corps du père (c'est la définition apophasique de l' « odeur suave », *DJM*, 232), etc. La tendance auto-annulatrice du discours se manifeste enfin dans l'exploitation d'un artifice narratif (éprouvé) que le narrateur prétend avoir négligé : celui du rappel d'un contexte passé par la lecture d'un vieux journal :

En haut : bourré ras la gueule de piles de journaux, ça fait de l'effet jauni feuilleté, sans doute *Ouest-Matin*. On verrait Koblet en maillot vainqueur du Tour 51 sourire à la une. Ou Paul Ramadier arborer barbiche. [...] Ou de la manchette sur Marcel Cerdan mort en aviation. De Lattre au Tonkin ou Henri Martin, mutin au ballon, si on déliait. [...] On dépliera pas : gare à la poussière. (*DJM*, 283).

⁷⁷⁵ « Rien qui cuise trop. [...] Pas pour nous bisbilles à cause de trafics [...], ni chute de cours pour nos actions car on n'en a pas. Ni pour le moment pingouins échoués en glu marée noire, ni crevage de faim avec la côtelette en exposition [...] ni torturations de chairs de clampins, ni fusilllements de vies en massif », etc. (*GMQ*, 160).

2.3. GARE LES GADINS !⁷⁷⁶

2.3.1. Ratage : « à chaque fois c'est raté ! »⁷⁷⁷

Si l'ostentation de l'artifice marque l'affranchissement du texte par rapport à l'impératif mimétique, elle est en même temps une réponse à l'impossibilité de représenter fidèlement le réel. Le ratage romanesque, en effet, est toujours déjà programmé, dans la mesure où l'ordre de l'écriture trahit fatalement l'expérience le chaos des choses vécues, car

[...] si l'intelligence les voit toujours ensemble en confusion et suspension globale dans nulle part, la parole les exprime les unes les premières, les autres les secondes et ça prend du temps et pas mal de pages comme localité et copule pullule par reconversion en articulé du toujours-déjà désarticulé et voilà l'travail. (*GMQ*, 264)

Mais l'échec de l'écriture n'est pas seulement éprouvé comme une fatalité : il semble que ce soit aussi une nécessité pour Prigent que d'enrayer la « machine littérature ». Si la composition de ses romans est pleinement grotesque, c'est ainsi parce qu'elle manifeste, à tous les niveaux, le refus de la virtuosité technique et de la réussite brillante. Comme Pinget, Prigent s'emploie à « rater » ses romans « dans les grandes largeurs »⁷⁷⁸, c'est-à-dire qu'il cherche avant tout à échapper à l'effet de « rigoureuse machinerie » des constructions formalistes, auquel il oppose un effet de bricolage empirique.⁷⁷⁹ Bien évidemment, la virtuosité est à l'œuvre dans ces ratages concertés, mais c'est une virtuosité qui se moque d'elle-même et se retourne contre elle-même. L'écrivain évite l'effet de système bien rodé par un gauchissement de la composition, en minant notamment la symétrie d'ensemble. Par exemple, les deux titres en miroir du début et de la fin de *Grand-mère Quéquette* ne sont qu'« à-peu-près » symétriques : « Impression soleil levant » est le titre de la première partie, tandis que « Dépression soleil couchant » n'est que le titre d'un des chapitres de la dernière partie. L'effet de bouclage que produirait une symétrie rigoureuse est également détruit dans *Demain je meurs*, puisque le « bilan » final (p. 349) reprenant des passages du début est encore suivi du conte de Fantic Loho et d'un dernier chapitre. Le fonctionnement de la machine romanesque est en outre perturbé par l'introduction de digressions ou de personnages

⁷⁷⁶ *GMQ*, 201.

⁷⁷⁷ *Commencement*, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷⁸ « J'y pense, j'y pense, un livre, quelle prétention dans un sens, mais quelle extraordinaire merveille s'il est raté dans les grandes largeurs. », R. Pinget, cité par A. Robbe-Grillet dans « Un roman qui s'invente lui-même », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁷⁹ « chacun sa bricole, chacun sa technique » (*GMQ*, 104).

purement gratuits dans « l'économie narrative »⁷⁸⁰ : scène dressée et aussitôt effacée⁷⁸¹, personnage apparu pour rien (« Papa s'évanouit en marge du récit car ce que j'ai vu occupe intérêt [...] : ça servait à quoi de le faire entrer ? », *GMQ*, 236), enchaînement de « scénarios catastrophe » finalement annulés par un ironique : « Non. Veillons pas voir ça. » (*DJM*, 256).

À ces ratés du récit s'ajoutent des ratages délibérés dans l'expression et la composition. Ce n'est pas seulement dans les tranches de « poésie nulle » dont la prose est entrelardée⁷⁸² que Prigent mime une certaine gaucherie comique, mais aussi dans la mise en œuvre de certains procédés banals, comme le suspens narratif (le plus souvent avorté : « Ici un suspens dans le feuilleton et suite épisode : numéro d'après. Numéro d'après pour toi c'est de suite car soif de savoir me dit d'aller vite. », *GMQ*, 268), ou l'artifice du rêve, ici « motivé » de façon parodiquement appuyée : « car lui vient sommeil à cause du banyuls et qu'il fit avant long en kilomètres [...] et que soir approche et coucher des poules. » (*GMQ*, 261). Lorsqu'il ne prend pas le parti de la désinvolture (« Une goutte de colle pour le raccord, hop : action et suite. », *GMQ*, 122), le narrateur-écrivain semble se donner également beaucoup de mal pour enchaîner ses paragraphes, quitte à opérer les transitions les plus lourdes (« Sortie des dindons en costume strip-tease. Dindon, ça ramène des histoires de farce. D'où la transition : qui sera dindon dans cette farce-là ? », *DJM*, 118), pourvu que ses scènes soient « raccord ». Véritable obsession dans *Grand-mère Quéquette*⁷⁸³, ce soin de la suture s'observe encore à la fin de *Demain je meurs* avec le recours à la paronomase pour introduire le cortège funèbre dans le paysage : « Et voici que monte, en surimpression au dos du mot *mer*, l'autre mot énorme : *mort* – la scène est raccord. » (*DJM*, 337).

Effet de maladresses feintes, le ratage est en outre thématisé et mis en scène dans le roman : *Grand-mère Quéquette* est en effet donné comme le déchet d'une entreprise qui aurait par deux fois échoué : « J'ouvre un dossier rassemblé par mon père. Il souhaitait écrire (il ne le fera pas) l'histoire d'un crime : sa mère a lavé naguère le sang des draps où s'égoutta l'égorgée Mona. J'essaie à mon tour. Je n'y arrive pas. »⁷⁸⁴ Roman du roman⁷⁸⁵ raté, ou plutôt

⁷⁸⁰ On retrouve ainsi, au niveau de la composition, le principe de l'à-peu-près que nous observons plus haut à l'œuvre dans la langue. Ici c'est le goût de la dépense que l'on retrouve.

⁷⁸¹ Cf. *GMQ*, 275-276.

⁷⁸² On admirera par exemple cette image « brillamment colorée » de Plougrescant, avec la répétition finale pour obtenir le nombre réglementaire : « Les rochers roses vont dans la mer indigo.

Juste avant : la falaise ; en bas : l'aber, la côte.

Le mauve de bruyère, or d'ajonc qui picote

Les mollets. Et soleil, soleil, soleil très chaud. » (*DJM*, 134)

⁷⁸³ « Je sors, ouf : kékchose, scène toujours raccord. » (p. 99) ; « La scène est raccord car notons détails : cousine a aussi belles boucles d'oreille. » (p. 232) ; « Tout est raccord, je répète encore. » (p. 239).

⁷⁸⁴ *GMQ*, quatrième de couverture.

d'un roman en train d'être raté, le livre est parsemé de commentaires sur la mauvaise conduite du récit : prenant « du recul pour jauger l'effet »⁷⁸⁶, le narrateur fait l'auto-évaluation (dénigrante) de son écriture⁷⁸⁷ ou plutôt constate les « dégâts » :

Et passé fastoche repasse les plats, intrigue avance pas, on piétine, pardon. Ou c'est que passé passe pas du tout [...] et passé ça pète à figure de qui veut configurer, d'où l'effet dégât dans les connexions et patine sur place. Tant pis : faire avec. (*GMQ*, 360)

Le narrateur ne se contente d'ailleurs pas de ce discours métanarratif mais fait aussi le diagnostic de son propre « cas », marqué par de graves déficiences : un peu « d'inappétition, ou d'incompétence, d'handicap moteur, mental ou total, [...] à situer Pays d'Ici autrement qu'en Alibie » ; « Un penchant au flou, au bousillé braque, au fuyant en crabe, au mal minutable persiste à brouiller en moi facultés [...] » (*GMQ*, 112, 201). D'où aussi ces plaintes récurrentes du narrateur au sujet de ses « impérities » et des affres de l'écriture, décidément crispante à cause des « montées pas prévues casse-pattes », des « creux et bosses, voire compressions, élongations et dilatations, et pénétrations réciproquement en multiplié vers du dérapé » (*GMQ*, 103).⁷⁸⁸ Aussi l'auteur se trouve-t-il mis en scène en mauvaise posture, à cours d'idées⁷⁸⁹ (« Il s'abîme ici dans du réfléchi sur des aperçus de composition », *GMQ*, 231), mais plus souvent « dépassé » par la matière à laquelle l'écriture fait toucher (« Le rhum de mémoire, ça vous boise la gueule avec du compact. », *GMQ*, 230) :

Plus tu ralentis sur du saisi macrogrossi, plus ça détale fort dans de la vitesse avec du nombreux, c'est désastreux. Ils rapploquent tous sans cesse suite à tout dans le concentré démultiplié. Mémé, ma cousine, la nature, la pâte, papa et maman, la vache et la clique, je, moi, l'auteur et tutti quanti. (*GMQ*, 235-236)

Dans *Grand-mère Quéquette*, mais aussi dans *Demain je meurs*, Prigent adopte ainsi le même « parti pris de désaïssissement »⁷⁹⁰ (contre la maîtrise talentueuse) que dans

⁷⁸⁵ L'auteur y est en effet introduit comme l'auteur véritable de l'œuvre que nous sommes en train de lire, en particulier dans la scène du départ du futur écrivain avec les matériaux de ce qui donnera *Grand-mère Quéquette* (la sixième partie du moins) : « Sous son bras il y a un gros dossier mauve. Dedans : les coupures de presse locale, notes sur fiches à trous, graffitis en pattes de mouches, petites photos moches des lieux de l'action, extraits de trucs vrais et [...] minutes de greffe sur papiers tout gris. Que va-t-il en faire, mystère, sauf si ça peut-être qu'il a fait ici, c'est-à-dire y a peu en alinéas. » (*GMQ*, 337-338).

⁷⁸⁶ *Commencement*, *op. cit.*, p. 29

⁷⁸⁷ On trouvait déjà cette forme de métatextualité ironique dans *Commencement*, avec des observations comme « le dessin est encore raté » (p. 66) ou « Question lisibilité c'est encore assez raté. » (p. 351), mais c'était surtout l'interlocutrice féminine de l'écrivain fictionnel qui s'en chargeait.

⁷⁸⁸ Que cette mise en scène du ratage soit une représentation, une fiction (de second degré), ne signifie bien sûr pas qu'elle ne reflète nullement la réalité du travail de l'écrivain, notamment dans sa confrontation au chaos de l'expérience vécue.

⁷⁸⁹ Comme chez Scarron : « l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre. », *Le Roman comique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 67.

⁷⁹⁰ Ce refus de la maîtrise, note D. Sangsue, est l'un des éléments constitutifs de la « tradition » parodique. Cf. *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 193. Ainsi, « le romancier parodiste, remarque Sangsue, [...] affiche tantôt sa démiurgie [...], tantôt au contraire son absence de maîtrise », *ibidem*, pp. 146-147.

Commencement, à travers la figure d'un romancier incompétent et débordé.⁷⁹¹ Ce double autodérisoire s'égaré parfois en extrapolations déplacées⁷⁹² et s'exhorte sans cesse à se « reprendre » (« Et toi qui écris faut aller plus vite » ; « Du nerfs, je dis, accélère ! », *GMQ*, 101, 240). Cette incompétence narrative dont Prigent se dote apparaît tout particulièrement au moment d'un bilan intermédiaire où l'« auteur » besogneux⁷⁹³, prenant du recul, constate la déroute complète de son projet initial :

[...] il pose ici, au moment précis nommé maintenant, tout seul ahuri devant des papiers où déconfit ce qu'il écrit. Et il se demande si pauvre argument de tout ce à quoi depuis bien des mois il s'escrime à force de longues séances pour remplir des pages avec matière mince c'était qu'il essaie d'écrire une histoire, avec assassin et assassiné, et on se demande malgré des efforts en préparation de couleurs de sang et fines allusions à sujets de crimes quel rapport avec bouffonne héroïne dénommée Grand-mère [...]. Et que pas facile et n'y arrive pas et quel intérêt. D'où note [...] qu'il en profite pour loucher ailleurs et parler traviole avec du qui fut par lui pas prévu. Et que tout le tas qui va faire un livre n'est jamais que mousse des impérities ou tergiversé devant récit qui repousse l'heure de raconter crime [...]. (*GMQ*, 263)

Dans la fiction métatextuelle de *Grand-mère Quéquette* (la mise en abyme de l'écriture du roman), le refus (moderniste) de la naïveté narrative est ainsi donné comme une impérite de l'écrivain, pour qui l'écriture s'avère être une aventure qui tourne à la catastrophe. Dit autrement, ce que l'écrivain fictionnel ne *peut* pas faire (parce qu'il n'y « arrive pas »), c'est ce que l'auteur réel lui ne *veut* pas faire (« raconter l'histoire », réaliser talentueusement « la belle ouvrage »⁷⁹⁴). On retrouve dans *Demain je meurs* cette figure d'un écrivain débordé, aux prises non plus avec une histoire qu'il n'arrive pas à raconter, mais avec la chronologie et les divers niveaux narratifs. C'est par l'argument de la liberté de l'écrivain par rapport aux faits qu'il se « tire » de l'embarras :

Là, tu mêles pinceau dans tes agendas : t'es sûr que c'était avant maintenant ? T'étais là déjà à faire le cycliste en route vers l'hosto, si on suit chrono ? À quelle bécane t'es à confier ça ? Mac ? Vélo ? Cher Journal ? Ça confuse un peu en calendriers. T'inquiète, laisse filer : on a liberté quand on se secoue le panier mémoire entre les périodes. (*DJM*, 163)

⁷⁹¹ Le personnage du romancier n'a ainsi guère fait de « progrès » depuis *Commencement* : « On est toujours dans l'imparfait. Dans une durée sans début ni fin. Une purée. Une pure flopée. Elle dit que je mêle tout. N'écris pas tout d'un coup ! Trie ! Choisis ! Je dis oui oui oui oui. Mais je peux pas. Je vois venir tout à la fois. Je sens tout sortir de tout et vice versa. [...] Comme idem en moi la plus petite amibe m'imbibe d'un pitoyable abîme. Des bancs entiers de maquereaux sortent de mes plus minis micros. J'écris pas, j'accrois. C'est plus fort que moi. Ça détale de partout. J'en perds les pédales. Je cavale après ce foutu vacarme. Tu vas pas y aller de ta larme ? Y a pas de quoi en faire un drame ! Souris à la dame ! Mange tes radis ! », *Commencement*, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁹² « Perdons pas le fil de la narration : tu ouvres une armoire, tu cours pas la gueuse ni lutines fillette. Foin des digressions et reviens au vif. » (*DJM*, 282). Ceci dit, le narrateur « redérape » aussitôt dans le même genre d'idées...

⁷⁹³ On trouve ça chez Beckett, avec par exemple l'incipit raté de Molloy : « C'est lui qui m'a dit que j'avais mal commencé, qu'il fallait commencer autrement. Moi je veux bien. J'avais commencé au commencement, figurez-vous, comme un vieux con. Voici mon commencement à moi. [...] Je me suis donné du mal. », *Molloy*, Paris, 10/18, 1963, p. 8.

⁷⁹⁴ Car l'expérience qui impulsa l'écriture « viendrait s'annuler, oublier sa difficulté et sa déchirure, dans une forme accomplie, « belle », « réussie », qui la sacrifierait au moment même où elle la réaliserait. », Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 272.

L'activité d'écriture elle-même fait l'objet d'une représentation triviale, tant au niveau sémantique que lexical : l'écrivain qui nous est montré n'a ainsi rien à voir avec un froid calculateur maître de ses effets, mais « bricole », « touille » ses b(r)ouillons, « fourdouille » dans ses souvenirs dont il « assiste » à la remontée désordonnée :

Je tape dans le tas, j'assiste aux ébats. Je vois ça sortir de la mêlée noire. (*GMQ*, 247)

La main et ses doigts, je les ai au chaud au fond de ma tête. Ça tâte quand je veux. Ils fourdouillent partout où ma pensée pense à fourdouillifier. Avec ce xa sort des restes d'hier, ça fait de la pâte pour mes lendemains. (*GMQ*, 198)

Et le créateur il baratte son beurre comme bon il l'entend. [...] On touille bouillon du chaos du temps, on crève les bulles où elles font leur gaz va savoir pourquoi. [...] On synthèse images via odeurs, bruités, sensations en vrac. [...] on mixe, on bricole, on pétrit sa boule avec du déchet de biomachin ou de chronotruc. [...] À bon entendeur : salut et merci. (*DJM*, 163)

Si le roman apparaît comme *en train d'être* raté c'est aussi parce que le texte prend par endroits l'apparence d'une ébauche, comme s'il était resté à l'état de brouillon. La structure exhibée fait parfois l'effet d'un échafaudage (qui serait la « trace inesthétique du sacrifice de l'œuvre accomplie »⁷⁹⁵), ou de notes « à usage interne » (« Ici : digression » ; « À partir de là, et pour quelques lignes : point de vue Paumier. », *GMQ*, 110, 128) : c'est un texte en chantier, un texte d'avant l'« œuvre », que l'écrivain, qui ne saurait écrire « vraiment [s]on roman »⁷⁹⁶, nous offre à lire, comme dans *Demain je meurs* lorsqu'il indique l'effet projeté plus qu'il ne le produit véritablement.⁷⁹⁷ Mais, plus que l'aspect d'inachèvement, c'est un effet d'aléatoire et d'imprévu que Prigent vise dans ce roman, dont l'un des principes de composition est le défaut de composition, l'apparente soumission au flux des souvenirs et aux associations d'idées⁷⁹⁸ (« tu concentres à fond sur quoi passe têtue dans tes intérieurs. Là, c'est défilé sans interruption de spots de vision de qui fut ton père. », *DJM*, 88). Les images semblent en effet apparaître et disparaître indépendamment de la volonté du narrateur :

Photo passe ici sur le fond d'écran de lui en veston d'uniforme raide (*DJM*, 32)

T'as pas trop le temps de gloser sur ça, car sans transition [...] inscription pâlit, plus rien d'écrit [...]. (*DJM*, 40)

du souvenir rapplique comme nuée du fond d'horizon où c'est pas beau temps : attrape-le au vol, colle-le vite ici. (*DJM*, 125)

⁷⁹⁵ *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 274. Tandis que la « poésie », dit Prigent, s'efforce de maintenir cette trace, cette imperfection, le roman –le roman standard– « tend à assurer l'accomplissement de l'œuvre au détriment de la représentation de la déchirure et du combat dont elle est le produit. », *idem*.

⁷⁹⁶ « Si t'écrivais vraiment ton roman ? », *Commencement*, op. cit., p. 162.

⁷⁹⁷ Comme avec ces notes de tournage (pour la séquence « vu dans une armoire ») : « Gros plan là-dessus, léger travelling avant vers le fond, balayage en biais avec plongée et contre-plongée pour rien oublier et montage fondu d'un flash à un autre sur les habitants de la maisonnée décloisonnée. Plus par-ci par-là plans de coupe rapides sur des étiquettes ou détails du genre dit révélateur. » (*DJM*, 283).

⁷⁹⁸ « Ici une pensée pour Tata Clara. [...] Pourquoi j'ai pensé à Tata Clara ? À cause de vision d'il y a pas longtemps de papa en saint [...] : sujet favori, chez Tante en voyage de projection chez les Tokyoïtes, c'est hagiographie du père des moufflets » (*DJM*, 55, 59).

Le « dessaisissement » correspond donc ici surtout à une absence de maîtrise des souvenirs, le narrateur renonçant à comprendre les ressorts de sa mémoire (« laisse faire. Temps rapple à temps, a toujours raison : pose pas de questions. », *DJM*, 129).

Au-delà des ces différences, le point commun à nos deux romans est que l'échec y est « programmé » par la position initiale d'un cahier des charges impossible à respecter : les interdits qu'énonce « la Voix » au début de *Demain je meurs* (pp. 23-24) ont en effet la même fonction que la liste bouffonne des « résolutions » du narrateur de *Grand-mère Quéquette* (pp. 43-44). « Normal que ça rate » (*GMQ*, 235), donc, s'il n'y a de récit possible qu'à condition de transgresser « dans les grandes largeurs » les consignes posées au départ. À la fin de *Grand-mère Quéquette*, le narrateur fait l'amer constat de son infidélité à toutes les résolutions éthiques et esthétiques formulées dans la première partie :

Résolution quatre : *offre-toi à toi !* Tu parles d'un cadeau, zigoto. Résolution cinq : *cède rien sur ton vœu !* Mais savoir en clair quel fut ledit vœu, des berges pour bien peu piger davantage [...] Résolution six : *rien qui porte un nom !* L'a pas arrêté d'interpeller tout et coller du nom sur des figurines et que ça tartine en vers et en prose. [...] Passons sept, huit, neuf : résultat néant. Dix pareil, plus vite. Résolution onze : *plein feu les PROJOS, star de toi pour toi !* On lui fait pas dire, et qu'il s'illumine surtout le nombriil. Résolution douze : *tension stretch total !* Mais il y eut du mou [...]. (*GMQ*, 386-387)

Dans *Demain je meurs*, les interdictions de représentation étaient d'emblée apparues comme incompatibles avec le projet de portrait et d'autoportrait en bonne en due forme :

T'y a bien foutu, au fond du caca, la Voix. Car si t'obtempères aux objurgations, comment tu vas faire pour te la montrer toi-même à toi-même, ta petite figure, et te reconnaître à peu près pareil qu'à tes apparences ? Et comment, c'est pire, savoir le croqué en représenté pour toi et autrui, ton tas d'attributs et pochon d'organes, et former en corps un genre de bonhomme avec écrit dsus en formulé clair le sens de sa vie au vu et au su ? (*DJM*, 25)

Le constat final est très proche de celui du roman précédent et tout aussi ambigu : s'il reconnaît encore une fois l'échec total de l'aspiration à s'extraire des figures et des noms, c'est-à-dire l'échec de l'écriture comme sortie de la « flaque du familier » (« dis mea culpa. Tu n'obéis pas aux avertissements. [...] Tu n'entendis rien, tu n'as pas cessé de former figures et sculpter bonshommes et leur donner Noms. », *DJM*, 349), ce n'est pas sans ironie à l'égard de cette volonté de se vouer à l'innommable.⁷⁹⁹ Ce que ces échecs programmés manifestent, c'est ainsi, en même temps que les conditions même de l'écriture romanesque (figurative), une prise de distance par rapport à l'intransigeance moderniste à l'égard de ce type d'écriture.

⁷⁹⁹ « à du qui a pour toi aucun nom et qui t'asticote de flou le profond et l'instinct d'élan vers du plus lointain ou posté plus haut, voire vers stage parfait dans de l'Unité où plus de personnes, ni modes, ni noms, comme dit l'Admirable » (*DJM*, 349).

2.3.2. Dérapage : « ça y est zut ça glisse »⁸⁰⁰

Le rapport ambigu de Prigent à la dernière modernité littéraire apparaît plus nettement dans la parodisation de certains de ses procédés emblématiques. Nous avons déjà évoqué l'usage parodique des techniques romanesques « traditionnelles », mais en réalité Prigent écrit contre deux modèles antagonistes : celui du récit « en ordre de maillon » et celui du roman formaliste à la construction complexe, c'est-à-dire qu'il refuse à la fois la simplification romanesque et les subtiles « machinations ». La parodie vise ainsi non seulement les conventions narratives traditionnelles, mais aussi les techniques que la modernité littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle a pu mettre au point contre ces conventions.⁸⁰¹

Dans le chapitre de *Grand-mère Quéquette* significativement intitulé « Considérations sur des mécaniques », Prigent s'amuse ainsi à parodier la « distance froide du nouveau roman » en donnant d'un événement minuscule (l'extraction de la mère hors de la 2^e CV) une longue et minutieuse description mécaniste (distanciée, impersonnelle) :

Aperçu plongé sur du rond de crâne, vu les perspectives. On note du repli position fœtale, mais soubresauté par la mécanique d'un peu d'élastique. [...] La figure d'ensemble fait un genre d'X, [...] voire une sorte de croix, Saint-André je crois [...]. Revenons au corps en extraction. Circumduction de l'épaulé, rotation du buste : flexion du bras gauche. [...] Le dispositif implique en l'instant un écartement cuisse n°1 / cuisse n°2 pile 90 question mesure d'angle comptée en degrés. (*GMQ*, 78-79)

Par ailleurs, Prigent applique également parodiquement le principe scripturaliste théorisé sous le nom d' « auto-engendrement » du texte⁸⁰² : il y a en effet une telle insistance dans l'illustration de cet auto-engendrement (des signifiants et / ou des signifiés) qu'on ne saurait y voir une démonstration *sérieuse* de la « condition verbale de la littérature ». Il s'agit bien plutôt d'une théâtralisation bouffonne de cette démarche, d'une mise en scène de la mise en scène de l'écriture - identifiée comme un lieu commun « moderniste ». Avec ce textualisme au second degré, autrement dit, on assiste non à une simple exploitation de la « productivité du signifiant » mais à une spectacularisation comique de celle-ci :

C'est d'abord un bruit, j'ai dit. Bruit égale ici du son de bidons. De bruit naît la vue qu'il tira du fond. Car autour bidons sont en corollaires sabot et crottins, pis, cornes et bouses. (*GMQ*, 198)

[...] Vu que vache il y a, il y a fermière : faudra bien les traire. Et, vu que traite, bruit de bidons pour. Et, vu que bidons, dégueulis lacté sur paroi métal [...] (*GMQ*, 239)

D'où que poussent oseille à partir d'oreilles à cause de jus dans les dentitions et glissement dans la phonétique. (*GMQ*, 234)

⁸⁰⁰ *GMQ*, 244.

⁸⁰¹ Le comble pour Prigent c'est l'hybridation des deux modèles : « du Louis Guilloux (le Guilloux de *Compagnons* et de *La Maison du peuple*) revisité par la distance froide du nouveau roman. », *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 268. « Réalisme « balzacien » » et « distance froide du nouveau roman » : ce sont évidemment des simplifications caricaturales, mais tout rejet ne repose-t-il pas sur la caricature de l'adversaire ?

⁸⁰² Principe dont (certains) nouveaux romanciers mettaient en avant la fonction « pédagogique » (il devait contribuer à former des lecteurs lucides).

De même, si Prigent surligne à ce point les ruptures et failles de son texte⁸⁰³, c'est sans doute parce que ces phénomènes sont devenus des tics de l'écriture moderne et que la discontinuité s'est imposée comme nouvelle norme esthétique.⁸⁰⁴ Mais là où la parodie dénudante de l'académisme moderniste est la plus efficace, c'est lorsqu'elle tourne à la catastrophe comique.⁸⁰⁵ Le chapitre de *Grand-mère Quéquette* intitulé « vu dans du fromage (chromo) » (p. 230-249), véritable concentré parodique des jeux de composition formalistes (mise en abyme, métalepse, collage, *ekphrasis*, etc.) est le meilleur exemple de cette subversion bouffonne de la technique romanesque moderne. L'écrivain semble d'abord vouloir proposer dans ce chapitre une démonstration d'écriture d'un texte à partir de rien⁸⁰⁶ (l'« auteur », on l'a vu, est à ce moment en panne d'idées), c'est-à-dire qu'il joue le jeu formaliste de production d'une histoire par des procédures externes (principalement la réécriture, le recours à des images et l'auto-engendrement des signifiants). Mais ce à quoi l'on assiste en fait, c'est à l'emballage catastrophique de cette machine à faire de la fiction, qui ne produit ici qu'une délirante fatrasie, les techniques formalistes étant employées à vide ou de façon désastreuse (collage compulsif d'incipit, démultiplication des mises en abyme et des métalepses). Le chapitre n'est qu'une grandiose catastrophe métaleptique : des « personnages » arrivés par voie d'incipit et d'images en engendrent d'autres, tout ce monde se mélange dans une confusion de plus en plus chaotique, les différents plans « de la sévère construction » (p. 244) « coulent » désastreusement les uns sur les autres.⁸⁰⁷

Le chapitre est lancé par une compilation d'incipit étrangers⁸⁰⁸ (idiotement « recollés » de multiples fois dans la suite du chapitre⁸⁰⁹) qui posent les premiers éléments :

L'auteur et moi-même on aurait même âge, en gros, à peu près. Comme il ferait chaud de trente-trois degrés, ce serait l'été. La rue serait vide, car c'est le début. Un personnage apparaîtrait. (*GMQ*, 230-231)

⁸⁰³ Notamment par des commentaires autoréflexifs comme : « Y a eu du suspens : ellipse dans le rêve, du trou dans la trame, lacunes dans l'intrigue, montage en syncope » (*GMQ*, 81).

⁸⁰⁴ C'est cette banalisation du discontinu que pointait P. Quignard : « On peut soutenir que de nos jours la cheville ou le poncif, c'est le blanc. La règle pourrait être un texte comme haillonneux. Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison. », « Une gêne technique à l'égard des fragments », *Furor*, 11, avr. 84, pp. 10-11, cité par D. Sangsue dans *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 67.

⁸⁰⁵ « la catastrophe humoristique, éventuellement grinçante et agressive, qui fait *merder* le récit. », Christian Prigent, *Ceux qui merdrent*, *op. cit.*, p. 264. Il s'agit de « faire pousser des chutes en vitesse panique dans de l'étonné généralisé, [...] battre tout durci mais avec les bulles et que carapate en carrés de strophes catastrophe comique pour secouer l'amorphe. » (*GMQ*, 101).

⁸⁰⁶ Ou, plus exactement, à partir d'un matériau autobiographique (les amours juvéniles avec la cousine) qu'il s'agirait de mettre en forme au moyen de procédures formalistes. L'effort d'élaboration formelle aboutit à la perte de l'expérience que ces procédures avaient pour fonction de fixer.

⁸⁰⁷ « ça coagule en effet global », « Tout coule, tout recoule, tout découle de tout » (*GMQ*, 234, 239).

⁸⁰⁸ Céline, *Féerie pour une autre fois* ; Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* ; Queneau, *Le Chiendent*.

⁸⁰⁹ Par exemple : « On a le même âge ou presque, à peu près [...]. De même le fromage. Idem pour la vache. » ; « Dans l'univers romanesque, la vache et ma cousine, moi, l'ours et le fromage, la température et la nature, tout le tralala, on est quasiment du même âge ou presque. » (*GMQ*, 232, 235).

Les degrés flaubertiens ont amené l' « auteur » plantigrade, simultanément présent « ici » et « dans le romanesque » où sa grand-mère lui apporte avec le goûter une idée de composition :

L'auteur ici assis marche de long en large en lui là-bas dans une chaleur de trente-trois degrés centigrades, comme un ours dans les deux cas. [...] Pendant tout ce temps, il fait une chaleur dans le romanesque de trente-trois degrés et l'auteur s'abîme. Il s'abîme ici dans du réfléchi sur des aperçus de composition. C'est l'heure du goûter et sujet lui vint par une étiquette de boîte de fromage. Grand-mère l'apporta par voie diligente [...]

La vache fait alors son entrée métaleptique dans la fiction et la description de la fameuse mise en abyme de l'étiquette du fromage fait patiner bêtement le texte jusqu'à l'irruption incongrue d'André Gide :

Car la vache qui rit sur la boîte de fromage de vache arbore aux oreilles des boîtes de fromage de vache sur l'étiquette desquelles on voit des vaches avec des boucles d'oreille en forme de boîtes de fromage de vache et sur ces boîtes de fromage de vache André Gide a dit des choses fines. (*GMQ*, 233).

Le narrateur tente une échappée « fantastique » par l'étiquette⁸¹⁰, mais l'effet est nul puisque tout recommence à l'identique :

Dans cette parenthèse, sa cousine et lui ramènent leur fraise en bis, d'où malaise. Et même mal au cœur à cause que Grand-mère pourvu de poireaux repasse à vélo [...]. Et boum re ça y est : tout est reparti, [...] et pâte molle reglisse sur de la tartine. (*GMQ*, 237)

Métalepse et mise en abyme ne servent donc ici à rien, sinon à faire tourner le récit en boucle (« le but, c'est faire concentré de rebond sur place avec du tremblant à donf vers le fond. », *GMQ*, 243). Un voyageur, son manger, et le train dans lequel il se trouve entrent à leur tour dans la fiction⁸¹¹ via une seconde image utilisant elle aussi une mise en abyme dont la description génère là encore des effets bouffons :

Il picole sans cesse un picrate sévère. Il se taille en boucle une tranche da capo dans du camembert éternellement. Et sur ses genoux s'étend le présent d'une torchon constant à petits carreaux rouges et blancs persistants. (*GMQ*, 243-244)

Le narrateur sent le naufrage de plus en plus imminent (« gare gare les vertiges », « l'intrigue bouchonne, risque bis ou ter de panne d'action », *GMQ*, 236, 243), puis « ça y est zut ça glisse. » (*GMQ*, 244). La langue commence alors à délirer : tandis que l'auteur tourne « en rond dans une chaleur de poils plantigrades »,

[...] un personnage alors apparaît, presque du même âge. C'est l'individu. À moins que la vache. [...] Ou l'une des mouches qui bzztent à l'oreille de l'individu ou du narrateur parce que ledit (ou l'un de ceux-là) tire en douce l'oreille de n'importe quelle vache dans globalement la nature en vrac [...]. (*GMQ*, 245-246)

⁸¹⁰ « Ces petites boîtes forment des surfaces mais qui font des trous au bout du penser. Je sors par ces trous vers fond de campagne, disons à vélo pour aller plus vite. » (*GMQ*, 233).

⁸¹¹ « Grand-mère, n'en jette plus, ou on va finir par être à l'étroit. » (*GMQ*, 237).

Mais la confusion comique s'aggrave encore avec le brassage insensé des mots réalignés en coq à l'âne :

Quel est au mois près l'âge du camembert qu'arrive à vélo avec son poteau le poireau en botte sur le garde-boue de Grand-mère en short ? Combien il y a d'ours, en comptant l'auteur, vu son caractère, inscrits sur la liste pour courir la course en américaine contre la loco ? (*GMQ*, 246)

Le nouvel élément, l'expédient « pour relance d'histoire » emprunté au *Surmâle* de Jarry (la compétition entre cyclistes et locomotive), ne fait que précipiter le naufrage du « récit » :

Le camembert coule sur les événements par la portière verte d'allure ferroviaire. Et dans la bourrasque s'agite un torchon à petits carreaux rouges le plus souvent sur généralement du blanc, c'est au-dehors comme en dedans. André Gide a fait sur cette question des remarques fines en buvant sans cesse un picrate sévère, Grand-mère me l'a dit. Notez sur vos cahiers : les vaches bourdonnent. L'ours se la coule douce. Les mouches picolent. Le voyageur meugle. Le camembert s'emmerde. Le narrateur narre. Tout le monde se marre. André Gide et ma cousine font des remarques fines. Un homme paraît. (*GMQ*, 246-247)

À la fin, quand tout a si bien déraillé « dans du dédoublé de diverses pistes coulées dans une masse en matière fromage » (*GMQ*, 248), le narrateur « éponge » les dégâts et fait place nette pour des choses apparemment plus sérieuses : l' « histoire d'un crime »...

Si on ne trouve nulle part dans *Demain je meurs* une telle dérive générale de la fiction, on remarque néanmoins la mise en œuvre « idiote » et saugrenue de certains procédés narratifs banals : l'*emboîtement* des récits, par exemple, est pris au pied de la lettre (le narrateur ouvre successivement des « cartons » trouvés dans l'armoire) ; la prolepse est annoncée par une surenchère de clichés sur le thème de la prophétie : dans la flaque, c'est

de l'aperçu en prophétisé sur du bientôt là ou moment d'après comme voit l'Enchanteur dans marc de café et jeu de tarots ou les haruspices qui scrutent le rognon de poule ou brebis avec le modèle en bronze quadrillé pour comparer, ou, plus loin d'ici, le chaman à plumes en observation des signalements de fumigations après l'omelette hallucinogène, vu les champignons. (*DJM*, 259)

L'ostentation comique du procédé est aussi la manière dont Prigent (pour remédier à la banalité) pratique la métalepse, qu'il détourne par une sorte de spectacularisation bouffonne. En effet, pour opérer le changement de cadre spatio-temporel au début du chapitre 28 (le passage de l'armoire à la falaise), il ne se contente pas de signaler la transition mais la raconte comme une « téléportation » fantastique : le personnage qui s'échappe par le fond de l'armoire se retrouve, désincarné, dans la faille vide ouverte dans le récit entre deux chronotopes :

Tu es comme Alice après le placard, avant les merveilles. [...] Dans quel temps tu nages, rôdeur en lieu nul ? [...] Téléportation. Néons, ffffff, ça tremblote en long. Tubes fluo nimbés, jjjjjj dans les oreilles. Rais technicolor, vite, du phare en spots. Et tous les nuages en accéléré, noir/blanc bousculé, comme au ciné. [...] Espaces, oh, ça passe, trace ! Epoques, ères, temps : chaud devant ! (*DJM*, 329-331)

Ces exemples d'une composition narrative ironique montrent qu'il y a donc chez Prigent à la fois reconduction des techniques modernistes et détournement de celles-ci dans une perspective parodique, ce qui n'est pas nécessairement paradoxal, si l'on considère que la dérision du modernisme tourné (ou risquant de tourner) à l'académique est sans doute la meilleure manière de rester fidèle à la modernité.⁸¹² L'ironie dont Prigent fait preuve à l'égard des « perspectives modernistes désormais académiques »⁸¹³ est donc moins une ironie qui nie qu'une ironie qui régénère.

2.3.3. Raturage : « Je tue tout, moi itou. »⁸¹⁴

Prigent ne pourfend pas uniquement l'académisme moderniste *des autres*, mais adopte la même distance ironique vis à vis de ses propres effets littéraires, qu'il ne semble jamais mettre en œuvre sans sourire.⁸¹⁵ Cette désinvolture envers sa propre écriture se lit dans des commentaires métatextuels autodérisoires, comme cette « description » des effets recherchés dans les premières pages de *Grand-mère Quéquette* : « Tout fait qu'advenir en commencement sur fond d'orchestration d'éternuements avec pizzicati de postillons et basse continue de reniflements. » (*GMQ*, 31). On la perçoit également dans nombre de remarques à double entente⁸¹⁶ qui tournent l'écriture en dérision (par exemple : « Pour le pittoresque, on note », *GMQ*, 347). Cette ironie auctoriale s'exerce souvent sur ces formes dynarratives de prédilection que nous avons analysées précédemment : ainsi, après une page entière de questions en rafale (la grand-mère se demandant quoi « bousiller » pour soulager ses nerfs), le narrateur de conclure : « Pas facile le choix : Grand-mère fait l'ânesse manière Buridan [...]. » (*GMQ*, 52). De même plus loin, il met fin à un autre de ces déluges de questions égarées par un ironique « Ou en résumé, pour abréger » (*GMQ*, 67). On observe le même genre de conclusion ironique à la fin d'une liste négative (« ni laissé mourir d'agonie au trou sur le Maroni, ni (etc., etc.) », *GMQ*, 333), ainsi qu'à la fin de l'« hymne » au lait (« Et que père Lolo dégage du plateau : avec lui ça stagne, voire ça croupit », *GMQ*, 243), et après la description des photographies accrochées « dans un vestibule d'intérêt nul » (« Fin stage en

⁸¹² La littérature vivante, écrit J. Ricardou, est celle qui « vieillit l'académisme contemporain », *Pour une théorie du nouveau roman*, *op. cit.*

⁸¹³ *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 141.

⁸¹⁴ *Commencement*, *op. cit.*, p. 126. Dans *Grand-mère Quéquette*, on lit (dans le journal intime de l'assassin, double ignoble de l'auteur) : « Et quand c'est fini, je tue tout le monde et je fous le camp. Et le dernier vif, c'est moi, je le tue. » (*GMQ*, 318-319)

⁸¹⁵ « L'impertinence du narrateur à l'égard de son propre récit et à l'endroit du lecteur traduit une désinvolture qui est le régime fondamental de l'écriture anti-romanesque », D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 85.

⁸¹⁶ Puisqu'elles admettent, outre l'interprétation directe, une interprétation métatextuelle.

musée. On oublie photos », *GMQ*, 260). L'effet de « lanterne magique » est également mis en œuvre de manière autodérisoire, « Papa s'est dissous. Grand-mère vaque ailleurs. Ça simplifie donc la situation. » ; « La particulière passagèrement a dû déclouter de son pilori, mais en quelle terre on, quidam ou quiconque, lui porta son corps, mystère, on dit pas. » (*GMQ*, 81, 82).

Avec d'autres phénomènes, l'autodérision prend plutôt la forme d'une exhibition ironique ruinant l'effet en même temps qu'elle l'expose, geste pervers par lequel l'écrivain se prive volontairement du profit de l'effet littéraire ainsi neutralisé (et coupe ironiquement l'herbe sous le pied du critique). C'est ainsi, par exemple, qu'un commentaire « explicatif » accompagne un changement de pronom (« Moi coule dans moi, zéro je du coup mais guère plus que on », *GMQ*, 59), un flou énonciatif (« tout ça sans parole ni qu'on précisât l'interlocuteur », *GMQ*, 112), ou encore la reprise finale des motifs dans *Demain je meurs* (« Entre ici en phase bis repetita, retour des motifs, réplique des rengaines : ça veut dire amorce de fins dans sous peu. », *DJM*, 336). Les artifices formels peuvent aussi être exhibés par une répétition ostentatoire⁸¹⁷, comme c'est le cas avec la seconde « flaque » :

La surface de flotte te fait du sourire par des vaguelettes, comme elle t'a souri, la même ou une autre, il y a pas bien long dans les épisodes plus haut dans les pages. Le sourire disait, et il le redit maintenant ici, d'où l'effet refrain [...] (*DJM*, 258)

L'écrivain semble ainsi souvent se lasser de sa technique, au point de s'autoparodier en procédant à la mécanisation comique de ses propres procédés de composition.⁸¹⁸ Par exemple, la stratégie narrative adoptée dans les derniers chapitres de *Demain je meurs* (les digressions historiques à partir des objets) est ironiquement caricaturée lorsque le narrateur, découvrant des embauches, renonce à les faire parler comme il vient de le faire avec les autres objets :

Si elles me parlaient, elles auraient à dire. Des histoires de pieds, ça pourrait intéresser : où allèrent ces pieds, souffrant de quels cors, oignons ou champignons, de quel corps ils furent la base par laquelle ils touchaient la terre et quelles terres ce furent [...]. Etc., etc. Mais laissons cela. Détaillons pas. (*DJM*, 285)

Le procédé n'est pas pour autant abandonné, mais il n'est répété par la suite que d'une façon toute mécanique :

Tu refermes la boîte, replies, reficelles. Cette autre, à présent. Même opération. Paire de demi-bottes [...]. Salut, les bottines. Vous racontez quoi ? [...] Et hop : autre tranche d'histoire en vision. (*DJM*, 299)

⁸¹⁷ Ou « dérapante » : l'ouverture de la seconde armoire reprend ainsi le procédé d'anthropomorphisation employé pour la première, sauf que cette armoire-là n'est pas changée en vieille dame... L'ouverture tourne au déshabillage : « Ouvre-moi, dégrafe, que prenne un peu l'air et respire ouf ouf. C'est comme quand j'escrime à déboutonner le chemisier blanc de cousine Yvette [...]. » (*DJM*, 281).

⁸¹⁸ Ou de certaines tournures syntaxiques, comme cet effet de conjugaison vite escamoté (nous soulignons) : « Après tu sais plus si *est ou sera ou aura été* vite fait repeigné [...]. Tu sais pas non plus si on *l'aura mis, met, ou le mettra* en grand catafalque [...], si on *recupère ou récupéra ou et cetera* le reste de lui dans un petit vase [...]. Ni si les rideaux *tombent ou furent tombé ou comme d'habitude même conjugaison* en air Vivaldi. » (*DJM*, 266).

Notons enfin qu'il est parfois difficile de dire si l'écrivain se moque d'un procédé romanesque, de lui-même, du lecteur, ou des trois à la fois : qui, par exemple, est visé dans le traitement humoristique du suspens au moment où le héros s'apprête à ouvrir un nouveau carton ? :

[...] c'est paquets cadeaux ou cornets surprises [...]. C'est comme les joujoux au pied du sapin [...]. Si tu défilles, manne va tomber ou trésor reluire, bocal à bonbons offrir berlingots, guimauve, sucres d'orge : c'est sûr, c'est forcé, tu peux saliver. (*DJM*, 286)

Mais la forme la plus perverse -vis-à-vis de soi-même mais aussi du lecteur- de l'autodérision est sans doute l'autopastiche.⁸¹⁹ C'est dans l'épisode de *Grand-mère Quéquette* où le boucher Boblet lit à ses comparses des extraits du journal intime de l'assassin⁸²⁰ que Prigent se livre à cet exercice de la façon la plus explicite (la sélection est bien donnée comme un « bréviaire compensé ou anthologie de morceaux choisis », p. 310) : parmi les textes dans lesquels Trochon, reconnaît Boblet, « se lâche un peu » (p. 306), on reconnaît par exemple (p. 309) le résumé parodique d'un épisode (déjà lui-même parodique)⁸²¹ d'*Une Phrase pour ma mère*⁸²² et plus loin celui du « propos » général de ce livre : « La maman Trochon qu'on ait pitié d'elle : la tristesse au cœur qu'il nous dit qu'il a, c'est à cause d'elle, si on pige un peu kékchose à sa prose. Et un peu aussi à cause du bon Dieu. » (*GMQ*, 314). On lit aussi une autoparodie burlesque de la « vision » des Morts dans *Commencement*⁸²³ :

Vision : mon père, ma mère, ma grand-mère, mon grand-père, mon arrière-arrière-arrière-arrière-grand-père, pareil pour les grands-mères et tous ceux encore de plus en arrière : dans ma chair, idem, haut-parleurs pas clairs de mélancoleurs parmi les nasilles. (*GMQ*, 320)

Certains passages du journal de Trochon relèvent davantage de l'autopastiche que de la parodie d'un texte déterminé :

⁸¹⁹ Que l'on distinguera de la simple autoréécriture, phénomène « normal » dans la mesure où tous les livres de Prigent traitent le même matériau autobiographique et que tout nouveau livre, par conséquent, réécrit les précédents. Ainsi, les réticences du narrateur au début de *Demain je meurs* (« dis surtout pas oui. », p. 10) rappellent celles du début de *Grand-mère Quéquette* (« Mieux vaudrait dire non. », p. 14), qui reprenait le début de *Commencement*. Le rêve du Mont Rushmore, la Fête de l'Aube nouvelle, la manifestation Paix en Indochine, le crime de Cartravers, la dispersion des cendres du père, etc., sont des motifs que l'on retrouve d'un livre à l'autre. Phénomène intéressant –notamment comme élément de fragilisation de l'identité de chaque livre –mais qui n'entre pas dans notre sujet dans la mesure où il ne relève pas de l'autodérision. Mais il n'est pas toujours facile de dire si l'autoréécriture a ou non un caractère parodique : par exemple, faut-il voir dans la série de questions-accusations suscitées par le mot « mère » une simple reprise ou une parodie d'*Une Phrase pour ma mère*? (« Qui pondit ça, moi, et le fit puer un peu dans le monde pour qu'il me mastique en ses immondices en me regardant jusqu'au fond des viandes même quand je boutonne total mon costume ? [...] Qui me fit kiki pour que ça le serre, l'ibi et le nunc, en angoissement par mastication du Tout sur ses trous ? », *GMQ*, 72).

⁸²⁰ Tandis qu'il se moque ailleurs du procédé de la mise en abyme, Prigent y a lui-même recours ici : la séance de lecture commentée des écrits de Trochon est en effet une mise en abyme grotesque de l'écriture-lecture. Trochon, remarque Boblet, « était un poète : être un assassin, ça n'empêche pas l'effort au stylé. » (*GMQ*, 305).

⁸²¹ Exception faite d'un de ses livres (*Le Professeur*, Paris, Al Dante, 1999), Prigent explique qu'il n'utilise ses propres écrits « érotico-pornographiques » que réécrits dans une transposition relevant « d'une mise à distance qui les parodie et les fait s'effondrer burlesquement. », *Christian Prigent, quatre temps*, p. 149.

⁸²² C'est l'épisode « chez la grande Huguette » et ses suites. Cf. *Une Phrase pour ma mère*, pp. 95-112.

⁸²³ Cf. *Commencement, op. cit.*, p. 173. La « pantomime des mômes », premier chapitre de *Commencement* (p. 16-19) est également résumée parodiquement dans le chapitre « vu dans du fromage » (cf. *GMQ*, 236).

Tout extérieur se résume en mou avec du piqué de spot en bougé dans l'ensemble flou. Dedans c'est pareil en gros, rideau. (*GMQ*, 319)

[...] ou que j'aime les merdes de la boue du ru entre mes orteils comme si fondait en elle dans la mare la viande de mes pieds (*GMQ*, 320)

Dans cet épisode du roman, l'autodérision s'exerce aussi par l'intermédiaire des personnages⁸²⁴, dont les commentaires sur le style de Trochon épinglent certains traits caractéristiques de l'écriture de Prigent :

Plus loin c'est plutôt du soubresauté interrogatif avec plein de trous comme si coup de mou et que ça halète avec la languette sur la babine sèche [...]. (*GMQ*, 314)

Mona, il écrit sans transition, mais c'est dans le genre fragments, apostilles et petites maximes sans prétention à l'articulation [...]. (*GMQ*, 317)

De même, dans *Demain je meurs*, l'autodérision prend tantôt la forme du rappel parodique d'un texte antérieur⁸²⁵, tantôt celle du pastiche, comme dans cette nouvelle liste des menaces, transposition exotique de la liste des craintes du narrateur de *Grand-mère Quéquette* :

Ça menace en bloc : aïe, aïe. L'éléphant approche : un vrai bulldozer, il écrabouille tout, surtout si c'est toi. Le tapir aussi, quoique plus petit. Le rhinocéros, il ne pense à rien, sauf à t'embrocher. La hyène n'est pas loin. [...] Même le papillon, il vous colle des boutons. [...] Ici tout cuit, mord ou dévore. Ici tout est méchant. (*DJM*, 216)

Dans la réécriture du conte de Fantic Loho, Prigent semble là aussi prendre un malin plaisir à transposer l'original non seulement de façon burlesque mais en « style Prigent »⁸²⁶ :

D'où petit effet de glacis aux bulbes et du raide aux pattes. Surtout que c'est quoi, ce drap, sur la dalle ? (*DJM*, 352)

Et crrr crrr les ifs, zou zou fait la bise, clac clac les quenottes. (*DJM*, 352)

On comprend pourquoi Fantic dresse séant, pourquoi chveux collés au jus de pétoche, pourquoi froide la sueur qui lui mouille les viandes [...]. (*DJM*, 353)

Dans nos deux romans, enfin, la construction fuguée ou les boucles du récit suscitent une forme d'autoparodie interne (à distinguer de l'intertextualité d'un livre à l'autre), lorsque la reprise des motifs se fait sur un mode autodérisoire, comme c'est le cas dans ce passage de *Grand-mère Quéquette* :

Regarde maintenant plutôt vers la ferme : tu l'as esquissée⁸²⁷ par croquis bidon avec des effets de signes dans le lait, des dégoulinis de rus de purin et schéma déjà de granges et cabanes parmi les volutes de flore horticole sur fond nuagé nuance fumier. (*GMQ*, 202)

Et dans cet autre où Prigent massacre le refrain de l'assassin assassiné⁸²⁸ :

⁸²⁴ Phénomène de mise en abyme de la lecture (incarnation du narrateur par un personnage du roman) déjà présent dans *Commencement*.

⁸²⁵ On trouve par exemple le résumé parodique de l'épisode anthropophagique d'*Une Phrase pour ma mère* (pour une fois signalé par une note indiquant la référence du passage en question) : « Et toi, t'as rêvé déjà ton destin en veau Marengo : mère trancha ta tête et la mit à cuire dans le court-bouillon sans trahir nulle émotion. Père te dégusta en petits morceaux au fond du jardin, tu l'as raconté.¹ » (*DJM*, 220).

⁸²⁶ Signe de lassitude ? Annonce de la fin d'une veine et du passage à « autre chose » ? Hallucination du critique ?

⁸²⁷ Cf. *GMQ*, 198.

⁸²⁸ Cf. *GMQ*, 180.

Et, suite de pensée, la scie de questions qui débloque en glotte bis repetita : serai-je assassin, est-ce assassiner, si j'assassinais, assassinera-t-on moi, ou moi machin, qui assassina, qui pas et pourquoi, et bis le refrain (cf. en passim supra plusieurs fois). La ferme le Tintin ! Machouille carambar et taille la route. (*GMQ*, 338)

Dans *Demain je meurs*, le « repli élastique » du héros est l'occasion d'un résumé parodique de la description du paysage vu lors de son premier passage :

Repasse pas photo, c'est écrit plus haut⁸²⁹ : le têtard vroum vroum, la tanche qui roupille sous la lenticule, le gai papillon et sa trompe en rut, le mauve buddleia, suite ad libitum et les cetera de tutti frutti. (*DJM*, 207)

Même autodérision un peu plus loin quand, « ravigoté du mou du moral », le cycliste repart pour l'hôpital :

Même trajet, passons. cf. ci-dessus. Les mares : hummm, c'est bon. Les rus, ouais, miam-miam. Salut au citron frais du populage. Merci l'aubépine. Comment ça va, l'if ? Ça va, ça va, range tes cartes postales, pédale. (*DJM*, 241)

À l'autosabordage du discours romanesque concourt en outre la dégradation bouffonne de la relation au lecteur ou, plus exactement, au narrataire. Rejetant toute complicité, le narrateur ne se contente pas de « tuer tout le monde » et lui-même, mais « assassine » aussi le narrataire. Dans *Grand-mère Quéquette*, celui-ci se voyait seulement grossièrement caricaturé : si le narrateur s'identifie à Trochon, le groupe des petits vieux épluchant le journal intime de ce dernier correspond à la figure du narrataire. Le portrait est grinçant : les lecteurs de Trochon, en effet, qui se disent scandalisés par les élucubrations de ce « rimeur qui rime même pas » (*GMQ*, 312), n'en sont pas moins avides de détails croustillants :

On comprend que couic, c'est quoi le délire ? Piquée l'araignée, le barde, au plafond ! (*GMQ*, 311)

Aux fous à Bégard, avec l'entonnoir sur sa grosse tête, aurait fallu le mettre [...]. Et si c'est le style moderne, ce n'importe : zut à Mnémosyne, la maman des Muses, et à ses lignées de dégénérés en tarabiscote. (*GMQ*, 312)

Va nous fiche bourdon, le pisseur de suie. (*GMQ*, 322)

Givré, le touriste ! [...] Fous cahier au feu, Jeannot, vite fait. Et le signataire, s'il était ici, qu'il crame au milieu ! Passe voir le journal qu'on sache les suites en faits avérés. (*GMQ*, 323)

Fais nous pas tirer la langue, le Paumier : comment il l'a tuée ? (*GMQ*, 324)

Et il lui fit quoi comme petit tracas après mortibus ? (*GMQ*, 326)

Dans *Demain je meurs*, le narrataire est plus sérieusement malmené : rabroué, voué aux pires gémonies par un narrateur sur la défensive, il n'a cette fois pas son mot à dire. Sous la forme d'un discours métatextuel exagérément agressif (et comiquement contre-productif), le narrateur, tendant en quelque sorte le bâton pour se faire battre, prévient les critiques qu'il redoute, par exemple concernant sa tendance au noircissement :

⁸²⁹ Cf. *DJM*, 13.

[...] pas besoin creuser beaucoup le sujet pour peindre en tons moches portrait du bonhomme. Qui risque le mot *misérabiliste*, qu'il fige sur place en statue de sel de méchanceté. Qui glisse *populiste*, qu'il cuise en sa soupe de bouillon frivole parmi ses croûtons de tartufferies. (*DJM*, 104)

Lorsqu'il s'agit de même de défendre ses démonstrations au sujet de l' « odeur suave », la férocité de narrateur dans son adresse au lecteur devient tout à fait ubuesque :

Odeur de ton père en état cadavre : odeur à l'envers de l'absence d'odeur du corps vif qu'il fut. Et rien que du bon. [...] Qui contestera, que peste l'étouffe et que la racaille lui pète la gueule quand il sortira le soir en goguette. Et qui en ricane, qu'il cane sur le champ et pue à jamais. Et qui tourne l'index en vis sur sa tempe en regardant moi comme ahuri total ou illuminé de carnaval, qu'il se l'enfonce bien, le doigt, et pas que là. Et qui pense en douce que je tire la ligne pour faire du volume avec du blabla de n'importe quoi, qu'il s'épluche l'oignon et pleure des deux yeux sur ses baratins [...]. La rose de l'idée d'amour en virtuel par mes volontés c'est genre d'odeur de sainteté et que nul n'émette que c'est abuser sauf qu'on lui enfle un pieu au fondement et que male mort le prenne incontinent. (*DJM*, 233-234)

Au terme de cette première lecture de *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs*, on peut affirmer que l'écriture de Prigent fait bien partie de ce que Dominique Viart appelle les écritures contemporaines « déconcertantes ». ⁸³⁰ Rien, en effet, dans ces romans-anti-romans n'est « normal », pas de « truc apaisé », comme le déplorait la Judith de *Commencement* ⁸³¹ : laissons en y entrant toute espérance de simplicité. Que ce soit dans la pratique dialogique ou dans l'élaboration formelle (style et composition), il s'agit pour l'écrivain de s'extirper du « peloton mou ⁸³² » des contemporains « consentants » ou « concertants » ⁸³³, non dans une logique de surenchère dans l'excentricité ⁸³⁴, mais dans l'espoir que ces objets, par la complexité stratifiée et enchevêtrée de leur forme, produiront, en même temps que l'étonnement, une sensation de justesse. Partant de l'idée qu'un rapport au réel n'a de chance d'avoir lieu que si l'on s'arrête sur la forme et que l'on cesse de la considérer comme « naturelle », ce nouveau réalisme implique qu'hyperformalisation et sensation vive du réel ne sont pas incompatibles, puisqu'il fait de la première la condition de la seconde.

⁸³⁰ Comme en témoignent certains commentaires déconcertés : à propos de *Demain je meurs*, H.Pradelle écrit par exemple : « Ce livre-poème-roman-saga, on ne sait comment le qualifier, [...] forme un récit déroutant, malaisé dans sa construction, indigeste semble-t-il, dont la difficulté ne doit pas néanmoins décourager [...], un livre paradoxal, drôle et amer, épuisant, pénible comme un enfant peut l'être [...]. », « Drôle et amer », *La Quinzaine littéraire*, n° 944, avril 2007, p. 5.

⁸³¹ *Commencement*, *op. cit.*, p. 44.

⁸³² On se souvient qu'A. Compagnon qualifiait l'esthétique du postmodernisme d' « éclectisme mou », *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 169.

⁸³³ Cf. D.Viart, B.Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, pp. 8-10. Les écritures « consentantes » sont les écritures platement consensuelles (chromo) ; les « concertantes », plus habiles, obéissent à une logique médiatique et mercantile : elles savent cultiver le scandale qui fait vendre.

⁸³⁴ « J'ai revendiqué l' « irrégularité » non comme un objectif à atteindre, mais comme un droit : que nul ne puisse récuser un texte à cause de son excentricité au regard de la norme esthétique d'époque », *Christian Prigent, quatre temps*, *op. cit.*, p. 247.

L'étude des phénomènes d'intertextualité a montré que le roman, chez Prigent, constitue pleinement cet espace « pluristylistique, plurilingual, plurivocal »⁸³⁵, intégrateur de toutes les manifestations de « l'homme qui parle » que l'écriture, jouant de la double diversité des langages (synchronique et diachronique), reflète et déforme parodiquement. « Encyclopédie », « fresque » linguistique seraient toutefois des expressions bien pompeuses pour caractériser le résultat de cette « fabrique des sabirs »⁸³⁶ qui ne prétend nullement à l'exhaustivité et dont l'ambition n'est pas non plus de proposer une image fidèle de la réalité linguistique d'une époque. Traversée des langues d'une vie, et par là-même paradoxalement adéquate à l'intime, cette écriture n'intègre d'innombrables voix étrangères qu'en leur imposant son rythme.

En effet, cette prose énerguène est un exemple de ce que peut la poésie quand, pour rester vivante, elle a revêtu « le costume de la prose. »⁸³⁷ Le poète fait délirer la langue de ses romans par un ensemble d'opérations qui relèvent principalement de deux tendances du grotesque : la matérialisation et la dissolution. La première passe par des procédures qui, déformant la langue commune, font remuer une langue singulièrement présente : travail du « phrasé » (rythme, son), incompetence artificielle (à-peu-près), dépense exorbitante, excentricité typographique, cratylisme pour rire, etc. Dans cette « vie de fête »⁸³⁸, la langue se fait « marrante » : farcesquement « matérialiste », cultivant l'incongru et mastiquant ses syllabes, elle frôle parfois dangereusement le babil idiot. La seconde tendance engendre non une langue de l'informe, mais une langue travaillée par le souci ou la passion de l'informe, tendant du moins vers l'en deçà de la discursivité et de la nomination en bonne et due forme. Niant l'évidence de la nomination, la prose énerguène est ainsi traversée par le rêve (beckettien) d'une langue qui, par sa désagrégation, ferait resurgir le monde.

Les fictions en prose de Prigent sont aussi des « romans de poète » par leur composition : on y « évite le récit », la hantise de la linéarité se manifeste à tous les niveaux : écriture saccadée, composition fuguée (avec refrains et variantes internes), formes rhétoriques répétitives, etc. Boursoufflé par les digressions ou « plumé » jusqu'à l'os, le récit est gravement malmené par cette prose qui ne progresse qu'en digressant et privilégie l'accumulation sur l'enchaînement. Affichant une démiurgie désinvolte, le narrateur multiplie les brouillages temporels et les niveaux narratifs, creuse la surface par des emboîtements en cascade. Si l'ambition réaliste est invoquée comme justification du « foutoir », les baroqueries de la

⁸³⁵ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 87.

⁸³⁶ Ch. Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 170.

⁸³⁷ « La prose est comprise dans la poésie. La poésie est un patron qui peut engendrer le costume de la prose », Christian Prigent, *L'Incontenable*, Paris, POL, 2004, p. 16.

⁸³⁸ Le carnaval, dit Bakhtine, qui permet une « fuite provisoire hors du mode de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) », est un « mode particulier d'existence », « c'est la seconde vie du peuple », « sa vie de fête », *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 16.

composition tournent souvent à la bouffonnerie (traitement farfelu de la focalisation et de l'énonciation, infractions métalectiques). En outre, cette composition alambiquée dit moins le refus du narratif que l'effort de contournement du récit direct : l'écrivain met en œuvre en réalité une panoplie de stratagèmes pour raconter quand même (délégation, versification et décentrement du récit, prétérition, apophatisme, etc.).

En fait c'est un double refus qu'exprime la prose de Prigent dans sa danse grotesque : autant qu'au minimalisme narratif, ses gesticulations s'opposent à la virtuosité d'une chorégraphie bien rodée. Par un paradoxal parti pris de non maîtrise, Prigent se dote d'une incompetence narrative et organise un ratage « dans les grandes largeurs » qui apporte ce que Bakhtine appelle le « correctif de la réalité »⁸³⁹ : « c'est parce que c'est raté que ça dit la vérité », disait le narrateur de *Commencement*.⁸⁴⁰ La « dénudation » des procédés romanesques traditionnels et modernistes passe ici par la gaucherie ou l'idiotie comiques de leur mise en œuvre. L'ancien membre de *TXT* s'amuse du textualisme et subvertit les procédés typiques du modernisme en provoquant leur échouage catastrophique - détournement qui est sa façon de rester fidèle à la (sa) modernité, puisqu'ainsi il « vieillit l'académisme » qui la guette. La prose énergumène est aussi une prose forcenée qui « tue tout le monde » : prise d'accès de cruauté jarryque envers le narrataire, elle n'hésite pas à se saborder dans l'autoparodie et l'autopastiche.

⁸³⁹ Bakhtine emploie cette expression à propos de l'écriture au second degré : « L'œuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du noble style direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus riche, plus substantielle, et surtout plus contradictoire et plus multilingue, que ce que peut contenir le genre noble et direct. », *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 414.

⁸⁴⁰ *Commencement*, *op. cit.*, p. 350.

III. LE GROTESQUE À L'HEURE DE LA POSTMODERNITÉ

« Mon grand embarras étoit la honte de me démentir ainsi moi-même si nettement et si hautement. Après les principes sévères que je venois d'établir avec tant de fracas, après les maximes austères que j'avois si fortement prêchées, après tant d'invectives mordantes contre les livres efféminés qui respiroient l'amour et la molesse, pouvait –on rien imaginer de plus inattendu, de plus choquant, que de me voir tout d'un coup m'inscrire de ma propre main parmi les auteurs de ces livres que j'avois si durement censurés ? »⁸⁴¹

Si l'on identifie, selon une vision unilatérale, le postmodernisme littéraire à un néo-conservatisme, il est évident que les derniers romans de Prigent ne peuvent être rangés sous cette étiquette. Mais il est sans doute plus pertinent de considérer le champ littéraire actuel comme le lieu d'affrontement de plusieurs postmodernismes.⁸⁴² D'autre part, s'il est trop simple d'opposer persistance moderniste (« obstination », lit-on souvent) et postmodernisme (entendu comme reniement du modernisme), c'est aussi parce que pour le modernisme, l'innovation perpétuelle est une nécessité, à tel point que la destruction des formes modernistes serait la meilleure façon de rester fidèle à l'« esprit » du modernisme.

Sur le plan purement chronologique, Prigent est bien aujourd'hui un écrivain de la postmodernité, de l'après Nouveau Roman et de l'après *Tel Quel*, venu au roman –en quittant *TXT*⁸⁴³– à une époque où il était devenu plus facile d'assumer la dimension référentielle, narrative⁸⁴⁴ voire autobiographique de l'écriture. Mais les spécialistes de la question pourront aussi sans doute qualifier la prose de Prigent de « postmoderne » en raison de sa propension à l'ironie et à l'autodérision, de son scepticisme, de l'importance du métatextuel et de l'intertextuel, de l'omniprésence du « je », de la prise de distance par rapport à certains « dogmes » modernistes, etc. La position de Prigent dans le panorama littéraire contemporain est ainsi pour le moins ambiguë : alors qu'il se montrait dans ses essais violemment hostile à tous les « retours » décomplexés vers des formes qui, du point de vue des exigences modernistes, apparaissaient comme dérisoirement régressives⁸⁴⁵, on ne peut nier que ses derniers récits modifient quelque peu cette *image*. On a vu que, déjà, dans *Ceux qui merdRent*,

⁸⁴¹ J.-J. Rousseau, *Les Confessions, Œuvres complètes*, t. I., Paris, Gallimard (La Pléiade), 1959, pp. 434-435.

⁸⁴² Ch. Ruby propose de distinguer entre « post-modernes éclectiques ou esthétique-centriques » et « post-modernes expérimentalistes » (du côté desquels il faudrait ranger Prigent). Tandis que les premiers rejettent les valeurs de la modernité, les seconds en proposent une continuation qui est en même temps une réévaluation critique. Cf. Ch. Ruby, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990.

⁸⁴³ *Commencement*, dit Prigent, « rendit nécessaire que *TXT* cessât. », *Il particolare*, n° 21/22, Marseille, 2009, p. 153.

⁸⁴⁴ « Et puis j'assume sans doute mieux qu'avant mon 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. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 247.

⁸⁴⁵ On se souvient par exemple de la condamnation sévère des « renégats » (Sollers) et des Goncourt modèle « Tintin et Milou » (Rouaud). Cf. *Ceux qui merdRent, op. cit.*

Prigent déclarait ne plus se situer dans la perspective ultra avant-gardiste qui était la sienne au départ (ajoutant qu'il ne la récusait pas pour autant).⁸⁴⁶ En 2006, il semble bel et bien déposer les armes, quand il dit écrire

avec de moins en moins de souci de se démarquer de quoi que ce soit d'autre (« l'écriture de soi triomphante », soit : mais qu'en ai-je désormais à faire ?). Il n'y a plus rien de réactif au champ, plus guère, même, de méta-poétique polémique, dans mes textes de fiction. Et peu m'importe aujourd'hui qu'il s'agisse d'avant-garde (ou pas), de modernité (ou non).⁸⁴⁷

C'est cette inscription problématique dans la postmodernité que nous voudrions à présent interroger, à partir d'une lecture de *Grand-mère Quéquette* et de *Demain je meurs* attentive à ce qui paraît aller à l'encontre de la « monstruosité » moderne. En nous concentrant sur deux aspects réputés caractéristiques du postmodernisme, à savoir l'écriture de soi (le fameux « retour du sujet ») et l'infléchissement vers une plus grande « lisibilité », nous tenterons ainsi de voir d'une part ce qui, par le grotesque, se trouve contenu ou neutralisé, et d'autre part ce qui inversement contient ou neutralise l'action corrosive du grotesque. Le monstre en effet doit toujours composer avec certaines dimensions sans lesquelles tout se dissoudrait dans l'informe.

Dans ces romans parus plus de dix ans après l'« appel » lancé dans *Ceux qui merdRent*, la dimension autobiographique est nécessairement un facteur d'altération⁸⁴⁸ du modernisme. Mais nous verrons comment, dans le traitement du biographique, le grotesque affronte – ce qui ne veut pas dire liquide – à la fois des données factuelles (la « vérité » anecdotique), des données subjectives (émotions, sentiments) et des formes d'expression (confession, pathos). Plus épineuse, la question d'une éventuelle « lisibilité » plus aisée des dernières œuvres en prose de Prigent nous amènera à considérer les contradictions et les limites du grotesque comme puissance de ravage. Si la « lisibilité » est difficile à évaluer du point de vue de la réception, dans la mesure où le « lecteur *lambda* » ne lit justement pas beaucoup Prigent, on peut en revanche observer dans ses textes certains phénomènes qui manifestent effectivement un réel souci du lecteur.

⁸⁴⁶ Cf. *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁴⁷ « L'incontenable avant-garde », entretien de Christian Prigent avec F. Thumerel, disponible sur : www.libre-critique.com.

⁸⁴⁸ Nous employons bien sûr ce terme sans connotation péjorative, au sens de modification.

1. MÉCRITURE DE SOI

« ces bords vraiment flous de mes tranches de vie »⁸⁴⁹

Le « retour du sujet » depuis les années quatre-vingt constitue désormais un chapitre (non clos) de l'histoire littéraire : il raconte comment l'« écriture de soi » s'est renouvelée et a proliféré après l'« ascèse » moderniste, selon des modalités si diverses, incompatibles même, que certains préfèrent parler *des* écritures de soi.⁸⁵⁰ Mais la reconnaissance du phénomène se fait encore parfois sur le ton de la déploration : l'écriture de soi est évoquée par nombre d'écrivains et de critiques comme une « tentation », voire comme un laisser aller complaisant. À propos de *Grand-mère Quéquette*, Prigent dit par exemple s'y être accordé le « droit à l'émotion »⁸⁵¹, et nous verrons que les anciens « interdits » modernistes suscitent dans ses romans une forme de honte (bouffonnement mise en scène) face à l'omniprésence d'un « je » dont il a si longtemps refusé la position dirigeante (prétentieuse) et la posture expressionniste (« baveuse »). Gardons nous, cependant, d'une vision trop schématique, car d'une part la modernité littéraire n'a pas systématiquement –a même rarement- impliqué impersonnalité radicale et congé à l'intime, et d'autre part le « retour du sujet » ne signifie pas nécessairement retour de l'*individu* exprimant son intériorité dans un déballage impudique et naïf.

La question de l'écriture de soi n'occupe pas une place centrale dans la réflexion de Prigent sur la littérature.⁸⁵² Peut-être en raison même de son évidence : depuis les débuts, son écriture traite un matériau essentiellement biographique, et ce qui a évolué, ce n'est donc pas la nature du matériau mais la façon de le (mal)traiter. Prigent admet que l'on pourra considérer qu'il s'inscrit lui aussi dans le mouvement de retour au sujet - le sujet autobiographique dans les œuvres en prose, où l'autobiographie s'est faite de moins en moins cryptée⁸⁵³ et le sujet

⁸⁴⁹ *Commencement*, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁵⁰ Cf. D. Viart, B. Vercier, « Les écritures de soi », *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, pp. 25-14.

⁸⁵¹ « Quelle joie [...] de disposer, un peu, de cette puissance d'arrachement stylé et d'avoir droit à l'émotion (sans la feuille de vigne de l'emphase formalisée) », *Il particolare*, n° 21/22, Marseille, 2009, p. 154.

⁸⁵² Les réflexions sur l'autobiographie se trouvent principalement dans le chapitre de *Ceux qui merdRent*. intitulé « Tranches de vie ».

⁸⁵³ Le contenu biographique, dit Prigent « fut d'abord déballé dans la naïve distraction poétique (avant la création de *TXT*). Ensuite pulvérisé par la moulinette de pudeur et sévèrement recadré par les attendus théoriques (linguistiques, psychanalytiques...) qui me servaient de garde-fous dans les années 1970. Puis modulé de manière, j'espère, plus libre et plus acharnée à la fois dans les livres récents. », *Christian Prigent, quatre temps*, *op. cit.*, p. 196. « Un livre comme *OEuf-glotte* est de part en part autobiographique mais c'est complètement mâché, grignoté, remâché. Dans *Commencement* et dans *Une phrase pour ma mère* c'est déjà plus lisible. », *Le Matricule des anges*, n°28, 1999, p. 22.

lyrique dans les recueils de poèmes.⁸⁵⁴ Ainsi, Prigent à la fois assume la référentialité biographique et relativise (exagérément?) l'intérêt du matériau lui-même, insistant sur le travail d'écriture qui le transfigure⁸⁵⁵ : « Tous mes livres traitent de « ce que fut » ma vie réelle. Même si ces pans de vie y sont [...] d'une part réendus, repeints, retapissés, d'autre part lézardés ou carrément démolis – en tout cas reconstruits *littérairement*. »⁸⁵⁶ L'enjeu reste évidemment avant tout littéraire (« trouver sa langue », non raconter sa vie), et la forme autobiographique est expérimentée surtout comme un nouvel espace à investir pour réinventer la poésie.⁸⁵⁷ Ceci implique une critique radicale de l'autobiographie fondée sur les valeurs de « sincérité » et d'« authenticité », dans la mesure où elle récuserait l'artifice comme fausseté (« littérature », fioritures), alors qu'en vérité c'est de la mémoire et du souvenir « spontané » que l'on devrait se méfier (de même que l'expression spontanée, le souvenir n'est la plupart du temps qu'une collection de clichés). Il n'y a donc chez Prigent nul refus de principe du biographique (sans lui, pas d'écriture), mais refus d'une écriture de soi qui s'intéresse au soi au détriment de l'écriture. Dans cette perspective, une autobiographie « acceptable » est une autobiographie qui serait sans « aucune perspective confessionnelle, aucune surdétermination morale, aucun pathos de l'aveu, aucune réduction de la langue à l'instrument neutralisé de cette confession. »⁸⁵⁸ Aussi, pour Prigent, à la question fondamentale (« comment faire œuvre à partir de la vie ? ») s'ajoute le défi d'écrire à partir de la vie sans tomber dans la mollesse (attendrissements, nostalgie, aveux dérisoires) et le nombrilisme.⁸⁵⁹

⁸⁵⁴ Interrogé sur la question du retour au lyrisme, Prigent répond : « Je crois qu'il se fait chez moi : *Dum pendet filius* [...] et *L'Âme* [...] sont des livres qui ont quelque chose à voir avec cet enjeu. Je ne l'ai pas pensé dans ces termes-là. [...] Ces livres se sont écrits, avec une place du « je » qui est plus du côté du lyrisme que dans les poèmes précédents, mais ils traversent la même thématique. Ils règlent le débat avec la langue dans des petits conflits prosodiques et rythmiques qui sont ma propre manie mais vraisemblablement on pourra lire ça comme un retour au lyrique. Je suis parti comme beaucoup de jeunes gens d'une position d'épandage lyrique. Après j'ai passé vingt ans à essayer de corseter ça en bâtissant un mur de langue. Pour me protéger aussi peut-être. La forme est une pudeur quand même. », *ibidem*, pp. 21-22.

⁸⁵⁵ L'écriture s'appuie sur le motif « pour le traverser, le dissoudre, et former, contre et à travers lui, quelque chose qui n'est plus lui, plus du tout lui, qui est même sa négation et qui n'a d'intérêt et de sens qu'en tant qu'il est parvenu à le dissoudre et à faire qu'il s'oublie dans la forme et le sens inventés. Le motif peut être fantasmatique, historique, politique, anecdotique [...]. Il peut donc être biographique. C'est ce choix qui s'est (peu à peu) imposé à moi. C'était faire au plus simple ; avec ce qu'on a à disposition : « sa » vie. » ; « l'intérêt est dans l'*exercice* (l'étude, l'expérience, la facture stylistique singulière) et pas dans le *motif*. [...] Au lecteur, on livre un morceau de littérature, pas un tas d'informations sur soi. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 193, 195.

⁸⁵⁶ *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas, op. cit.*, p. 129.

⁸⁵⁷ « Plus que jamais, elle [la poésie] doit s'arc-bouter, pour se redéfinir, sur des formes qui ne sont pas *a priori* « poétiques » : par exemple les verbigérations théâtrales de Valère Novarina, la rumination autobiographique d'Hubert Lucot [...]. », lisait-on dans *Ceux qui merdRent, op. cit.*, p. 212.

⁸⁵⁸ *Idem*, p. 283.

⁸⁵⁹ « pourquoi ne pas simplement exposer les tranches de sa vie dans des vitrines illuminées par la passion confessionnelle, le souci d'authenticité, la quête de vérité? pourquoi ne pas user d'une langue qui ne soit justement que le probe instrument de cette vérité? que signifie, que veut nous dire cette étrange pudeur qui transite l'autobiographe, le fait s'avancer grimé et grimaçant et lance sa langue dans des contorsions circonlocutoires, distancées et obscures? », se demandait Prigent à propos de l'étrange récit autobiographique de Jarry (*L'Amour absolu, Une Erreur de la nature, op. cit.*, p. 53.

1. 1. LE HÉROS GROTESQUE : UN AUTO PORTRAIT « À LA GOMME »

1.1.1. « Où qu'il est, moi ? »⁸⁶⁰

Si retour du sujet il y a, celui-ci ne se produit dans les proses de Prigent (depuis *Une Phrase pour ma mère*) qu'à la marge d'un autre « héros », comme si le « je » n'était pas assez consistant pour être l'objet d'un récit personnel : après la « bouffonne héroïne » de *Grand-mère Quéquette*, c'est la figure du père qui dans *Demain je meurs* constitue le centre par rapport auquel le « je » se place et tente de se définir.⁸⁶¹ Ce décentrement de l'autobiographie, explicitement indiqué en quatrième de couverture (« Entre cet hier et ce demain : une vie, celle du père. »), se lit également dans certains titres de chapitres : c'est bien du père qu'il s'agit dans la « première esquisse du héros » (chapitre 5) comme plus loin lorsque le narrateur évoque les « enfances du chef » (chapitre 9). Le projet biographique est enfin formulé dans l'avant-dernier chapitre au moment du bilan critique :

Autour tu feras paraître et partir et re-apparaître à ta fantaisie et re-repartir [...] tous ceux tout auteur de lui qui furent cernés pour que son image s'y dessine en creux et que de sa vie tu saisisse un peu des joies et des peines et même du sens qu'elle aurait voulu que tu y comprennes, tu as essayé : tout est consommé, si ce fut raté c'est pour la perpète. (*DJM*, 348)

Mais le « roman de filiation »⁸⁶² qu'est *Demain je meurs* a pour ambition d'évoquer, autant que la vie du père, un *rapport manqué*. À l'inverse du roman précédent, qui témoignait d'une intimité complice entre le narrateur et la figure centrale, c'est ici à partir d'une absence radicale de communication que l'écriture se déploie : le narrateur, qui ne dialogue qu'avec lui-même (ou avec des objets), conclut ainsi à sa propre invisibilité aux yeux de son père : « Là, tu y étais [...]. Où il était, lui ? : là aussi. Et pourtant pas là : il te voyait pas, il t'entendait pas. Dans un même là, il y a plusieurs là, rappelle-toi ça. » (*DJM*, 161). Ainsi, le décentrement ne conduit pas à une éclipse du « je », dont l'égotisme suscite l'agacement du narrateur lui-même⁸⁶³ qui, prévenant de la sorte les critiques, souligne à plusieurs reprises combien « il s'illumine surtout le nombril » (*GMQ*, 387) :

Sans compter rabiote de honte à gogo sur tes jérémiades car tu ferais mieux pas penser qu'à ça et cesser scruter ton petit nombril vu qu'il y a malheurs plus pires alentour. (*DJM*, 142)

Et moi et moi et moi. Et mon papa au bord du trépas [...]. (*DJM*, 248)

⁸⁶⁰ *Une Phrase pour ma mère*, op. cit., p. 52.

⁸⁶¹ Le roman constelle en outre vers d'autres vies, celles des grands-parents et de la fratrie (cf. par exemple *DJM*, 110-111).

⁸⁶² Cf. « Récits de filiation », *La Littérature française au présent*, op. cit., pp. 76-85.

⁸⁶³ On retrouve cette hantise du « dolorisme apitoyé sur soi-même » (auquel « la plupart des romanciers autobiographiques [...] sacrifient à fond ») que Prigent épinglait dans *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 279.

La raison principale de ce détour de l'écriture de soi par l'écriture de l'autre est que le « je » a toujours du mal à se « portraiturer ». Le flottement de l'identité du sujet qui écrit, dont Prigent nous dit qu'elle est « toujours en question, toujours énigmatique, toujours vouée à faire l'expérience infixable d'elle-même »⁸⁶⁴, est mis en scène à travers le désarroi identitaire du narrateur, pour qui le moi n'est que source de perplexité : comme dans *Une Phrase pour ma mère*, le narrateur de *Grand-mère Quéquette* fait l'expérience de l'innommable confusion du moi⁸⁶⁵, dont l'intériorité chaotique voue à l'échec toute tentative d'autoportrait⁸⁶⁶ :

Quel fond de teint net arborer en peau quand on n'a dessous que du bariolé à peine bredouillé ? Comment dessiner l'informe qu'a fait qu'on veut dessiner ? Comment se portraiturer sinon trituré par du cochonné ? Quoi planter de soi comme bout de bois de signalement sur un talus au vu et au su ? Quoi intituler comme nom sur le front pour exposition sans contestation à la société ? Et où le graver en inscription ce nom in fine sinon sur cercueil en capiton d'nié, après tour de piste nommé vie d'artiste [...] ? (*GMQ*, 58-59)

Cette conscience de l'impossibilité de la détermination du moi apparaît en outre dans le motif de la « déclinaison des identités », qui amplifie bouffonnement le malaise identitaire et le convertit en catastrophe comique (« C'est d'un compliqué, tout ce dérapé des identités ! », *GMQ*, 175). L'embarras dans lequel le « gag » du questionnement (« t'es qui au fond, c'est quoi ton nom ? », *GMQ*, 175) jette l'enfant transpose dans la fiction celui de l'autobiographe confronté à la multiplicité de son moi, dont l'identité se fragmente en une série de moi successifs qui ne sont pour la conscience présente que mystère et obscurité. L'altérité du moi passé se traduit, outre par la forme du dialogue intérieur, par le mélange des régimes autobiographique (en première personne) et fictionnel (en troisième personne)⁸⁶⁷, le moi présent se regardant alors « comme un autre ». La mise à distance prend parfois une forme très artificielle, comme ici où le héros est décrit en personnage de bande dessinée : « Autour de sa tête, [...] frise en pensée de petits points ronds avec des crochets dessus en bouclettes pour représenter qu'il a des questions qui lui tournent dedans. » (*GMQ*, 335). Si l'ancien moi est inconnaissable, c'est aussi parce qu'il est « contaminé » par la mélancolie du moi présent, comme le constate le narrateur lorsqu'à la mort de la grand-mère lui revient un « souvenir » d'enfance : « Je clopine, je saigne un peu des genoux comme c'est souvent, le fond de mon cœur cuve un goût amer. Ce cœur d'autrefois, ne sais s'il cuvait mais celui d'ici le

⁸⁶⁴ *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 129.

⁸⁶⁵ « innommé dans le dénommable, voire que trou, bout de moins accroc dans le temps, suspens d'espace, chance qui passe, avec l'inhumain à portée de main », *Une phrase pour ma mère*, op. cit., p. 169.

⁸⁶⁶ L'écrivain se trouve ici confronté au même problème que celui que pose le réel en général : comment représenter le mouvant, l'incertain, le confus, avec des mots qui déterminent, séparent et figent ?

⁸⁶⁷ « Il sait qu'elle rigole, notréros alias mon moi de l'époque » ; « je, toi, il, notre homme ou héros » (*GMQ*, 174, 202).

contamina. » (*GMQ*, 380). De cette multiplicité du sujet de l'écriture⁸⁶⁸, Prigent tire en outre des effets comiques, faisant de l'ordinaire jeu de rôles⁸⁶⁹ un « je » drôle⁸⁷⁰ et soulignant quasi pédagogiquement le dédoublement du « je », à la fois personnage et narrateur :

Parmi l'on en tas qui fige en état de contemplation est un petit on qui en plus peut voir ici ceux qui voient : c'est moi. D'où cloche-pied dans le stationnement et du pas bien sûr de là où il est, je, ou on, pas étonnant. [...] Note bien, petit On, dit moi (pas le moi d'alors mais l'ici-présent), l'effet incident quand elle passe, la blondasse [...]. (*GMQ*, 112)⁸⁷¹

Ballotté entre les époques et les niveaux narratifs, le sujet que désigne le « je » ne se réduit ainsi pas à l'enfant mis en scène dans le roman. Car plutôt qu'une enfance réelle ou probable, ce que Prigent tente de retrouver dans ses proses, c'est un certain rapport « inaugural » au monde et au langage, c'est-à-dire que l'enfance correspond pour l'écrivain bien davantage à une valeur qu'à une période de sa vie passée.⁸⁷² L'enjeu, autrement dit, n'est pas de raconter son enfance, mais d'écrire dans l'enfance, dans ce temps d'avant le « dressage » socialisant de l'enfant et de son langage⁸⁷³ : il s'agit d'écrire « l'enfance, enflée en voix, comme nul enfant n'en eut évidemment jamais. [...] Sans illusion de réalité, sans appel à la « vraisemblance » qui est l'illusion infantile de la littérature « adulte » ». ⁸⁷⁴ L'enfance, c'est aussi un regard, une « fraîcheur de vision » ⁸⁷⁵ qui régénère le monde en le dépouillant de ses significations officielles. Cette ignorance du sens contribue largement au caractère grotesque du monde ainsi perçu : l'enfant n'a accès qu'à la surface immédiate des événements et des gens. Si l'écriture fait « retomber en enfance », c'est parce qu'elle cultive ce point de vue inculte, décalé (impertinent), ignorant des significations fixées et par

⁸⁶⁸ « 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 que celui qui écrit l'est [...]. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 156.

⁸⁶⁹ « L'acteur Moimême déplace ses morphèmes. Le spectateur Idem a beau crier « cave », Guignol fait grincer son bois quand même car celui qui tient les fils c'est le Jautre que je suis en outre. », *Commencement, op. cit.*, p. 265.

⁸⁷⁰ « Moi je suis un point là-bas suspendu entre tranches de temps à un élastique que personne tient, je me sens pas très bien. » (*GMQ*, 166).

⁸⁷¹ Autre exemple du traitement bouffon de la focalisation dans le récit à la première personne : « je rouvre les yeux : bonjour extérieur. Dans cet extérieur revoici Grand-mère. Elle passe à vélo sur fond d'horizon avec du mecton de petit format sur panier guidon, serait-ce encore moi ? Coïncidence : c'est, on s'en doutait. » (*GMQ*, 171).

⁸⁷² S'il est généralement vain de « comparer » le roman au donné biographique, il est toutefois intéressant de noter que dans *Demain je meurs*, Prigent transplante dans l'enfance la mort du père qui, dans la vie réelle, n'est survenue que beaucoup plus tard. Ce déplacement confirme le caractère ici symbolique (et non réaliste) de l'enfance.

⁸⁷³ « je tente d'écrire comment on retombe en enfance. J'essaie de renouer avec une enfance de la langue, de l'expression, de la sensation verbalisée : une générativité et une générosité comme chroniquement inaugurales. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 199.

⁸⁷⁴ Christian Prigent, *La Langue et ses monstres, op. cit.*, p. 151. Ces réflexions concernent *Pubères, putains* de J-P. Verheggen.

⁸⁷⁵ « Ecrire c'est pour moi essayer de maintenir une fraîcheur de vision », *Il particolare*, 21 & 22, 2009, p. 92.

conséquent propice à la désacralisation généralisée des idoles.⁸⁷⁶ Du Père des peuples, l'enfant de *Demain je meurs* connaît ainsi surtout une image racornie : « Portrait de Staline gondolé au mur sous le plafond bas, tout peint au graillon. Il a la moustache qui lui colle au nez, le sourcil fripé et le menton cuit en vernis racorni. » (*DJM*, 165). De même, l'enfant ne saisit que l'envers matériel des manifestations politiques : à travers son regard insolent (« dans ces âges, / On a la conscience encore bien volage / Et du penchant au persiflage », *DJM*, 150), l'adulte se livre au rabaissement carnavalesque des hommes politiques et de leurs discours : « On écoute le speech de Marcel Alory, / Dirigeant fédéral, qui bafouille pas mal / Mais promet dans sous peu un monde au quart de poil. » (*DJM*, 135). Le procédé est systématisé dans le « carnet de croquis » de la « Fête de l'Aube » où, face au cadre correspondant à la version consensuelle officielle, Prigent place le tableau de la fête vue par l'enfant, où le contenu des discours est éclipsé par la notation des ridicules physiques des orateurs⁸⁷⁷ :

<i>(vu par le gros bout)</i>	<i>(vu par le petit bout)</i>
<p>Waldeck Rochet a bien parlé (c'était sur les actions de la paysannerie) bravo ! bravo ! [...] Paul Laurent a bien parlé (c'était sur le travail des Jeunesses communistes) bravo ! bravo ! <i>Qu'est-ce qu'on s'instruit !</i> »</p>	<p>Waldeck Rochet se cure le nez. [...] En p'tit polo blanc, tout ventripotent, Le jeune Paul Laurent est mou du bedon avec de la purée dans l'élocution. <i>Qu'est-ce qu'on se marre !</i> »</p>

(DJM, 152-153)

De même encore, la scène de la visite de Louis Guilloux (venu demander au père des explications sur les positions du Parti) est d'abord « vue » par les yeux de l'enfant qui, ignorant tout des circonstances politiques, ne perçoit que l'apparence et les gestes des deux

⁸⁷⁶ « parce qu'elle incarne inachèvement, immaturité, indécision », explique Prigent, « pour moi l'enfance incarne de plusieurs manières [...] la vie *au présent*», c'est-à-dire « un temps indécidé, inapaisé et inencodé ; le moment du sens flottant, le site de l'interrogatif, l'espace de l'encore infiniment potentiel. » L'enfance doit ainsi être « à la fois le carburant et le but de ce dynamisme lancé dans la stase adulte des codes, des narrations, des prophéties, des thèses. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 198-199.

⁸⁷⁷ C'est-à-dire que l'enfant ne saisit que le concret : à travers son regard, l'attention est ainsi attirée sur le corps quand c'est l'esprit qui est en jeu (cf. Bergson, *Le Rire, op. cit.*, p. 39). De l'enfance, l'écrivain se plaît par ailleurs à mimer ironiquement la naïveté et le crédule enthousiasme : « Et les mignons zenfants (dont moi) vendent vignettes Dans des petits paniers. C'est bien, c'est bucolique. Staline en grand portrait est ici la vedette : Il nous montre la voie vers un monde édénique. » (*DJM*, 136).

hommes : « Ça gigote, ça danse d'une patte sur l'autre, ça volubile bla bla, ça tient pas en place. » ; « Petit homme fulgure, petit homme fulmine. Petit homme crachote son café partout. » (*DJM*, 172, 173). Pour l'enfant n'existe en effet que la petite histoire : la « scène de ménage » entre les parents (au sujet de l'insurrection de Hongrie), commente le narrateur,

même si le motif, ça déboule de loin, c'est rien que petite histoire pour nos ouïes. Car la grande Histoire, à cette époque-là, elle fait pas son nid pourri d'emmerderies, merci, merci bien, dans nos arbrisseaux d'encore au berceau. Pour toi, la Hongrie, c'est foot magnifique [...]. (*DJM*, 196)

Stratégique et symbolique, le retour à l'enfance ne conduit donc nullement à la reconstitution d'un enfant psychologiquement et linguistiquement vraisemblable : le langage et les « réflexions » de celui qui dit « je » sont d'un sujet sans âge précis, passant d'un âge à l'autre ou plutôt ayant simultanément tous les âges. Des digressions d'adulte s'insèrent ainsi dans son monologue sous forme d'anticipations invraisemblables jouant du décalage comique entre la teneur du propos et la puériorité de la formulation :

Et si moi un jour faire le papa moi sera forcé pareil comme le mien : plus apte à vaquer aux affaires au loin de la République ou de l'Esthétique [...] qu'à mignoter clique de reproduction par inadvertance ou sens du besoin de repopuler. (*GMQ*, 74)

Plus loin, d'autres réflexions du même genre sont ironiquement reconnues comme effectivement prématurées :

M'aimerons, les gueuses, peut-être, et encore, quand serai déjà un peu fatigué par le dépensé global du vital avec du couturé partout par-dedans et du balaféré pas mal sur dehors. Trop tôt penser ça encor pour l'instant. (*GMQ*, 191)

Si le sujet de l'énonciation ne s'identifie pas à l'enfant dont il est issu, c'est aussi parce que cet enfant excède largement son devenir adulte :

Cet enfant n'est pas devenu moi. Moi est l'un des avatars que cet enfant a développés dans le temps [...]. cet enfant était gros de plusieurs vies. Je ne suis qu'une de ces vies, moi qui ici, dans l'instant, parle. [...] Si effort autobiographique il y a, dans toute cette histoire, c'est là, dans ce retour amont vers le point aveugle que fixe le mot « enfance ».⁸⁷⁸

On comprend pourquoi le narrateur peut décliner *ses* identités, et pourquoi écrire, lorsque cela consiste ainsi à remonter dans l'enfance (vers l'encore inaccompli) défait l'identité sociale : comme le suggère le narrateur, la démarche autobiographique fait remonter vers un état d'avant l'individuation, c'est pourquoi aussi elle permet de se « refaire naître »⁸⁷⁹ :

Barbote en torpeur dans la mare qu'est toi. Plonge. Crawle en cauchemar. Note goût du remous. Dis le nom du flou. Foire-le sur le monde. Salope le décor et ce qu'on fixa comme sens provisoire à tes apparences. [...] Raconte, je m'ai dit, remonte dans ta vie. (*GMQ*, 200)

⁸⁷⁸ Christian Prigent, *quatre temps*, *op. cit.*, pp. 199-200.

⁸⁷⁹ Ce thème du réenfantement de soi par l'écriture est insistant chez Prigent, aussi bien dans les « essais » que dans les « romans » (« l'autre naissance, écrire, est mon sujet. », *Commencement*, *op. cit.*, p. 366 ; « n'être plus ici où on t'a naqui, dévêtir ton nom, abjurer l'allure où on mis ton pas, naître pas, renaître, inêtre en tout nu dans l'évanoui », *Une Phrase pour ma mère*, *op. cit.*, p. 163).

Cette négation de l'identité sociale (éprouvée comme inadéquate à l'identité intime) se manifeste naturellement par l'oblitération (de plus en plus complète) du nom propre.⁸⁸⁰ Alors qu'apparaissent les noms réels de certains membres de la famille de l'auteur (Louise Lucas, les Lambert, Edouard⁸⁸¹, etc.), le narrateur n'est à aucun moment nommé par le prénom ni par le patronyme de l'auteur –condition du « pacte autobiographique » selon Philippe Lejeune- et se « rebaptise » trivialement⁸⁸² : « Ton nom sera chose mais ton prénom chiose, alias Ce-qui-tombe, surnommé Caca selon d'autres sources. » (*GMQ*, 30-31).

Dans les romans de Prigent, ce n'est ainsi pas seulement le corps qui est grotesque, mais aussi et avant tout le sujet de l'énonciation : à la fois enfant et adulte, « dégât assez mou »⁸⁸³ sans contours ni visage, cette subjectivité envahissante, loin de s'imposer comme une plénitude, se montre des plus vacillante et des plus rétive à la détermination. Celui qui dit « je » ici ne s'éprouve ni comme sujet transparent à lui-même, substrat d'une pensée digne de ce nom, ni comme individu doté d'une identité solide. Mais qu'un autoportrait en mots soit proprement impossible en raison de cette instabilité du sujet -et de la nature même du langage, la singularité échappant nécessairement à la nomination comme à la saisie conceptuelle- n'entraîne pas le renoncement à l'effort de singularisation. Car si la singularité ne peut s'énoncer positivement, le langage a d'autres ressources : le « dépassement du subjectif » auquel l'écrivain dit tendre est en fait plutôt un déplacement, dans la mesure où l'inscription de la singularité quitte le terrain du sens (de la narration, de l'expression subjective) pour celui, abstrait, du style.⁸⁸⁴ Le sujet biographique est dissout, mais c'est que le vrai « je » est ailleurs. Ce sujet innommable fait retour dans la langue, non seulement parce qu'au lieu de raconter la suite des événements de sa biographie, l'écrivain s'attache à faire « consister la langue qui restitue le mieux possible l'effet que le réel [lui] fait. »⁸⁸⁵, mais parce que le sujet

⁸⁸⁰ Dans *Commencement*, on peut lire en effet : « Je : Pri, Gens, premier occupant des localités, des activités, des mélancolie sur les sables gris de l'inespérie » (p. 241). Dans *Une Phrase pour ma mère*, le narrateur se désigne comme « le ptit Prige » (p. 91).

⁸⁸¹ Dans *Grand-mère Quéquette*, le personnage du père porte le nom du père réel : il n'y a pas encore la même fictionnalisation que dans *Demain je meurs* où, devenant la figure centrale, il est –significativement- rebaptisé « Aimé ».

⁸⁸² Le narrateur d' *Une Phrase pour ma mère* se rebaptisait déjà ainsi à l'envie : « je me dis mes noms, [...] lecteur, barre pour moi les noms inutiles : moi Perfection-Ajournée, alias Idée-Suspendue, alias Si-Total, alias Plus-Jamais-Inédit, alias Agacé-Natif, alias Intranquille-Eclat, alias Invisible-à-Soi, alias Passeur-Incompris-de-son-propre-Baume, alias Décati-Pavoisé, alias Clone-de-son-Clown, alias Clou-de-son-Spectacle » (p. 165).

⁸⁸³ « le dégât assez mou qu'est ce nous dans la soupe immonde qu'on appelle le monde », *Commencement*, *op. cit.*, p.70.

⁸⁸⁴ Cette idée du style comme inscription abstraite de la singularité est formulée dans « La voix-de-l'écrit » : « Un style note la singularité de l'expérience de celui qui le forme. Cette singularité s'incarne dans un *phrasé* - auquel, justement, on identifie un auteur. Ce phrasé exécute une partition rythmique et y concrétise les effets d'une *voix*. La coloration particulière d'un style est l'effet de cette exécution. Rien n'y relève d'abord de l'articulation des significations. Au contraire, le style s'identifie plutôt à une sorte d'emportement abstrait (des mesures, des fréquences et des tempos) qui traverse et secoue la constitution des significations. », *Compile*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁸⁵ Christian Prigent, *Il particolare*, 21 & 22, 2009, p. 79.

qui écrit s'affirme par une « marque stylistique impartageable et compulsivement répétée, qui vien[t] silhouetter son « originalité » et faire affleurer son « obsessionnalité ». »⁸⁸⁶ Le compte-rendu autobiographique éprouvé comme dérisoire et mensonger⁸⁸⁷, l'autoportrait reconnu comme impossible, reste ainsi l'empreinte, qui pourra donner forme (forme musicale, respiratoire) à ce « reste » qui ne se conçoit ni ne s'énonce pas. La vie que reconstruit l'écriture s'évanouit ainsi dans le partage d'une expérience de langue, elle « se dit » finalement « dans un souffle »⁸⁸⁸ :

Car ta vie en vrai est ce que tu mets ta vie à l'écrire avec petit plus de ce que jamais tu pourras écrire. Que ce petit plus soit le petit moins qui respire en douce et s'en va là-haut par le toit qui fume : c'est ton âme qui fuit [...]. C'est ton souffle. Par là tu respirez. Qui le respirera, respirera avec toi. Chacun respirera quelque chose de toi dans ton souffle à toi et verra sa vie fumer à son tour par le même souffle. Par là seulement tu joins toute vie, toute vie joint ta vie. (*DJM*, 357-358).

1.1.2. « Marrez-vous d'la bobine ! »⁸⁸⁹

Puisque l'autoportrait n'est jamais qu'un auto-à-peu-près, Prigent prend le parti d'un gauchissement grotesque de la figure du « moi », creusant ainsi rageusement l'écart entre le moi et son image.⁸⁹⁰ Renversant l'entreprise introspective et son ambition de dévoilement du « vrai moi » caché sous l'identité extérieure, l'écriture devient ainsi déguisement et défiguration de soi. Il ne s'agit pas de se retrouver pour pouvoir se montrer enfin « tel qu'en soi-même », mais de ne plus se voir. Le narrateur-personnage n'est pas le sujet biographique⁸⁹¹, c'est un clone clownesque⁸⁹² qui sert à l'écrivain de masque mais aussi de cible. Dans *Ceux qui merdRent*, il apparaissait que ce qui dérangeait Prigent chez certains romanciers autobiographes, outre « l'obsessionnelle maniaquerie de la chronique familiale »,

⁸⁸⁶ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁸⁷ L'écrivain prend conscience de « l'impossibilité du récit autobiographique, c'est-à-dire l'impossibilité de donner forme homogène et stabilisée au surgissement en langue de la matière « vécue ». », d'où l'idée que « ce n'est pas la langue qui dit la vérité [...] des tranches de la vie, mais ce sont les tranches de la vie [...] qui font dire à la langue sa vérité d'échouage (de répétitif et magnifique échouage) devant l'instance du réel. », *ibidem*, 275, 293.

⁸⁸⁸ « La poésie se dit dans un souffle » est le titre de la première partie de *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*

⁸⁸⁹ « 200 conseils pour un carnaval », *Compile*, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁹⁰ [...] si c'est du portrait, c'est fait à la gomme, pour que ça dégomme, en dégraffité, ce dévisagé que j'ai jamais pu encadrer sans honte, on voit ce que c'est si vu en peinture : ordure ! horrice ! boursoufflure de chose bouffée par la nécrose ! pour ne plus voir ça j'ai mis un chapeau pointu, un nez de clown rouge, je me suis collé des poils sur la tronche, des plumes sur les fesses, un bec en carton, des palmes aux harpiques, j'ai accumulé des mots sur les mots [...], *Une Phrase pour ma mère*, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁹¹ « Écrivant (écrivain sa vie), il ne s'agit pas d'exprimer, de jouer un « rôle », mais de créer « un nouvel être » », écrit Prigent à propos de Jarry, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 336.

⁸⁹² « écrire c'est entrer avec le nez rouge et l'élocuté démantibulé sur plancher qui glisse » (*GMQ*, 201).

c'était « l'imperturbable sérieux », « l'absence radicale d'humour, d'autodérision ».⁸⁹³ Aussi ne se montre-t-il pour sa part jamais avare d'autodérision, exploitant sans réserve les possibilités ironiques qu'offre le « jeu » (au sens de coïncidence imparfaite) entre auteur et narrateur.⁸⁹⁴ Loin de s'exprimer directement, l'écrivain « se paye la tête » du narrateur-personnage, sorte de pantin psychologique faisant rire comme à ses dépend.⁸⁹⁵ Dans *Grand-mère Quéquette*, l'autodérision prend souvent la forme d'une raillerie plutôt sympathique, notamment quand elle porte sur les ambitions artistiques du « héros » (« Dans le monde en bas, je tartine mon pain. Dans le monde en haut, je peins ma tartine. », *GMQ*, 43). Après l'« ascension » de l'artiste « dans le cul du ciel »⁸⁹⁶, cette autodérision bénigne se lit dans la description de ses « œuvres »⁸⁹⁷ et dans la bouffée d'orgueil qu'elles lui inspirent : « Holà, dit ego : ça jette. Recul extatique. Scrutation d'effets. Pensée intestine : Cézanne, qu'il se tienne ! [...] L'époque à venir, dont, à ses dires, il fut le preume cheveu à sortir, est venue : c'est moi. » (*GMQ*, 45). Même bouffonnerie autodérisoire lorsque le héros, en proie à une crise mystique, aspire à quitter la terre et les corps (ici c'est en même temps l'angélisme poétique – « l'instinct de ciel »- qui est tourné en dérision⁸⁹⁸) :

Salut, moi l'immense, fais-je, en Extasié ! Salut, toi en fuite du monde des mesures ! Rescapé des nombres ! Sauvé des figures ! Zombique aux miroirs ! Ame sans contour ! Pas sur les photos ! Démagnétisé ! En blanc sur la toile ! Rayé des réseaux ! [...] Ici je m'habille en nu absolu quoique en salopette mais ça compte pas : l'absolu s'en fout, l'essence elle s'en tape. [...] À bas les méats et les appendices ! À bas les corps : dedans ça sent la mort ! [...] *Rien du monde rumine en moi. / Dedans c'est autonettoyant. / Ma semelle colle pas au gluant.* (*GMQ*, 40-42)

⁸⁹³ *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 289 (il s'agit ici de l'écrivain Hubert Lucot).

⁸⁹⁴ À propos de l'autobiographie « fictionnée » de Claude Simon, Prigent faisait observer que si le « passage « romanesque » du Je (autobiographique) au Il (fictionnel) met à distance l'expérience », « il évite aussi l'ambiguïté déstabilisante du double jeu du Je (auteur-narrateur) que développent Proust et Céline, par exemple », *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 275.

⁸⁹⁵ (Mal)traitement du sujet que Prigent observait chez D. Roche : « la mégalomanie de « JE » est carnavalesque. Il trimballe sa déprime et tire quelque clichés sordides du travail du *négatif*. » Roche situe son roman « autobiographique » « dans l'en-dessous de la vérité « psychologique », idéologique ou anecdotique. » ; « C'est que c'est au langage que JE est en proie, à la *mortification* qui le hante et dont le sujet [...] se relève mal, *mort-vivant* tassé dans toutes les « thèses » qu'on veut. », *Denis Roche*, op. cit., pp. 103, 104.

⁸⁹⁶ « j'aspire in petto à l'art de peinture, là-haut au grenier. J'y fonce, j'y cours. Mais dans la lenteur de qui se sent gros de futures splendeurs, la paupière ployée sous le réséda de la modestie, le chausson à peine collé au lino [...]. Les barreaux grincent Gloria. La trappe rétorque Alléluia. Les poutres sont du bois de la Vraie Croix. Le comble culmine dans le cul du ciel. » (*GMQ*, 37).

⁸⁹⁷ « Voici le motif en composition : trois oignons ronchons un peu sclérosés par la durée et un gros pain dur sur fond d'un torchon au teint chiffonné avec des plis qui font joli. [...] Variante avec un pot moche de grès à lait et une galoche de biais, le fond brun suggère par du pas fini le fond d'infini interplanétaire [...]. » (*GMQ*, 44).

⁸⁹⁸ C'est-à-dire cette aspiration à l'élévation qui constituerait, selon J-M. Maulpoix, un des traits majeurs du lyrisme, cette « parole escaladante qui se fraie un passage enthousiaste vers l'infini », *La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989, p. 81.

Mais le rire de l'autodérision jaunit nettement dans l' « Interlude » qui retrace en quelques vers la vie du « je » en une sorte d'« autobiographie de tout le monde »⁸⁹⁹ :

*Puis mon coussin sanglant fut dans la bassine.
Et Madame Grammaire me tendit les nerfs.*

D'où les épisodes :

*Torché des encoches, hop :
j'achète / je cause / je vends / j'apprends.
+ Petits désespoirs.
+ Passions obligatoires.*

*Bientôt : le trou,
le rock des lombrics dans mon petit
nombril.*

Entre-temps j'aime la Révolution puis plus.

(GMQ, 73)

En réalité, l'autodérision prend la plupart du temps une tournure plus féroce : dans la représentation de soi aussi (avant tout ?), Prigent met le « cap au pire ». Par rapport à l'individu social, son héros grotesque est un monstre, comme un style est un monstre par rapport à la voix naturelle. Au risque du dolorisme narcissique que court toute écriture autobiographique, Prigent répond par l'aggravation systématique de son propre cas. Le narrateur de *Grand-mère Quéquette* revêt ainsi le « costume de tête de trou » (p. 23), puis celui de lubrique honteux (p. 25), esquisse un autoportrait fétide⁹⁰⁰ et enfin - « Manque le cochon : ce sera moi. » (p. 38) -, s'identifie à Trochon l' « assassin cochon »⁹⁰¹ ... Prigent récidive au début de *Demain je meurs* avec cet autoportrait grotesque « vu sur une sonnette » :

C'est surtout pas beau, c'est quasi du concentré de monstruosité : contourné tordu dans la badigoince, effet bosselé de potiron mou de chaque côté dans les temporaux. [...] L'œil hausse circonflexe et pendouille en poche dans du béant noir [...]. Bonjour à la vieille en manque de dentier vue version Goya. (DJM, 27-28)

Après une telle vision de soi « en total décombre » (DJM, 29), se demande le narrateur, « comment se voir de visu ? Quelle figure humaine faire en société [...] vu ce handicap en start de départ, tant question format limite minimal que stature bancale, mine papier mâché et mauvaise haleine ? » (DJM, 28). Chez Prigent, l'expérience du miroir (déformant ou non) est toujours désastreuse, non seulement pour l'amour propre, mais plus gravement pour l'identité du sujet. Car par le « tu peux pas te voir toi-même en peinture. » (DJM, 29) il faut entendre non seulement que la vision de soi est insupportable, mais qu'elle est proprement

⁸⁹⁹ « Autobiographie de tout le monde » est le titre d'un roman de Gertrude Stein.

⁹⁰⁰ « trogne toute en torgnole, l'aine confit jus rance, le deuil sous les ongles, nimbe d'arôme rectum, renvois des aigreurs en guise de laïus : pas bien beau, l'oiseau. » (GMQ, 28).

⁹⁰¹ « qui sait si moi sera pas ou fut en vie d'avant moi vêtu en torchon d'assassin cochon, façon Trochon. » (GMQ, 282-283).

impossible.⁹⁰² Celui qui scrute son reflet dans le miroir fait en effet l'expérience angoissante de l'effacement de soi : « c'est comme zombi, ectoplasme de nul ou vampire nourri au sang de toi-même et gommé du monde [...] que tu apparais chaque aube à toi-même » (*DJM*, 29).

Notons ici que, par extrapolation ou identification, le père fictionnel présente les mêmes traits que le fils (déficit identitaire et carence en amour propre) : « le reflet nul, que tu vois comme style global de figure à la place de toi dans plaque de psyché, papa te l'a dit [...] : il vit la même chose », c'est-à-dire « vécut de ça en halluciné et vivra sans fin en haine de soi sous chape de dégoût » (*DJM*, 32-33). Pour le père aussi, écartelé entre ses origines et le monde que lui avaient ouvert les études, ce fut toute sa vie « brouillard partout en identité. » (*DJM*, 33). Adulte, ce père « est encore, au fond du for de son dedans de maintenant » cet enfant « pas loin du zéro » dont le narrateur décrit le « portrait craché » :

on voit un lardon qui pigne la grimace en look loqueteux sous du bonnet mou. C'est lui. C'était lui. Il est tout minus avec nez morveux sur fond de pâtis pittoresque nul dans du tire-bouchon de chaussettes de laine qui tombe sur galoches et la galoche flotche, c'est sûr, dans des bouses. (*DJM*, 88)

Si le fils semble ici vouloir réduire l'auguste figure du père à la miniature qu'il fut, cela aggrave du même coup son propre cas, lui qui ne cesse de déplorer le déterminisme biologique qui le fait être tel qu'il est.⁹⁰³

Après un lever forcément du mauvais pied (« entrée au jour en slip d'horreur », « Preume pied au lever, c'est le sinistré. », *GMQ*, 28, 29), le héros ainsi habité par la haine de soi adopte un pessimisme de principe, choisissant de voir le monde « en plus noir, encapé au pire pour prévoir pas moins » (*GMQ*, 165). De même, l'« enfant » de *Demain je meurs*, suivant cette morale du cap au pire (« Pense plutôt qu'au pire : pire est toujours plus probable que mieux. », *DJM*, 25), s'exhorte au début de sa journée à une cruelle lucidité :

Vois, vois tout. Au commencement, de vie comme d'œuvre, pense de la fin. [...] Commence ta journée par pensées de mort, meurs pour commencer bon pied ta journée. [...] Troue-toi, petit gars, de ce que tu vois que tu voudrais pas et qui flashe à fond [...]. (*DJM*, 20-21).

Dans son dialogue intérieur, ce héros dépressif par principe, prévenant de la sorte les réactions des lecteurs dégoûtés, s'exhorte cependant à modérer cette « négativité » complaisante :

[...] c'était pas si noir. Faudrait que ça cesse en toi, je me dis, de scruter nombril, esprit qui tout nie. Basta fumer tabac de mea culpa et touiller mouron et rien voir en rose et te renifler le fond du pochon avec du plaisir à que tout pue cul [...]. (*GMQ*, 283).

⁹⁰² Le moi ne peut s'identifier à l'image que lui renvoie le miroir ni à aucun portrait de lui-même, étant à la fois cette image et celui qui la regarde.

⁹⁰³ « si le Père engendre le Fils à perpétuité [...], faut croire que c'est lui, et, derrière lui, son père et les pères de cet autre père jusqu'à Cro-Magnon ou même en état rien que chromosome chez les dinosaures d'avant qu'apparût protomammifère, qui t'ont modelé sur ce patron-là qui demeure en toi et que tu revois ici comme partout sur cloche de sonnette [...] quoi que tu balaies, aspiras ou récuras de tes intérieurs » (*DJM*, 33).

Contre la posture d'énonciation qui caractérise le lyrisme (la perspective unifiée), Prigent a ainsi recours à l'alternance des voix, l'une venant railler la plainte du sujet toujours prêt à se noyer dans sa déprime.⁹⁰⁴ Si la voix sarcastique peut être incarnée par un autre personnage, elle est le plus souvent une seconde voix du narrateur : dans les premiers chapitres de *Grand-mère Quéquette*, le narrateur n'a ainsi de cesse de s'exhorter (en vain, naturellement) à surmonter l'accablement mélancolique et à faire preuve d'optimisme, de sociabilité, en bref, de « normalité » :

Cèle un peu tes deuils. Conte plutôt tes joies. [...] Craque plus d'entournure. Ajointe tes armures aux expressions collectivement. Descends chez les hommes. Fais la bise au monde [...]. (*GMQ*, 19)

Rejoins, participe, rengaine ta lippe, redresse ta moue, décoince du rictus ! Torche-le, ton poisseux ! Chante action de grâces ! [...] Hop : debout risette ! Et que biaux parler parfume tes bouches sans ja conchier vestibules de vie ! (*GMQ*, 21)

Pose un peu en rose. [...] fais un peu au moins comme si t'y croyais. (*GMQ*, 31).

Dans *Demain je meurs*, l'échec de ces incitations au positif est encore davantage souligné :

Jouis d'ibi et nunc sans excursion vers peines d'avant et dessine dans toi demain rose bonbon. Sauf qu'avant qu'après surgisse, avant persiste. (*DJM*, 13).

[...] congé au grognon, concentre ta vie sur l'effort sportif et dégorge les biles. Mais pas si facile vidanger l'humeur. [...] Epongez bilieux, dégorger venin : coton : dur à faire. (*DJM*, 16-17).

Si l'insouciance de la jeunesse lui est décidément interdite, c'est parce que « notréros » a déjà affaire à « l'Adversaire en maillot d'angoisse, hyperentraîné par des millions d'années d'incapacité à habiter. » (*GMQ*, 25). Par une sorte d'exagération cathartique, le mal-être du narrateur tourne au ridicule dans ces sentences empreintes d'une emphase autodérisoire : « Là où tu nais pas, là est ton bonheur. », « être c'est transir au glas des questions, naître c'est surgir au lieu des terreurs. » (*GMQ*, 43, 179). À la prescription de Ponge (« pas d'étalage du trouble de l'âme »), Prigent répond ainsi plutôt par un surdéballage du mal-être⁹⁰⁵, une surenchère « comique » dans l'expression mélancolique.⁹⁰⁶ C'est ainsi avec une grandiloquence ridicule que le narrateur exprime sa rancune envers ses géniteurs (qui vous mettent au monde « sans consultation avant acceptation », *GMQ*, 74) : « Je sais ma leçon de poétron, radotons : ont

⁹⁰⁴ « Une voix que j'introduis est souvent le sarcasme de la voix précédente, et j'ai besoin de me moquer ainsi de ce qui est écrit précédemment sinon je prends une position expressionniste que je ne peux pas tenir », « Écrit au couteau; une leçon d'anatomie (Journal de l'Euvide III) », *Le Matricule des anges*, n°5, déc. 1993-janv. 1994, entretien avec Th. Guichard, disponible sur : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3270 (page consultée le 29/04/2012).

⁹⁰⁵ « c'est dans ce petit roulé-boulé rigolard que réside la petite, toute petite, toute fugace *souveraineté* de l'écriture sur la rumination doloriste. Je ne peux résister à cette rumination que par une sorte de débordement. Je joue le surplus ... homéopathique : davantage d'expressionnisme impudique - d'idiotie, si on veut. », Ch. Prigent, *Une Erreur de la nature*, Paris, POL, 1996, p. 189. J-M. Maulpoix voit pour sa part dans cette outrance spectaculaire de l'expression lyrique une tendance du lyrisme moderne : le sujet se donne en spectacle, « gesticule », « surenchérit », *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009, p. 72.

⁹⁰⁶ « quand j'ai mes marasmes, mes accès, mes spasmes, mes effondrements turpides dans le non sapide, mon waterloo d'auto-chasse d'eau », *Une Phrase pour ma mère*, *op. cit.*, pp. 192-193.

viole ma paix ceux qui m'on fait né. Et coupé la langue pour que ne me plaigne. » (*GMQ*, 193). Après l'interpellation accusatrice de la mère dans *Une Phrase pour ma mère* et *Grand-mère Quéquette* (p. 74), dans *Demain je meurs*, c'est au père que le narrateur reproche son existence : « à qui il causait, l'auteur de toi-même, l'augmenteur du monde par ajout de toi, le fauteur des jours qu'il faut que tu vives ? » (*DJM*, 50). De la même façon, l'excès fait tourner à la farce les craintes obsessionnelles du héros pour l'intégrité de son corps⁹⁰⁷ (« Crie, âme au biberon, sous la botte à clous, l'ongle et le sabot ! », *GMQ*, 64) :

Finies les menaces sur les bouts de moi qu'on voit qui dépassent de mon sac de peau par des éclaircies mal reboutonnées. Finies les visions de trucs qui pourraient fourrer leur museau dans mes petites grottes sensibles aux approches. (*GMQ*, 39)

Dehors, c'est quoi ? Lourdes qui claquent ? Bêches qui grincent ? Mortier qui prend ? Poulets qui pendent ? Bêtes qui stagnent ? [...] Couteaux qui piquent ? Hachettes qui tranchent ? [...] Décapitations de tout capiton ? Et cetera en plus scélérats ? Pire 'core qu'on sait pas ? (*GMQ*, 57)

Ce n'est ainsi pas seulement l'angoisse de castration (avec le leitmotiv burlesque de la « menace » de la grand-mère) mais toutes les terreurs et perplexité juvéniles⁹⁰⁸ que Prigent rejoue bouffonnement aux dépens de son « héros » bien souvent « proche du zéro » (*GMQ*, 173), par exemple à la suite du « sacrifice » sanglant du poulet innocent :

Moi suppute la loque en exposition à mes effraiments quasi pour perpète [...]. Dans ma rêverie je prie en breton, hommage au martyr costarmoricain et esquisse panique de conjuration : *Aotrou Doue, Aotrou Doue, o pet truez ouzomp*. Ça apaise un peu mais sert à bernique : Dieu n'aime pas les poules. Car s'il les aimait, aurait-il, me dis-je, engendré Grand-mère ? (*GMQ*, 51)

Les angoisses de l'« enfant » sont parfois de nature improbable, comme celle, ontologique, qui le saisit à l'annonce de la disparition d'un bœuf : « J'ai un gros minet qui trotte dans ma glotte. Car, me dit la bête que j'ai dans ma tête, un manque de corps, c'est encore un corps. » (*GMQ*, 109). Repeignant ainsi en comique ses marasmes (frayeurs, angoisses, perplexités, humiliations, complexes, etc.), Prigent étale la déconfiture farcesque du sujet face à la vie. Tel un personnage de Novarina seul en scène, le narrateur expose impudiquement sa difficulté d'être (« Comment faire pour être ? », *GMQ*, 56) et son vide interne (« je sens du grognon qui m'obstrue le trou que j'ai comme tout en guise de moi. », *GMQ*, 175). Pas facile de faire bonne figure et d'être un individu digne de ce nom avec un aussi grave déficit identitaire : « Tiens-toi ! me dit Je [...] ! Sors ton toi du nié ! Figure-toi un peu parmi les figures ! Rassemble ton tas ! Va, ressemble ! Sois le même que toi ! » (*GMQ*, 58). Dans *Demain je meurs*, le narrateur ne se montre pas davantage guéri de son « ontalgie »⁹⁰⁹ (« l'être que tu

⁹⁰⁷ Cette amplification grotesque de l'angoisse du narrateur face à un monde perçu comme intégralement hostile est portée à son comble avec la liste démesurée des craintes déjà évoquée (cf. *GMQ*, 132-136).

⁹⁰⁸ « À l'époque en fait, [...] pas savoir quoi c'est, moi dans mon clapier de puérité. » (*GMQ*, 89).

⁹⁰⁹ Le narrateur d'*Une Phrase pour ma mère* dressait ainsi le diagnostic tragi-comique de son « ontalgie » : « j'accède pour toujours à jamais à rien, la schize me scie de tout phénomène, côté noumène ça nous mène non plus pas très dans du net, même quand je me pince l'effet du réel sur mon moi est mince », *Une Phrase pour ma mère, op. cit.*, p. 24.

essaies d'être et de faire bouger par la pédalée dans la réalité. », *DJM*, 27) et ne sait à qui se plaindre de ce manque de consistance : « m'ont pas donné l'adresse du Bureau des Insuffisances pour que je réclame. » (*DJM*, 31).

Mais le « héros » n'a pas seulement des difficultés avec l'existence en soi : c'est aussi la participation à la communauté qui lui pose problème. Ce qui parle ici (qui écrit), c'est la part foncièrement asociale du sujet, comme le constate ironiquement le narrateur lui-même :

Faut dire que la prose qui me sort du trou, comme un peu avant le considéré sur l'effet marteau et encore plus haut le méditatif de régression en version cochon avec expression d'aversion pour compagnonnage des humains en tas, ça fait du pâté sur page d'unisson. Comment je vais faire [...] pour faire ma figure sans que ma figure soit comme une rature ou fuite panique ou grimace de singe ou autoportrait en clown de moi-même dans le bavardage avec le voisinage ? (*GMQ*, 165)⁹¹⁰

Aussi le narrateur-poète ne manque-t-il pas une occasion de s'allonger dans la boue : « vergogneux originaire », « voué au méchant » (*GMQ*, 223, 91), criminel né à jamais entaché de sang (« C'est pas essuyable », *GMQ*, 56), il se dit « humain, avec comme chacun l'inhumain inscrit au fond comme destin » (*GMQ*, 262). C'est lui-même que le « je » aime en porc dans le chapitre intitulé « l'artiste en tête de lard » (*GMQ*, 149) où Prigent surjoue comme on l'a vu l'aspiration à la régression asociale :

Que je bouffe pas que du gélifié ou pasteurisé sous vide en frigo [...], ni ne m'interdise les cochonnetés avec la parenté ! [...] Que je sois qu'un groin, même pas un grain ! Une boule en pochon d'impensé cochon ! [...] Salut à moi porc ! Dors ! Dors plutôt que vis ! Fais peinarde ton lard sans philosophie ! (*GMQ*, 151)

Plus loin, c'est un héros chargé de tous les péchés du capitalisme qui « confesse » son indignité morale :

Au jour d'aujourd'hui j'abjure Idéal, je nique Morale, je confesse Envie, j'assume Gourmandise, je consomme péché de dévotion à Consommation siglée baise-couillon. [...] Genuflexions devant Sainte Babiole et ses fariboles. Je craque pour reliques et toutes répliques de Sainte Mère Arnaque de la Bonne Marque. [...] J'adore Camelote, Sportule et Gros Lot et Surprise avec des vétilles dedans [...]. (*GMQ*, 221-222)

Dans *Demain je meurs*, le sentiment d'indignité et le mépris de soi sont sans doute moins « ontologiques », dans la mesure où ils découlent de la supériorité écrasante du père, ainsi que s'en avise d'entrée de jeu le narrateur : « Devant quelle statue tu veux pas courber ton front vers les mottes et t'égratigner rotules sur le socle ? Pâtis, goutte de foutre, et gémis en flaque ! » (*DJM*, 25). L'évocation du père tourne ainsi à l'auto-dénigrement, le narrateur adoptant une posture d'auto-humiliation hyperbolique et quasi jubilatoire : « descendance pactise avec x, y, et tout l'alphabet de conspiration avec le minable, la déconne, le nul. » (*DJM*, 144). Le héros ici aplati se montre grotesque moins par des penchants inhumains que

⁹¹⁰ Réponse au chapitre suivant : « Tu seras poète » (*GMQ*, 166).

par l'hypertrophie d'un surmoi tyrannique et d'un complexe d'infériorité⁹¹¹ qui le « casaque en définitif sous défroque de nul » avec « la pensée têtue de n'être guère plus que à peu près rien puisque moins que lui en bon comme en moche » (*DJM*, 145). Comme partout ailleurs, Prigent s'interdit ici la demi-mesure : le narrateur montre le même excès dans le rapport à soi et dans le rapport au père, le blâme de soi-même se faisant aussi impitoyable que les éloges décernés au père sont dithyrambiques. Même question vélo, se dit notre héros, « tu fais pas le poids : celui de papa il pesait des tonnes, tout quasi en fonte [...] et sans dérailleur », « il t'aurait largué dans la première côte et t'aurais mendié la voiture balais, minus que tu es. » (*DJM*, 145).⁹¹² Si elle est aussi dans sa cause moins « ontologique » que dans *Grand-mère Quéquette* (le remords est ici lié à un fait vrai de la biographie), la culpabilité du narrateur s'énonce avec la même outrance d'un comique très noir :

Coupable, tu l'es, dès le début et à jamais [...]. Tu es né : tu as déjà démerité. Déjà de ton père. Ensuite de toi comme fils de ce père. Puis de tout en bloc. [...] À côté : t'es nul, disgracié, pécheur, corrompu. Contrevenant total. Faute en soi. Tort incarné. » (*DJM*, 296-297)

À côté de ce grimace moche du moi, il semble pourtant que le mur de la pudeur se fissure parfois quelque peu, comme à la fin de la sixième partie de *Grand-mère Quéquette*⁹¹³ où le texte s'infléchit nettement vers une forme d'« écriture confession ». C'est ainsi dans l'épisode de la lecture « publique » du journal intime et des lettres de l'assassin que l'auteur, derrière ce masque ignoble, semble se « livrer » -si l'autodérision féroce dont il fait preuve ici permet encore d'employer ce terme- le plus ouvertement, c'est-à-dire que la mise en abyme de l'écriture-lecture devient le dispositif d'une confession oblique. Outre l'allusion aux *Confessions* de Rousseau⁹¹⁴, la référence, dans une des lettres à Mona, au livre *Grand-mère Quéquette*⁹¹⁵ confirme le caractère personnel (auctorial) de la confession. Ici la pudeur de la bouffonnerie habituelle tombe, la mise à distance n'étant plus assurée par le comique mais par le subterfuge identitaire et la fiction du journal intime, grâce auxquels l'écrivain s'autorise ici l'expression pathétique presque pour de bon :

Je t'écris, Mona, ces choses que jamais [...] je ne t'enverrai car on ne dit pas ces choses en parlé même dans l'intimité, [...] et qu'on ne va pas, vu la dignité, se mettre à goûter au vu et au su. (*GMQ*, 313).

C'est à mon bonnet de nuit en secret que je dis tout ça ici par écrit. (*GMQ*, 322)

⁹¹¹ En version puérile : « oublions jamais : lui c'est grand cerveau ; toi : petit cerveau ; maman : moyen cerveau. » (*DJM*, 217).

⁹¹² Lorsqu'il se compare ainsi à son héros de père, le narrateur a même doublement à rougir : de sa médiocrité d'abord, de son narcissisme ensuite : « Et ce cœur t'écoeure d'être si peu fort, si mou, si modique. [...] Surtout ça te fait remonter du pleur, de pitié pour toi, cette fois. Et, par même voie, du brûlant de rouge de honte à penser qu'à t'apitoyer sur tes incapacités. » (*DJM*, 160).

⁹¹³ Dans le chapitre « entendu d'en haut ».

⁹¹⁴ « Je connais mon cœur [...]. Et je sens les hommes [...]. » (*GMQ*, 317-318).

⁹¹⁵ « Vie commence par *quoi* !, vie finit par *crime*. Et le livre qui dit trajet de la vie : pareil, tragédie. » (*GMQ*, 319).

Néanmoins, les épanchements de Trochon restent des épanchements parodiques : Prigent pratique ici l'« épandage » des sentiments et de la mélancolie, c'est-à-dire surjoue l'« expressionnisme impudique » en se moquant de lui-même à travers les commentaires désopilants des « lecteurs » :

Mon journal dessus c'est écrit en lettres avec enluminé fleuri du J et frise de gommettes. [...] Holà, ça patte pas mal de mouches là-dedans : on sent du nerveux ou insuffisance de verres corrigés, ou c'est du brouillé à cause des liqueurs. (*GMQ*, 310).

D'abord ça : c'est court et facile à lire avec le lorgnon car calligraphié genre la langue tirée sur pleins et déliés, il s'est appliqué. L'intitulé c'est *Une scène d'amour* en majuscule sur des petits traits ondulés et la dédicace en rose à Mona. (*GMQ*, 311).

[...] t'es que sang et merde, et foutre et pissat. Il se parle à lui, mais pas en genre ami-ami. [...] Toute ma vie, il dit, là il se répète, c'est une obsession, j'ai vécu pour ça : vider moi de moi. (*GMQ*, 312, 318).

Comme le narrateur-personnage, Trochon est donc moins un double qu'un clown de l'auteur. Dans ce « lamento-bouffe »⁹¹⁶, la plainte doloriste ne s'énonce que raillée, rayée par le sarcasme :

Ouais, ouais, le cycliste en philosophie, pédale dans ton beurre, cause à ton nombril, et touille baratin : larmes de crocodile, la pigne, et qu'on se les coupe, les cheveux en quatre. Accélère, Jeannot, car il nous les brise pas mal, l'intello, avec son lamento. (*GMQ*, 316).

L'huile de foie de morue et les cataplasmes avec coup de main aux travaux des champs, peut-être ça l'aurait mis en appétit d'un peu d'exister en moins confit rance [...] ? (*GMQ*, 317)

Comme dans *Une Phrase pour ma mère* -et comme partout où il s'autorise l'expression du mal-être- Prigent dispose donc ici à la fois le *kan* et le *diskan*, le chant désespéré et le déchant sarcastique. Au chant désespéré de l'« intello » mettant son cœur à nu s'oppose en contrepoint la voix plus joviale de la normalité, incarnée par la grand-mère et ses comparses. Mais si la confession (par assassin interposé) se voit ainsi encadrée et minée par l'autodérision (par grand-mère interposée), elle n'en est pas pour autant vidée de sa substance (noire).⁹¹⁷ Dans *Demain je meurs*, c'est de même sous le manteau de la bouffonnerie que se fait la « confession ». Par un détournement comique de l'écriture confession, le narrateur feint de compter sur un anonymat qui lui permet d'écrire ce qu'il ne saurait dire dans la vie :

À nul je le dis ni ne le dirai, jamais. Tu le diras pas. Tais clapet. Tu ne diras rien à quiconque ici, de la parentèle. [...] Mais tu l'écriras. Car quand tu l'écris personne ne te voit. Et qui le lira te verra pas plus : pas vu, pas pris, pas écrabouillé au vu et au su par la moquerie. (*DJM*, 264).

Comme celle du mal-être dans le journal intime de Trochon, l'expression du sentiment d'abord réprimée par pudeur, devient alors possible : « Si tu eus chagrin [...], c'est qu'amour pour lui fut au fond de toi et c'est pensée douce et chaud en ton cœur. » (*DJM*, 265).

⁹¹⁶ C'était l'indication générique d'*Une Phrase pour ma mère*.

⁹¹⁷ Cf. *GMQ*, 313, 315-318, 321.

Le « sujet » dont Prigent note lui-même le « retour » dans ses écrits récents est ainsi un sujet monstrueux, protéiforme (passant d'un personnage à l'autre), porteur de masques aux traits grossiers. Caricature grotesque du « sujet lyrique » de la tradition poétique, le narrateur est en même temps la marionnette autodérivoire de l'auteur qui, à travers elle, règle d'abord ses comptes avec lui-même. Autrement dit, c'est en même temps lui-même que Prigent pourfend à travers l'épouvantail du sujet lyrique (tendance élégiaque). Mais cette destruction de soi par l'ironie et le grossissement caricatural est en même temps la condition d'une régénération : l'écrivain précipite son double dans le ridicule et l'abject pour « renaître ». L'exagération de ses propres tendances « négatives » assure ainsi une fonction cathartique : formuler emphatiquement le mal-être, la mélancolie, le dégoût de soi est une manière de s'en défaire, de détacher de soi ces « maladies honteuses » du sujet.

Mais c'est aussi sans doute la pudeur et la peur du ridicule (involontaire) qui portent à l'autocaricature et à l'emphase grotesque. L'autodérision déjoue la solennité un peu ridicule des pensées « profondes »⁹¹⁸ et des « révélations », comme dans cette explication mi-sérieuse, mi-bouffonne de la « rage d'expression » :

L'effort que tu fais, comme il fit lui-même, pour que ces effets du démesuré ça te grignote pas trop vite la santé [...] c'est rage d'expression que ça a comme nom car c'est tentative d'expectoration du trop qui vous troue. C'est ce qu'on m'a dit en cours de maintien des intelligences, travaux dirigés de biologie et aide personnelle en sciences de la vie [...]. (*DJM*, 43).

De même que l'obscénité outrée est une forme de réplique à l'impudeur de la confession exhibitionniste, l'excès dans l'épanchement du narrateur est sans doute aussi un effet paradoxal de la pudeur, de cette « difficulté à partager l'intime » que Prigent reconnaît en lui.⁹¹⁹ Qu'il s'agisse de dire des chagrins ou des joies, l'écrivain reste soigneusement campé loin de soi, faisant gesticuler en guise de « moi » un personnage rendu ridicule par l'excès de ses élans affectifs.⁹²⁰ Version personnelle (et hyperbolique) du « lyrisme critique » théorisé par J-M. Maulpoix⁹²¹, le « lamento-bouffe » de Prigent consiste ainsi à creuser la grandiloquence de la logorrhée et à accoler à la plainte un contrepoint ironique qui la met à distance et (dans une certaine mesure) la désamorce. Contrairement à ce que suggère l'opposition caricaturale entre lyrisme (« chaud ») et antilyrisme (« froid »), la critique du lyrisme n'entraîne donc pas ici la récusation de toute expression subjective, bien au contraire, puisque Prigent retourne plutôt contre le lyrisme ses propres armes. Loin de prendre la voie de l'assèchement et de la désimplification du sujet, Prigent surjoue le lyrisme, le tirant vers l'excès qui le fait basculer

⁹¹⁸ Passage déjà cité où le narrateur dépose avec cérémonie une forte pensée sur la table de nuit (cf. *DJM*, 246).

⁹¹⁹ Cf. *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 178.

⁹²⁰ On pense par exemple au débordement comique de haine envers le maïs (« dépression soleil couchant », *GMQ*, 363), contrebalancé par une « amende honorable » tout aussi excessive (*GMQ*, 364-366).

⁹²¹ Cf. J-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique, op. cit.*

dans le grotesque. C'est-à-dire qu'il n'écrit pas à côté du lyrisme, mais un ton au-dessus de lui, systématisant le débordement comique du subjectif par la surenchère dans le pathos.

Le dépassement de sa propre subjectivité tient en outre au fait que le héros grotesque est -autant que les autres protagonistes- un principe, une attitude envers la vie. « Je », ça n'est pas simplement « moi-même » en pire. C'est « Jean » « Qui-Décline-Chaque-Jour : c'est toi et c'est moi, ça jaunit un peu dans la rigolade. » (*GMQ*, 103). « Je » est ici le sujet de l'ontalgie : cela qui pâtit de l'existence⁹²² et fait l'expérience de l'étrangéité du monde. Réponse à l'infigurabilité du moi, l'autocaricature est aussi une « vengeance de l'être » : le « je » parle ici pour se venger d'être, de ne savoir « comment faire pour être ». Ce que dit « je », ça n'est pas ainsi seulement la réticence à la vie socialisée. C'est surtout la fatigue radicale, le dégoût global de l'*ibi* « trop humain », la protestation impuissante contre « la vie en viande » :

La vie lance, Grand-mère, la vie point. La vie suce à fond sans pitié les sauces qui graissent mes os. Fais qu'elle m'oublie un peu, par moments, fais qu'elle calme ses faims au moins pour un temps. (*GMQ*, 91)

⁹²² « ils m'ont pas guéri, guérit-on du monde, [...] guérit-on des faits qui font qu'on habite la chair ici-bas sur terre comme les autres viandes mais avec des mots », *Une Phrase pour ma mère*, *op. cit.*, p. 31.

1. 2. GRIMAGE DU VÉCU

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler cette évidence d'où part toute écriture autobiographique consciente d'elle-même, à savoir que le passé n'est jamais donné, qu'il est en soi comme le présent, c'est-à-dire « sans sens, sans forme, sans cohérence, sans articulation ». ⁹²³ C'est l'écriture qui dote de sens et met en forme « la masse d'histoire amorphe que constitue une biographie » ⁹²⁴ et ce faisant devient affirmation d'un pouvoir de maîtrise sur le magma émotif de l'expérience passée. Cette prise d'initiative, l'écriture grotesque la radicalise, car la mise en forme de l'expérience qu'elle réalise se veut aussi une mise à distance. L'enjeu pour l'écrivain est en effet simultanément de transformer le vécu en objet d'art et de l'appriivoiser pour pouvoir s'en délester. Comme on l'a vu, cette aliénation de l'expérience dans une forme extérieure peut s'effectuer par le biais de la réécriture, qui « désauthentifie » le souvenir en le reconfigurant selon un patron littéraire. Mais l'écriture grotesque met en œuvre bien d'autres procédés de transfiguration, désaffection voire évacuation de l'histoire personnelle. ⁹²⁵ À l'inverse donc des « confessions sans écriture » ⁹²⁶, qui manquent le réel quand elles pensent le livrer le plus « sincèrement », ce grimage du biographique vise la production d'un écrit qui ne collerait jamais au plat récit « spontané » de la vie. ⁹²⁷ Cet effort stylistique est ainsi une forme de pudeur : cette pudeur « venue du réel » qui conduit l'écrivain à refuser la simplification dérisoire de l'expérience inhérente au compte-rendu autobiographique. ⁹²⁸ Convoquant et révoquant dans un même mouvement la référence biographique, la fiction pourra ainsi être « impudique parce que produite par un effet renversé de pudeur ». ⁹²⁹

⁹²³ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 184. Sur cette question, cf. P. Bourdieu, « l'illusion biographique », *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil (Points Essais), 1994.

⁹²⁴ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 285.

⁹²⁵ À propos de ses textes (sentimentaux) qu'il juge beaucoup trop plats, Prigent indique qu'« il faudrait tout désarticuler, démystifier, dé-sentimentaliser, raboter, réarticuler, retendre densifier, opacifier, sculpter apathiquement. », *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 184.

⁹²⁶ *Ibidem*, p. 211.

⁹²⁷ Evoquant son travail d'écriture, Prigent parle ainsi de « la volupté qu'il y a à revivre à l'infini la capacité qu'on a de s'arracher à l'expérience parce que précisément on a la capacité de l'écrire. Et de l'écrire sans y être accolé, comme si on était incapable de s'en détacher. », *Le Matricule des anges*, n°28, art. cit., p. 22.

⁹²⁸ Cette pudeur, dit Prigent, « n'est pas une pudeur d'ordre moral. Elle ne rougit pas de l'impudique, de l'immoral, de l'obscène, du scandaleux (elle peut au contraire en nourrir justement le défi qu'elle jette à ses propres limites). C'est une honte qui transit devant le plat, l'atone, le dérisoirement stable, l'insignifiant des significations alignées en récit [...]. C'est une pudeur venue du réel et qui force à récuser la réalité, à lui retirer cette fausse simplicité qui nourrit les récits. », *Ceux qui merdRent*, op. cit., 278.

⁹²⁹ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 280.

1.2.1. « Rien/tout (n')est vrai »⁹³⁰

Prigent a lui-même souligné l'ancrage biographique de ses livres : *Grand-mère Quéquette* parle d'un crime réel, sur lequel son père avait voulu écrire, « demain je meurs » est la phrase réellement prononcée par ce père sur son lit de mort, le « silence domestique quasi absolu du père réel qui est le modèle de celui, fictionnel, de *Demain je meurs* » est « la donnée de base » du roman⁹³¹, etc. Mais cet ancrage dans le réel n'empêche pas l'écriture d'entretenir un rapport ambigu au donné biographique. Mélangeant les régimes autobiographique et fictionnel, elle ne cesse d'osciller entre authentification⁹³² et évitement de la « vérité ». Observable dans les noms des personnages et des lieux évoqués⁹³³, ce mélange de réalité et de fiction est aussi thématiqué dans un discours métatextuel qui entretient l'ambiguïté : c'est ainsi, par exemple, que le narrateur prétend « revivre ici ce qui fut vécu. Ou si pas vécu, qu'aurait pu en gros. » (*GMQ*, 203), ou encore précise que « tous étaient morts qui furent présents avant dans l'histoire, ou c'était sa vie. » (*GMQ*, 338). Dans *Demain je meurs*, la valeur de l'authenticité est encore plus explicitement remise en cause : « Ou c'est dans un film, j'ai dit, c'est pas vrai. Ou si c'était vrai ? Ou si vrai et faux, c'est plus la mode, comme code ? » (*DJM*, 19-20). Peut-être parce que le souci de la « vérité » y est justement plus présent. On trouve en effet des précisions biographiques⁹³⁴, mais surtout l'expression de scrupules qui n'étaient pas de mise dans le roman précédent et qui traduisent une exigence de fidélité du portrait (« fut-il comme tu dis qu'il aura été ?, *DJM*, 155). Comme dans la plupart des romans de filiation, le narrateur doute de sa légitimité à parler pour quelqu'un dont il ignore quelles furent les pensées intimes :

Exposons pensées qu'il eut dans sa tête. Qu'il eut, c'est certain ? Non. Bien sûr que non : tu le saurais comment ? Il pensa jamais pour toi à haute voix. Ce sont seulement les pensées qui grincent dans ta tête à toi en imaginé de quoi fut grincé par lui en la sienne. (*DJM*, 139)

Et que fais-tu, toi, qui le fait parler, qui parles à sa place, qui voles à tire-d'aile sur paroles volées à lui qui se tait pour à jamais ? Tu parles pour lui ? Pour c'est très très contre, remarque, et rougis : tu prends sa parole, lui prends-tu sa vie ? L'assassines-tu ad libitum ? Savoir si c'est pas en toi titillé de vengé mauvais qui bassine tes fonds ? Ou le règlement des comptes en loucedé par conséquence de lâcheté ? (*DJM*, 179-180)

⁹³⁰ *DJM*, 163.

⁹³¹ Christian Prigent, *quatre temps*, op. cit., p. 177.

⁹³² C'est par exemple l'effet des documents insérés dans les romans : dans *Grand-mère Quéquette*, la photographie reproduite p. 256 où le narrateur identifie des personnages du roman ; dans *Demain je meurs*, les documents du dossier (photographie du père, tracts des années 1950).

⁹³³ La rue de l'Ondine (où se trouve la maison dans laquelle l'enfant a grandi) devient la « rue des Ondines » (*GMQ*, 102) ; le trajet du cycliste de *Demain je meurs* mélange noms réels et noms fictifs (cf. *DJM*, 14).

⁹³⁴ Par exemple : « Qui, Tata Clara ? C'est la sœur de lait de Tata Soizic. Claire Lambert, en fait, Veuve Perruchon. » (*DJM*, 55).

C'est aussi le souci de ne pas trop trahir une vérité inaccessible qui porte à laisser en suspens la question de l'adhésion intime du père à la ligne du Parti⁹³⁵ :

D'accord ? Pas d'accord ? D'accord à moitié ? [...] Sur forme ? Sur fond ? Foi du charbonnier ou soumission en meurtri pilé ou jésuite par terre perinde ac cadaver ? Tu sauras jamais. (*DJM*, 166)

Aimé en bourreau ? Ou Aimé en écrabouillé ? Aimé en bras droit du séculier ? Ou Aimé en pâtee sous le Grand Marteau ? [...] Comme ça cuit ta peau d'esprit, cet embrouillamini ! (*DJM*, 158-159)

Un aparté métatextuel capital assigne même à l'écriture un rôle mémoriel :

Profite : ces bribes de sa voix en rôle orateur version politique, ces vignettes de lui en action publique, c'est celles qui te restent. Après elles iront au trou, comme tout. Enchâsse-les, enchaîne. Elles sont dans ta tête, fais qu'elles persistent encore pour un laps, voire qu'elles passent en douce au fond d'autres têtes et ainsi survivent, même après que toi tu seras plus là. (*DJM*, 161)

Tandis qu'ailleurs – en particulier dans les textes « théoriques »-, Prigent insiste sur la capacité de l'écriture à traverser et évacuer les souvenirs⁹³⁶, l'écriture apparaît ici au contraire comme le moyen d'une transmission de ce qui peut encore être sauvé (« Mémore ! Fige émoi ! Oublie rien ! », *DJM*, 243). Prétendant vouloir liquider un héritage, l'écrivain en réalité le sauvegarde. Mais cet héritage à la fois encombrant et précieux apparaît comme nécessairement incomplet et incohérent, en pièces détachées. Du père ne restent que « quelques phrases, détachées, serties », « voire que quelque mots, juste des petites bulles sur beaucoup de rien », (*DJM*, 161). D'autre part, l'écrivain semble voué moins à sauver ce qui peut l'être qu'à pâtir à nouveau de ce qui fut : le régime autobiographique (au sens de Lejeune) correspond en effet souvent à une répétition douloureuse de l'événement, comme c'est le cas avec ce « souvenir » cuisant :

Et rougis plus fort, cumule de la honte, accrois la vergogne à ce souvenir qui bouche tout d'un coup tout le paysage [...]. Ton poing sur son nez. Crac, c'est l'os. Sa peau, sa chair, sa viande. Tu les as senties là. Première, dernière fois. [...] Re-rougis. Et à jamais pâtis, ailleurs comme ici. (*DJM*, 244-245).

La référence (rare) au présent de l'écriture signale de même l'autobiographique dans le rappel d'un autre événement traumatique : « Ton père te méprise », dit un jour la mère, qui « avait omis comme en bien des jours de mettre ses gants de velours de soie maternellement » (*DJM*, 140). Cet énoncé devenu motif, donnée de la conscience, relie l'enfant d'alors au moi présent, autrement dit, c'est la persistance du traumatisme qui unifie le sujet de l'autobiographie : « T'as plus qu'à ruminer le rance de méchance. T'en rumines encore sur ta

⁹³⁵ Dans *Ceux qui merdRent*, Prigent notait que l'autobiographie (surtout quand elle touche à l'Histoire et à la politique) court « le risque d'un dérapage vers l'énoncé frontal d'une supposée « vérité », le risque de voir l'écrivain se figer dans la posture un peu matamoresque de celui qui détiendrait le sens., *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 290.

⁹³⁶ Revenant sur *Demain je meurs*, Prigent écrit par exemple : « Ce livre déroule les images d'une vie. Mais il ne s'agit ni d'évoquer des souvenirs (un roman familial reconstruit) ni d'apurer les comptes de la « transmission » (un fils perplexe face aux statures du père). Il s'agit de former la vitesse d'un *phrasé* capable de précipiter aux urnes de l'oubli apathique le matériau biographique qu'il traite (l'intime comme le social, l'affectif comme le politique). Dans ce livre, un *héros* meurt, un *monde* croule avec lui, du *sens* s'éteint en masse. Une *forme* s'allume à ce désastre et en renaît : c'est l'enjeu. », « La voix-de-l'écrit », *Compile*, op. cit., p. 23.

bicyclette. T'en rumineras ici maintenant en tap tap clavier. » (*DJM*, 141). Cette fonction cruelle mais aussi exorcisante de l'écriture (qui permet de détacher de soi le souvenir étouffant) est confirmée plus loin avec un troisième « moche incident » donné pour authentique⁹³⁷, mais cette fois la « confiance » est introduite par un commentaire à double entente (référentielle et métatextuelle) qui, moquant cette démarche, la met à distance :

C'est fin de repas, [...] quand le mou vous mouille le cœur nostalgique suite au bon dessert [...]. À ces moment-là s'ouvrent des lézardes dans les carapaces et ça peut trouer les murs de prudence, question confidences. (*DJM*, 295)

Dans *Demain je meurs*, l'écrivain semble ainsi se prémunir contre la « tentation » autobiographique. Dans une digression métatextuelle à l'allure de mise au point ou d'auto-rappel à l'ordre (au désordre, en l'occurrence), Prigent expose sa propre conception du roman « à base de vécu » : contre la soumission à l'exactitude factuelle et à la chronologie sont ici réaffirmés les « principes » modernistes (mélange des temps, condensation des souvenirs, hybridation réalité / fiction, anti-naturalisme, le tout emporté par le « phrasé ») :

On synthèse images via odeurs, bruités, sensations en vrac. On peint avec ça du blason serti, en couleurs chromo. On file pas chronique, engrène pas annales en ordre de maillons : on mixe, on bricole, on pétrit sa boule avec du déchet de biomachin et de chronotruc. Rien/tout (n')est vrai. Et puis roule, poule maboule : accélère cadences, enchaîne vélocité – et va la musique. (*DJM*, 163)

Dans la même logique est proclamée avec insistance la liberté de l'écrivain par rapport aux faits, par exemple lorsqu'il s'agit de dire où fut mise l'urne funéraire : « Où on l'aura mise, c'est là où tu veux qu'on l'aura posée. On l'a posée là, ça dépend de toi. On la posera : décide, exprime-toi. » (*DJM*, 269). Ailleurs, Prigent se moque de l'obsession de vérité (« la maniaquerie de la chronique familiale »), ironisant sur les détails biographiques qu'il lui arrive d'exploiter (« Ça c'est du détail de petit fait vrai. Effet de réel, croqué sur le vif : ici all is true. », *DJM*, 311), ou parodiant l'enquête autobiographique, avec cette mise en scène autodérisoire de l'écrivain déterminant par déduction la date de sa propre conception :

Rapproché des dates. Calcul des distances. Consultation des interférences. Ah ah. Bon sang c'est bien sûr. Eurêka. Lumière. Élémentaire, mon cher. Jour de pierre blanche. Ou noire, va savoir. [...] Hosannah ! Aimé + Emilienne = toi, bibi. (*DJM*, 311-312)

Ce qui commande cette ironie envers la démarche autobiographique, c'est bien sûr l'impératif d'élaboration littéraire du donné factuel en soi sans intérêt. La (re)configuration de l'expérience, chez Prigent, s'effectue selon deux tendances principales : le noircissement et la carnavalisation bouffonne, l'aggravation (aller au pire) et l'allègement (rire du pire)⁹³⁸ :

*Le monde est moche : dis-le en pire.
Il fait la gueule :
Rigole ! Rigole ! (GMQ, 203)*

⁹³⁷ « tu revois en spot [...] un jour de vie que tu as vécue. » (*DJM*, 295).

⁹³⁸ « Tu prends tout à la rigolade. Ou au drame. Jamais de milieu. De truc apaisé. », remarquait l'héroïne de *Commencement*, *op. cit.*, p. 44.

1.2.2. « Saleté de tout ! »⁹³⁹

Dans le traitement du biographique, Prigent suit le « précepte » célinien selon lequel « il faut noircir ». ⁹⁴⁰ Par le noircissement du tableau familial, il ne s'agit évidemment pas d'apitoyer⁹⁴¹ ni de régler des comptes, mais d'imposer à l'expérience l'étrange permettant de la traiter comme une matière pour l'écriture, ce qui ne va pas, naturellement, sans dédorer cruellement la légende familiale.⁹⁴² Le « cantique » du début de *Grand-mère Quéquette* (parfait programme grotesque façon Artaud) annonce ainsi la couleur (et l'odeur) :

« Monte, toi, hymne sale ! [...]
Tue toute paix !
Pue !
Envenime, ô, envenime
tout secret tout jet
tout toucher intime ! [...]
Viens, pègre de moi !
Eponge de vinaigre
conchie le décor ! [...]
C'est bon : ça sent l'être [...]
Va ! plonge ! descends
où tu gis toujours à jamais en honte ! »

(GMQ, 26-27)

Comme le note le narrateur, cet envenimement est peu conforme au chromo autobiographique sachant allier avec humanité et tendresse pittoresque et émotion⁹⁴³ :

Ça fait d'la vignette, ce rappel du temps des infirmeries si j'étais poète, avec du croqué historicisé, un peu de mouron poivré en pincée pour assaisonner le fond émotif et du léthargique nébulé-mouillé pour la nostalgie. Mais Grand-mère pour l'heure stationne au ptit coin, je suppose en blouse dans du gris banal [...]. (GMQ, 36)

À l'image du héros qui voit les événements à travers « l'écran du carreau poisseux qui met du brouillé » (GMQ, 81), l'auteur ne voit sa vie⁹⁴⁴ qu'à travers une vitre bien assombrissante.

⁹³⁹ « On a beau vouloir faire doux, ces réalités, ça vous crisper le mou. Saleté de tout ! », *ibidem*, p. 137.

⁹⁴⁰ Le « célinien » figure bien dans la « listes des langues je parle », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 240. Une langue peu appréciée des « proches » : « elle lui dit / qu'il dénie toute charité / qu'il est un écrivain raté / qu'avec un peu de cru ôté / il aurait moins de cruauté [...] / qu'il est toujours à chercher la saleté [...] / qu'il noircit / qu'il détruit / qu'il salit / qu'il patauge dans la lie / qu'iapaxa dans la vie / qu'il représente tout de façon vulgaire / outrancière / ou sommaire / primaire / et ceter' / ah ! », *Peep-show*, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2007, pp. 50-51.

⁹⁴¹ On a vu avec quelle violence le narrateur rejetait l'accusation de misérabilisme.

⁹⁴² « La littérature assure cette tâche : couper les vieilles lignes, dé-familiariser. Avec cruauté, s'il le faut, pour le lien familial. ». C'est pourquoi, « à quelque point qu'en frémissent les proches, la littérature doit tout dire. Sinon elle ne dit rien. [...] Aucune raison autre que littéraire (une raison morale, par exemple) ne doit la faire reculer devant cette diction. Avec cela on transige toujours un peu (par lâcheté, ruse, gentillesse, respect humain). C'est quand même le principe. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 201-203.

⁹⁴³ Dans *Une Erreur de la nature*, Prigent affirmait que si l'écriture pouvait désirer une « victoire » sur l'expérience, c'était « une victoire qui n'aurait rien à voir avec l'idéalisation, avec l'embellie des patines, avec l'imagerie et les attendrissements d'une reconstruction fabulatrice [...] », *Une Erreur de la nature, op. cit.*, p. 54.

⁹⁴⁴ La vie du père aussi -à laquelle, professionnellement, ressembla fort celle du fils- est dite « en pire » : « c'est vers les midi : les tranches vont tomber dans de la gamelle [...] Papa se ramène [...] Il a faim asteure car vie

La trêve du « gai repas familialement » (*GMQ*, 336) n'est jamais que de courte durée :

Mais moment manger rassemble le tas autour du fricot. Le mandibulé renonce au hurlé pour le mastiqué.[...] Néant aux rubriques du communiqué. Effet d'ensemble : piqué du nez. [...] le premier gavé attrape son frère par empoignement d'oreille et de tifs. D'où altercation, torgnole et bigorne, castagne et baston avec le relent des foires de l'empoigne. Bats-le, bats ton frère, tant qu'il est bien chaud encore en famille. C'est moi les deux frères. (*GMQ*, 87)

Dans *Demain je meurs*, la douceur est tout aussi absente du foyer, où l'on ne fait que se nuire en cascade et s'entredévorer :

l'humain accouplé qu'asticote l'humaine, l'humaine qui houspille la tribu qui glande, tribu qui pelote le chat au derrière pour la rigolade, matou qui griffe sur mollet du gnard par les manigances de l'instinct méchant [...]. Soit, en résumé : le bloc écorchant et les trucs qui piquent. (*DJM*, 12-13)

Donc c'est en famille qu'on se bouffe le plus, et pas que le nez. Et qu'on se déchire, qu'on s'entredévore. [...] On vous bouffe la vie, en tout cas, c'est sûr. On vous pompe l'air, on vous suce le sang. (*DJM*, 219-220)

Et si les figures des parents sont plus nettement esquissées que dans le roman précédent, cela ne va pas dans le sens d'une plus grande humanité, le tableau est peut-être encore plus noir : à la donnée paternelle de base qu'est le silence absolu correspond la donnée maternelle tout aussi glaçante : l'absence radicale de tendresse⁹⁴⁵, l'enfant n'ayant ainsi affaire qu'à une parole parentale cruellement absente ou blessante (la mère « occupait terrain à peupler silence avec du surplus de récrimini sur nos impérities [...]. », *DJM*, 50). Le cycliste a beau tenter une « échappée » hors de cette ambiance si peu conviviale, son moral en berne déteint sur tout le parage, végétation⁹⁴⁶ et faune comprises : « Rien que du méchant, rien que du qui tue si on le tue pas. Et vos gueules, les mouettes. » (*DJM*, 37). Comme l'indique ce commentaire du narrateur à propos de la scène du « festin famille de cérémonie » chez les grands-parents, le noircissement généralisé est bien un effet de l'imagination, ou plutôt d'une certaine propension à la mortification⁹⁴⁷ :

Comptons pas salut ou bise au marmot et des flatteries sur sa bonne mine. Ou t'as oublié. Ou ça fait chorus avec le tableau dont tu veux pâtir et tu gommages nuances. Ils sont tous en train de goinfrer la soupe, au moins dans ta tête. Glou glou, slurp, gargouilles, au moins en écho dans ton cyclotron qui touille du pas bon. (*DJM*, 129)

Aussi les hypothèses du narrateur concernant ce que ces gens-là pouvaient penser en leur for très intérieur ne sont-elles pas particulièrement réconfortantes :

moche de prof crève et fait suer. Et le collègue tord boyau de vétilles dites conversation sur thèmes recensés catalogue CAMIF. » (*GMQ*, 140-141).

⁹⁴⁵ Le personnage de la mère est d'ailleurs amené sur la scène de la fiction par la *mégère* du poème de Baudelaire : « Et tu te vois toi en moche au miroir où ces mégères te regardent. Ça te revient d'où ? Car, question mégères, voici l'affaire. Retour sur plateau de mère, en blouse froide. » (*DJM*, 139).

⁹⁴⁶ « L'if, c'est maléfique, voire empoisonnant, surtout quand ça pousse dans les cimetières et que ça engraisse au jus de cadavres. Et sureau de même, qu'on voit à côté : arbre de Judas, végétal maudit depuis qu'il s'y pendit. » (*DJM*, 35).

⁹⁴⁷ L'intérieur de la maison apparaît d'ailleurs sous un jour franchement infernal (selon le phénomène d'altération angoissante du monde familial qui définit le grotesque selon W. Kayser) : « Pénombre partout autour des armoires. [...] Lueur c'est que celle de la cheminée, feu sur dalles charbon. La crémaillère pend sur du tison, avec des rougeoiements pas rassurants. Et la broche ça fait de l'effet pointu : ça pique rien qu'à voir. » (*DJM*, 129).

T'imagines quand même qu'en eux ça fredonne : on va bien manger, on aura bien bu, on aura la peau du ventre bien tendue. [...] Mais savoir s'ils pensent, et à quoi, mon Dieu ? [...] Tu trempes ton croûton dans la soupe épaisse et ta pensée pense en liquéfaction qu'on dirait qu'ils pensent que ça vous complique vachement la vie de pas être mort. Et joyeux Noël [...]. (*DJM*, 131)

Compte tenu de ce pesant silence familial, il n'est pas étonnant que le projet de l'écrivain soit celui de dire ce qu'on ne pouvait ou devait pas dire, selon cette maxime, empruntée à Novarina (qui renversait celle de Wittgenstein⁹⁴⁸) : « Ce dont on ne peut parler, c'est ça qu'il faut dire » (*DJM*, 311). Par-dessus tout, la mort imminente du père : au début de *Demain je meurs*, le narrateur fait ainsi fuser une salve de synonymes du verbe tabou :

On dit pas ce mot, motus bouche-cousue et le cul-de-poule en continu. Même pas nous quitter, passer, partir, disparaître. Encore moins clamsner, crampecer, raidir, claboter. Pas plus calancher ou casser la pipe. (*DJM*, 16)

Il s'agit d'écrire aussi ce qu'on ne veut pas voir : on retrouve la surenchère dans le morbide et l'horreur qui marquait plus nettement les livres précédents.⁹⁴⁹ À l'hôpital, par exemple,

[...] les téléphones sonnent actifs du grelots pendant que ça craint, geint, suinte, morve, pue et souffre, et coule, et pourrit, et pleure, et torsionne, ou gît tout raidi en stage dans sa bave plus haut dans les étages. (*DJM*, 48)

« On a beau vouloir faire doux », c'est-à-dire « corriger, nuancer pastel, voir tout en moins noir. » (*DJM*, 100)⁹⁵⁰, ces réalités persistent à noircir tout tableau.

Si la transfiguration du donné biographique abandonne parfois le venin noir pour l'or fin de l'hommage⁹⁵¹, l'éloge, par son excès, n'est jamais chez Prigent qu'une idéalisation parodique. Avant d'être un parti pris, la caricature est semble-t-il une fatalité du récit de filiation, qui, s'érigeant parfois sur un manque de souvenirs personnels et de témoignages directs, ne dispose que de clichés pour combler les lacunes⁹⁵² :

Car tu n'as rien su de lui par lui-même. Plus tu investigues, plus tu le constates. Tout te vient d'ailleurs, par bout de moellons, parpaings, brique de temps. Fais quand même ton mur, rajoute le ciment. Et son relief, sculpte-le dedans, ici en tout noir, ici en tout blanc : qui vivra verra le gris pas trop loin des choses exactes. (*DJM*, 49)

⁹⁴⁸ C'est la « fameuse » injonction qui clôt le *Tractatus logico-philosophicus* : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire. »

⁹⁴⁹ Par exemple dans le « deuxième matin » de *Commencement* (« le cabanon des écorchés »).

⁹⁵⁰ Le narrateur observant la photographie de mariage de ses grand-parents remarque que « Si fête : pas tout moche. Si bal : pas tout gris fatal. Si festin : pas pour les chiens. » (*DJM*, 100).

⁹⁵¹ « Vision de ton père en toge de Parfait, ça te raffermi la tige de vertu. [...] Icône du même dorée à la feuille, ça colore blason qui grisouillait deuil. » (*DJM*, 240).

⁹⁵² C'est ce que note la substitution du « on » au « il » dans le chapitre retraçant « les enfances du chef » (cf. *DJM*, 100-106).

Comme nous l'observions avec le récit, l'apologie est d'ailleurs le plus souvent déléguée : le long portrait du père « en tout blanc »⁹⁵³ est ainsi pris en charge par Tata Clara :

Ton père, lui, au moins. Ton père, ah ! Ton père, oui. Ton père, eh oui. Ton père, lui, il sait que c'est pas pour soi qu'on se décarcasse, ni pour la boutique, ni pour la maffia de petite famille, mais pour tous en bloc collectivement mis en société. (*DJM*, 63-64)

Dans l'échauffement burlesque qui saisit ensuite le personnage (« Là, Tata s'excite. Elle a décroché du dessus du porte son bâton kendo »), c'est l'auteur qui dérape et renverse l'éloge en bouffonnerie avec ce portrait du père en samouraï-chevalier moderne :

Ton père, elle reedit, je te le redis, c'est un amour de samouraï. [...] Sûr que son Bushi, c'est plutôt Bolcho, comme Do, elle concède. Car son code à lui, c'est le bolchevik. Mais c'est bien pareil, en version moderne de chevalerie : expert et savant, propre sur lui, galant pour les dames mais sans calculs louches ni ostentation. (*DJM*, 61)

Même détournement de l'éloge un peu plus loin, avec le discours de Blivet qui, comme Tata Clara, s'échauffe quelque peu ainsi que le signale la formule déjà employée pour la tante : « Là, Eugène s'excite. » (*DJM*, 119). Mais l'échauffement de l'écriture amène ici une remise en cause radicale de l'idéal communiste (« Eugène est lancé. Eugène : bulldozer. Et le feu crépite. », *DJM*, 120). Le procès, comme le panégyrique, prend ainsi la forme d'un discours rapporté. Ces « échauffements » de l'écrivain sous le masque du personnage ne sont que des exemples particulièrement nets du traitement non réaliste des discours des personnages. Prigent coule les propos en style direct dans le moule de son style (pentamètre, suppression des déterminants, paronomase, jeux de mots, etc.). C'est ainsi, par exemple, que, sans rupture stylistique, les anathèmes formulés par le père conservent la cadence pentamétrique (« Comploteurs perfides. Bandits sanguinaires. Foutus saboteurs. Bandes de terroristes. », *DJM*, 200) ou que, dans le discours de Blivet, Prigent « fait du Prigent » :

Terroristes, ça a déjà servi, Aimé. *Saboteurs* aussi. [...] M'est avis que ça servira encore bien des fois et tous azimuts. Pour des zarbis basques, des juifs du Chacos, des Bretons d'Irak, des Tamouls d'Autriche, des pro-Mahomet du Connemara ou des Tchétchènes corses. (*DJM*, 200-201)

Quand il assume lui-même le discours apologétique, le narrateur ressasse ironiquement les décrets de la *vox populi*, à partir desquels il renchérit jusqu'au délire, imaginant par exemple son père en idole kitsch de la société de consommation :

Récapitulons le portraiturage officialisé. Vertus éminentes, oui. Humilité profonde, oui oui. [...] Génie tant apostolique que pédagogique, nul contredira : on chante grâce partout. [...] Et si tu pousses fort l'apologétique tu l'apercevras trôner Là-Haut en poncho de plumes de Séraphin car il mérita les Béatitudes. [...] Ou, pour dérider en affreux Jojo, [...] quand sera venu le temps qu'on l'aura soit béatifié soit canonisé, pense que tu verras ton papa partout en gloire d'effigie, pense que tu pourras acheter pas cher ton père en sucette ou en boule de neige, [...] en peinture sur verre avec des ampoules qui clignotent autour ou en culbuto pour faire presse-papiers sans jamais déchoir cul par-dessus tête. (*DJM*, 235-236)

⁹⁵³ Cf. *DJM*, 59-64.

Par la surenchère ironique de l'éloge, par la « surhéroïsation » des parents, Prigent « refait » ainsi comiquement la légende familiale :

Vois père sous les palmes. Repasse les images de lui en héros. [...] Scrute-le dans ses Gloires. Rien qu'en Force Calme dans le Clair Matin. Tout du genre qu'astique l'icône saint laïque. » (*DJM*, 68)

Pause ici. Exos spirituels. Honore les auteurs futurs de tes jours. Salue leur courage. Jauge la performance. [...] Vois-les en respect. Piété intégrale. À genoux : chante grâces. Et fait oraison devant les godasses dans leur nid de kraft. (*DJM*, 309)

Mais il n'y a sans doute pas que de l'ironie cruelle dans cet excès bouffon. Si la piété filiale est tournée au grotesque, n'est-ce pas, là encore, une façon de rendre hommage *quand même*, derrière le bouclier de l'hyperbole et du ridicule ? Ou du moins une manière de se défendre contre l'attendrissement narcissique qui guette l'écriture autobiographique ?

1.2.3. Casting pour un castelet

Récusant l'idéal d'exhaustivité du récit biographique « réaliste », la fictionnalisation est d'abord tout simplement l'effet de la sélection : dans *Grand-mère Quéquette*, par exemple, le père qui sera au centre du roman suivant n'apparaît que de façon fort ponctuelle, et toujours à la marge de la figure centrale.⁹⁵⁴ De même, la vie du héros jeune homme venu en visite est laissée dans l'ombre : « Ça veut dire que d'où il est arrivé c'est plus loin qu'ici. Et qu'il fallut aussi qu'il fût parti, on dira pas où. » (*GMQ*, 253). Si autobiographie il y a, c'est donc une autobiographie très incomplète, en fragiles lambeaux.⁹⁵⁵ De la « mêlée noire » dont est faite la mémoire n'émerge qu'« une histoire. Ou juste un bout de, une fripe de passé en suspension sur du fil à linge et qui fait tremblote pas mal dans du vent. » (*GMQ*, 202).

Le travail d'élaboration littéraire se manifeste en outre par la reconfiguration du donné biographique. L'écrivain fusionne et recompose les identités⁹⁵⁶ pour constituer ses personnages : la nature composite de l'héroïne de *Grand-mère Quéquette* est d'ailleurs soulignée par le narrateur à plusieurs reprises, par exemple lorsque sur une photographie, il identifie « Grand-mère Marie Lambert ou la Louise Lucas » ou « peut-être les deux par

⁹⁵⁴ Cf. par exemple *GMQ*, 121, 140.

⁹⁵⁵ C'est là un des traits caractéristiques de ce que Robbe-Grillet proposait d'appeler « Nouvelle Autobiographie » ou plutôt « autobiographie consciente », c'est-à-dire « consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui la traversent, des manques et des apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience », A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, éd. de Minuit. 1994, p. 17, cité par D. Denès, dans « « Nouvelle autobiographie » et roman réfléchissant », *Les Marges théoriques internes*, actes du colloque des 13, 14 et 15 septembre 2001 (Université Nancy 2), textes réunis par Laurence Kohn-Pireaux et Dominique Denès, Presses Universitaires de Nancy, 2004, p. 61.

⁹⁵⁶ « Recul en dérape avec des effets de télescopé et du brouillonneux, d'où surimpressions des identités. » (*GMQ*, 202)

distraction de superposition au moins dans le noir qui cuit sous son crâne et faisons comme si. » (*GMQ*, 259). Le narrateur est aussi pris d'un doute comique concernant l'enfant auquel il s'identifie peut-être à tort, quand il prend conscience que la scène qu'il vient de rapporter comme s'il en avait été personnellement témoin n'a pu être vue en réalité que par son père :

Qui c'est le bonhomme ? Pas moi en principe sauf si don de bilocation, or non. Peut-être Papa. Mais, si lui, moi qui ? [...] Ou si je vis ça, et de même le vois par du raccourci de confusion ou du compressé de l'espace-temps ? Ou ça voudrait dire que qui vit alors ce qu'ai dit que vis fut pas moi mais lui. (*GMQ*, 270)

La confusion s'explique ensuite par l'ancrage biographique indirect de l'histoire du crime, échue comme en héritage au fils avec le devoir d'en faire le récit :

[...] qui vit ça pour moi ? Peut-être Papa, d'où que lui viendra l'envie de conter l'histoire de Mona. [...] Et si temps trop court avant rendez-vous avec l'ankou, hop : à moi patate chaude. (*GMQ*, 290)

Mais la fictionnalisation du biographique consiste principalement en une reformation bouffonne, qui à la fois dépersonnalise, déréalise et schématise le vécu. Certains commentaires métatextuels mettent d'ailleurs en avant ce parti pris anti-mimétique : « Très peu de couleurs peintes au naturel : c'est passé à plat d'émail de blason » ; « Le tableau d'ensemble est très simplifié comme dessiné » (*GMQ*, 103). La mise à distance des épisodes biographiques peut prendre la forme d'une élévation parodique au mythe (déshistoricisation), comme c'est le cas des amours des parents dans *Demain je meurs*, que le narrateur annonce d'abord par la formule consacrée du conte (« Il était une fois, en ce temps là, ton père et ta mère ») avant d'emprunter la rhétorique du documentaire animalier (« Entrons dans le monde complexe, fascinant, des relations douces entre les humains. ») pour finalement adopter un français imitant celui de Chrétien de Troyes (« Change de dictionnaire : c'était bien avant, sera même après, car c'est éternel. », *DJM*, 302). L'imitation parodique d'une langue ou d'un discours autre⁹⁵⁷ est ainsi l'un des moyens dont Prigent se sert pour donner une forme non « naturelle » et étrangère au récit biographique. De même, le procédé -banal chez les romanciers (auto)biographes- de la description de photographies de famille est employé moins pour réduire l'écart entre l'écriture et la réalité que pour établir au contraire une distance entre le narrateur (devenu spectateur extérieur) et le milieu familial qu'il s'agit d'évoquer.⁹⁵⁸ Mais le narrateur est moins souvent dans la position de spectateur que dans celle d'un montreur de marionnettes ou d'un metteur en scène (« Sortie côté cour de Blivet, c'est fait. Entrée des gais

⁹⁵⁷ Par exemple les discours historique et romanesque, empruntés pour évoquer la vie des grands-parents (cf. *DJM*, 91, 95).

⁹⁵⁸ On observe même un phénomène de surmédiatisation : par exemple, la photographie décrite pp. 99-100 de *Grand-mère Quéquette* est rendue étrange par la comparaison incongrue du groupe avec un poisson : « Tas des gens : ovale, comme un poisson plat, avec les écailles qui brillent en tout blanc (c'est les têtes, dont des avec coiffes de tenue locale d'avant les folklores). [...] Et l'œil du merlan, c'est galure sur ventre de môme en gros plan dans le coin en bas. En nageoire dorsale : Monsieur Double-Patte. », (*DJM*, 99).

bambins, côté jardin. », *DJM*, 204). Comparant son livre à la « petite lucarne »⁹⁵⁹, il fait apparaître ses personnages comme sur un écran (« Tatie pointe en bas du carré d'écran en mini-tondo [...], c'est colorisé de mauve dominant. », *DJM*, 30), ou procède à leur miniaturisation comique (par exemple les parents qui « filent vers l'Armorique » sont « deux petits coureurs en matière plastique », *DJM*, 310).

Le phénomène le plus caractéristique reste la transformation de la réalité biographique en pantomime burlesque⁹⁶⁰ (esthétique par excellence de l'anti-expressivité) : l'« écriture de soi », ainsi, procède de la même manière que la réécriture, par le grossissement parodique des motifs qui fait basculer le modèle dans le grotesque. Le traitement non réaliste n'autorise guère à parler ici d'un « retour du personnage » : privées d'intériorité psychologique et d'épaisseur existentielle, les figures sont peintes à plats (comme dans le tableau de Matisse), réduites à des marionnettes ou à des fonctions, mais élevées, en même temps, au rang de principes. Souvent, ces figures sont grotesques à double titre : par leur raideur mécanique de pantins, d'une part, et par leur caractère protéiforme, d'autre part, chacune apparaissant dans divers rôles parfois difficiles à concilier.⁹⁶¹ Cependant, la déshumanisation n'est jamais totale, car les acteurs de ce petit « théâtre des pantins » (Prigent parle de « castelet ») sont aussi les doubles fictionnels de personnes réelles dont l'existence hante la fiction et transparait sous la carapace de carton : la vie, l'émotion réelles souvent se montrent derrière la mécanique. Marionnette grotesque, la grand-mère fictionnelle est ainsi en même temps la figure de l'affection et du réconfort que l'enfant invoque du fond de ses marasmes :

Grand-mère en vraie vie, Grand-mère pas en rêve, Grand-mère mets-toi là entre elle et moi. Calme en peu ma viande avec tes os secs. Passe-moi le bon lait, congelé au vinaigre. Eponge mes songes avec ton torchon de pas-de-passion. Laisse-moi pas croupir en visions de slips. (*GMQ*, 91)

La « bouffonne héroïne » de *Grand-mère Quéquette*, toujours pourvue, telle un pantin de Guignol, de ses attributs triviaux⁹⁶², est sans doute le meilleur exemple de cette marionnettisation du personnage. L'effet comique de mécanique de ce fantoche tantôt moulin à vent (« Grand-mère en gesticulation de moulin à vent dans la furie de l'ouragan. », *GMQ*, 53), tantôt diable à ressort (« Un ressort l'impulse parfois sous la fesse à s'entremêler avec des taloches. », *GMQ*, 87), ou « chevalière », cow-boy, pharaon, hyène, etc., est encore renforcé par la répétition : leitmotiv de la « menace » de raccourcissement et fréquent retour incongru à

⁹⁵⁹ *DJM*, 20.

⁹⁶⁰ On se souvient de la « Pantomime des mômes » sur laquelle s'ouvrirait *Commencement*.

⁹⁶¹ Les personnages sont par ailleurs, comme on l'a vu, nourris de références intertextuelles : la grand-mère et le narrateur font écho aux figures proustiennes, leur métamorphose loufoque en ballons de baudruche est un clin d'œil au pastiche de Jacques Géraud (*Proustites*, Paris, POL, 1991), l'interrogation sur le nom (par la « Grand-mère chevalière des cuillers en bois ») fait du « héros » un Perceval burlesque.

⁹⁶² « Grand-mère qui rapplique du fond du jardin [...] avec sa serpette pour le découpé et la balayette qui dépasse du poil de sa poche de boche » ; « Grand-mère a pris pose Pharaon d'Egypte avec bras croisés sur le pectoral, d'où que la serpette (faucille en petit) et la balayette (marteau par défaut) font allusion à des vocations. » (*GMQ*, 81, 93).

vélo. Par ailleurs, le personnage central –totémique⁹⁶³- de *Grand-mère Quéquette* fait l'objet de la même « abstractisation » que celui d'*Une Phrase pour ma mère*⁹⁶⁴ -dont il reprend d'ailleurs une partie des significations. Transformée dans la fiction en principe⁹⁶⁵, la personne réelle s'efface ainsi derrière la figure de fiction « en stage d'hypostase des fonds prototypes » (*GMQ*, 88). Comme c'était le cas dans *Une Phrase pour ma mère*, le personnage incarne ici un principe complexe. C'est d'abord le concret absolu, le « rugueux » de l'existence :

Grand-mère, elle vaque en du plus rugueux. Grand-mère, c'est plutôt du oh, du ah, du aïe, du boum, du schlic-schlac, du zimtaracouic : soit de l'ici-bas, du condensé de galetas. Grand-mère, c'est du bien campé en bloc sur la glèbe. Grand-mère, elle est matière, sévèrement matière [...]. (*GMQ*, 47)

Salut à Grand-mère, icône peinte en plat sur planche d'existence, carne peinturluré penchée sur le bol gavé de symboles, synthèse du vacarme, essence du potin, suc de l'ici-bas. (*GMQ*, 88)

Emblème du terre-à-terre, « Grand-mère ricane au fond du caca qu'est la vie en vrai » (*GMQ*, 46) et sent fort l'être. Mais cette figure prend également en charge la « hargne » explosive du sujet :

Salut à Grand-mère qui incarne ici ça qui cuit en moi : la pensée qui pense à pousser en force dans les extérieurs [...] la hargne en attente dans nos intérieurs. (*GMQ*, 88)

Avec cette double signification (trivialité et négativité), la grand-mère fictionnelle devient l'emblème de la poésie « anti-poétique », ou, autrement dit, un double caricatural de l'auteur :

Quéquette, balayette, la rime suffit : grand-mère est poète. Elle polit aux chiottes sa perle de pensée, les fumigations de ses intérieurs lui échauffent la tête. [...] Grand-mère, crache tes dents ! Chie ta haine en rimes ! Fais fumer ton ode d'insulte au destin ! (*GMQ*, 35)

Aussi est-ce son apparition familière qui vient briser l'« élévation » du héros et ramener ses vues vers des réalités moins sublimes :

Je ne veux plus rien que légèreté dans de l'aéré où sont zéro mot, zéro imago, plus du coup de maux [...] et que ma Grand-mère qui passe à vélo sur de la moquette en poil de verdure parmi le banal elle m'appelle à elle pour qu'on aille ensemble s'empiffrer des choses. (*GMQ*, 95).

Une des « fonctions » du personnage est ainsi celle du rabaissement carnavalesque de l'idéalisme de la « belle » poésie. C'est bien de sa grand-mère que le héros reçoit cette leçon d'anti-angélisme :

[...] le jus de la boule de substance crispante qu'on a comme bouillon résidu de bête au fond du citron [...] t'as ça comme le reste pareil que chacun en fond d'intestin et souviens-toi-t'en quand tu fais tes mines d'angelot Nitouche à quêter bon Dieu sans confession. (*GMQ*, 146)

⁹⁶³ « Et Grand-mère debout au milieu de tout en totem partout avec les grimaces et la peinturlure et les yeux en bois dans toutes les scènes, les mains dans le sang comme une accoucheuse » (*GMQ*, 337).

⁹⁶⁴ « La « mère » mise en scène dans *Une Phrase pour ma mère* n'est pas « ma » mère, mais une figure de fiction chargée d'incarner la notion de *lien* (biologique, idéologique, familial, symbolique). Cette figure sert de cible à l'écriture comme travail de dé-liaison du lieu commun. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 200.

⁹⁶⁵ Les personnages secondaires également sont désindividualisés et élevés au rang de principe : l'« onzelle Aurore », par exemple, c'est « Aurore, ou Mona, ou allez savoir ni l'une ni l'autre, ou Marianne toute seule [...], ou toutes celles qui ont même taux en aubade dans le vaporé indifférencié de nos désirades » (*GMQ*, 110-111).

Si la grand-mère fait figure de double du « je », c'est enfin parce qu'elle aussi « rumine à fond de l'extermination. » (*GMQ*, 53).⁹⁶⁶ « Quand elle a ses nerfs », elle devient pure pulsion de mort, soif de destruction inassouvissable : comme souvent le narrateur lui-même⁹⁶⁷, « un reste de haine généralisée pour l'entière réalité crispe encore sa glotte. Que faire ? Où tuer ? Comment bousiller ? Quoi saloper ? » (*GMQ*, 51). Mais ses défoulements de violence (inspirés, semble-t-il, de faits authentiques⁹⁶⁸) donnent lieu dans la fiction à des scènes burlesques, comme celle où la grand-mère, bouffonnement travestie, « prend la volaille par ses pauvres pattes [et] la fait tourner comme lasso cow-boy par-dessus sa tête en criant ouahou en parler sioux. » (*GMQ*, 49). Dans le massacre, le personnage devient une figure quasi fantastique (« Grand-mère là-dedans c'est qu'une ombre grise en épilepsie, un épouvantail entre chien et loup avec le sabot qui flotche dans le sang. », *GMQ*, 52), comme dans la scène de son autre exutoire favori (consistant à « hachicoter pour décompresser des troncs de poirier », *GMQ*, 53) où sa fureur tourne au cataclysme épique.⁹⁶⁹ Volaille et poiriers ne sont pas les seules cibles des foudres de la grand-mère, qui se plaît aussi à titiller l'humain par un persiflage ironique : troublant l'eau du bain familial, la grand-mère « en veine de coquinerie » « persévère pervers pour mettre l'ambiance à du rigolo avec chatouillis de zizanie. » (*GMQ*, 92). Comme la « belle » poésie, les personnes respectables (le père, Louis Guilloux) se voient ainsi rabaissées par ses remarques bourruées ou goguenardes. Incarnation de l'esprit carnavalesque, la grand-mère applique ainsi dans la fiction les commandements du « cantique » inaugural : elle « conchie le décor » avec le sang de ses massacres, « tue toute paix » par le sel de ses impertinences.

Le traitement du personnage dans *Demain je meurs* est sensiblement le même. La mère fictionnelle (« Madame Maman », *DJM*, 15), par exemple, est une figure encore largement conceptuelle, comme le suggère d'ailleurs la majuscule :

Tu aurais quand même intérêt prudent à te les numéroter, tes abattis, pour les retrouver si Elle te les coupe par représailles et rétorsion à cause que tu fus pas comme Elle voulait, ou aurait voulu, et voudra encore dans le temps d'après [...] (*DJM*, 10)

⁹⁶⁶ On se souvient des violentes crises de dégoût du narrateur de *Commencement* : « salut, vilaindi ! merdi ! merdredi ! buerkday ! fientradi ! saledi ! dimmonde ! salut, enflance ! idolescence ! adulterre ! vieusorrie ! et tous les calcendriers du monde ! » ; « Je vomis les trucs, en vrac, les machins, les choses, les bidules, les personnages et les actions, les altercations, les assassinats, les sévices, la psychologie des actrices. Je vomis les chiards, les chéris, les chiots ! Les huches et les placards ! Les relents et fumets ! Le café au lait ! L'instruction civique ! [...] Je vomis tout ! Je vomis le monde ! Elle me gronde. », *Commencement*, *op. cit.*, pp. 137, 174-175.

⁹⁶⁷ Cf. *GMQ*, 25.

⁹⁶⁸ Prigent se souvient que sa vraie grand-mère, « lorsqu'elle était en colère, [...] se calmait les nerfs en abattant les poiriers du jardin à coups de hache. », *Le Matricule des anges*, n°28, art. cit., p. 14.

⁹⁶⁹ Cf. *GMQ*, 53.

Au début du roman, il s'agit pour le héros d'échapper à l'emprise de cette mère⁹⁷⁰, qui représente, comme dans *Une Phrase pour ma mère*, l'exigence de conformité, le principe du lien (ce n'est pas un hasard si elle est rebaptisée *Emilienne*) : « Arrache, arrache-toi. Vite fait échappée, par un coup de reins vers les extérieurs, du peloton mou » (*DJM*, 12). L'écrivain systématise par ailleurs la métamorphose des personnages en marionnettes comiques : Louis Guilloux se dresse « électrique », « tendu sur ressort » (*DJM*, 172), la tante Clara, « branchée à fond Japon » (*DJM*, 55), « bat mesure avec son bâton de tambour-major en bambou kendo. » (*DJM*, 66). Le portrait de la bretonne travestie à la mode nipponne offre ainsi le contraste comique de deux séries de clichés :

Kimono boudine un peu l'entournure, vu qu'il y eut patates au lard et boudin et crêpes de blé noir avec conversion au flétan cru en dés. Les pommettes saillantes façon bigouden, ça va bien avec l'effet poudré blanc. [...] Puis c'est le goûter : thé, comme j'ai dit. [...] Pas de lait ribot, même juste un nuage. Heureusement on a le palet croquant fait à Pont-Aven et la part de far ou même kouign-amann en tranches qui graissent tout. (*DJM*, 58)

L'« hagiographie du père » se trouve du coup transposée dans un code peu approprié à l'allure du personnage en vie ordinaire :

En version Clara mouillée au thé vert, portrait de papa c'est style héroïn japonais parfait. [...] J'ai un peu de mal, mais motus sur ça, à faire coïncider armure à écailles, le casque à ailettes, grand sabre, petit sabre, le chignon tiré, les sourcils cirés [...] avec comme il passe, papa, entre tour aux chiottes et heures au studio, allées de jardin et stage à l'évier, en gilet mollasse, polo chiffonneux, charentaises moroses ou sabots de bois, la Gauloise au bec et le pantalon qui poche aux genoux. (*DJM*, 59)

Si le père est représenté comme une marionnette clownesque⁹⁷¹, cette réduction ne s'apparente pas exactement à un rabaissement : c'est peut-être « comme on fait des tigres [de papier] pour avoir moins peur »⁹⁷² que le fils ne cesse de vêtir son père d'accoutrements grotesques. Après le costume « néo-samourai », le voilà « en sauvage, zoulou, cannibale » (*DJM*, 216), « parti jivaro, parti pygmée » (*DJM*, 217)⁹⁷³, et enfin, ultime travestissement, « en version fakir » sur linceul volant (« papa trône sur suaire genre amidonné quasi en carton dans les altitudes », *DJM*, 351), la vision loufoque réalisant l'hybridation comique du biographique et d'une imagerie kitsch : le fakir devient « djinn de rue d'Ondines, elfe d'Orient avec un

⁹⁷⁰ L'idée que l'écriture est effort d'arrachement à la mère (à la langue maternelle) est une des idées directrices des essais de Prigent. « Ainsi notre parole « poétique » manque à la mère qui met le monde en nous en nous y mettant. [...] Notre parole poétique est ce saut hors du monde et hors de la mère. », lit-on par exemple dans *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁷¹ Par exemple, en représentation politique : « le petit homme qui ramène sa fraise dans ton souvenir, debout sur les planches derrière un pupitre, en veston trop long, la mèche en bataille, socquettes qui bouchonnent sur la grolle pas nette » ; « petit bonhomme remonté à bloc derrière le pupitre à parements rouges révolutionnaire. » (*DJM*, 156, 160).

⁹⁷² « Il t'avait pourtant d'entrée averti qu'aurait mieux valu que tu ne tailles pas ton père en statue [...], même de papier comme on fait des tigres pour avoir moins peur. » (*DJM*, 348).

⁹⁷³ D'où ce commentaire cocasse : « ça lui va : moins mètre soixante et genre courtes pattes cagneuses du genou de style breton, il est au format. Mais il a gardé ses sabots de bois : la scripte a rien vu, c'est moche, ça fait tache. » (*DJM*, 217).

turban et le narguilé pour faire son voyage, car il eut les yeux souvent tournés vers ce qui rougeoyait comme espoir à l'Est. » (*DJM*, 351).

En dehors de ces travestissements plus ou moins saugrenus, *Demain je meurs* propose un portrait du père délibérément caricatural. La raison en est que la parole publique et la mentalité du père fictionnel ont un caractère général : elles représentent de façon schématique celles des communistes des années 1950. L'évocation des exigences parentales a ainsi en même temps valeur de caricature satirique des principes d'éducation adoptés dans ce milieu :

Car si on arrive à la fin du mois avec le carnet ou le bulletin, mère nous avertit avant de l'ouvrir qu'un bon communiste est premier partout. Donc si t'es deuxième t'as l'orteil qui trouve ta godasse petite et tu glaces de honte et plus rien ne t'aime. Troisième et plus loin, t'es plus rien, rebut, merde. Minable absolu, déchet sans principes, graine de houligan. [...] Et même si triomphe partout en études [...], pas question mendier trois sous pour vaquer à plaisirs menus car qui ne travaille n'a pas droit aux sous [...]. (*DJM*, 63)

Un certain nuancement de la caricature rapproche cependant le père fictionnel de son modèle réel. C'est ainsi, par exemple, que la bibliothèque de l'armoire paternelle vient quelque peu corriger l'image donnée dans la « leçon de littérature » du chapitre 17 :

On s'osa moderne, on risqua un œil dans les avant-gardes et le débauchage en littérature pas dans les programmes. Voire on se piqua un peu de rimer ses affectivités ou même en vers libres avec de l'effet érotique voilé et l'explosant fixe de l'imagerie : culotté, quasi zazou. (*DJM*, 279)

Malgré l'ironie, cette retouche du portrait suggère une proximité du père et du fils que la simplification caricaturale avait pour effet (pour fonction ?) de gommer. D. Viart note que le récit de filiation « s'emploie à rétablir un continuum familial », ne faisant ainsi la biographie d'un ascendant « que pour dire [...] combien le sujet lui-même [en] hérite ». ⁹⁷⁴ Or les choses, chez Prigent, sont plus compliquées que cela. C'est peut-être pour se « démêler » d'avec ce père dont il se sent paradoxalement trop proche ⁹⁷⁵ (malgré le mur de silence installé entre eux) que l'écrivain s'emploie à en gauchir les traits. Dans cette perspective, la caricature ne viserait ainsi pas un simple rabaissement de l'auguste face paternelle (bien qu'il y ait aussi certainement un peu de cela – il n'est pas facile d'être le fils d'un tel « saint laïque »...). Le but serait moins de destituer la figure exemplaire de son père que de mettre celle-ci en question : non pas désaturer, donc, mais plutôt s'interroger sur le « prix » dont fut payé (par le père, d'abord, par ses proches, ensuite) cette auréole. Face à l'héroïque « portraitage officialisé », l'écrivain place certes ses propres images du père, moins flatteuses mais aussi plus humaines :

C'est posé, le truc, dans des dimensions de vie quotidienne, soit les interstices entre les désastres et les épopées. Occase de retouche au portrait du père. Ici c'est papa en intimité, père en intervalle de

⁹⁷⁴ D. Viart, B. Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., pp. 85, 87.

⁹⁷⁵ Par le caractère (« difficulté à partager l'intime »), l'intérêt pour la littérature, l'engagement politique, la profession.

stage dans le banal. Le dabe décontract'. Ton vieux au format humain moyen moins. (*DJM*, 322)

Mais ces images restent des « vignettes » (« en vite fait », qui plus est) : pas plus que le portrait officiel elles ne donnent accès à l'intériorité du père. De plus, cette galerie de portraits triviaux opère un rabaissement « à ras de le parage » un peu trop stéréotypé pour qu'on puisse y voir une véritable rectification. Outre une désacralisation franchement stéréotypée (« Il fait son caca comme vous et moi. », *DJM*, 323), le texte procède en effet à un renversement carnavalesque très rabelaisien⁹⁷⁶ : précipité dans l'enfer banal de la vie quotidienne, le héros devient « père en jardinier », « en version souillon » (« en préposé aux coups de balai après la vaisselle »), « en auto-docteur », etc. (*DJM*, 322-323). On note aussi un rabaissement presque méthodique par les différents éléments du « principe matériel et corporel » cher à Bakhtine : « primo », la « terre »⁹⁷⁷ ; « deuzio », la « merde »⁹⁷⁸ ; « tertio », le corps.⁹⁷⁹

1.2.4. Voilà ce que j'évacue

Prigent ne se contente pas de défigurer (par sélection, recomposition, travestissements) la vérité biographique, mais s'efforce aussi de s'en arracher, à l'image de son « héros » qui, dans *Grand-mère Quéquette*, aspire à fuir « partout sauf ici où ça pue cuisine », et dans *Demain je meurs* tente une « échappée » du « peloton mou » de l'univers quotidien. C'est que la réalité de ce qui fut vécu, quand elle n'est pas éprouvée comme trop banale ou superficielle, est parfois trop douloureuse pour être traitée selon les procédures stylistiques habituelles. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le refus du pittoresque et de l'anecdotique, ainsi que l'évitement flagrant de l'exactitude autobiographique⁹⁸⁰ :

Une vie commença, comme toutes fratricide. On était deux, on était trois, je ne sais pas. Galibots galère, [...] moussaillons amers en sillons de Manche, à jeter des gourmes sous des chiourmes. Ou pas tant que ça, mais rêve exagère : toujours pêche-misère, toujours turlupin à fond la débine. Ça fonce, ça trébuché en cahin-caha, le débobiné de mon cinémoche. (*GMQ*, 85)

L'enfance que reconstruit Prigent ne connaît ainsi ni dates, ni chiffres (« Quel âge on s'en fout. », *GMQ*, 265), ni individus : c'est une enfance sans mesures et collective, travaillée par

⁹⁷⁶ Cf. le chapitre XXX de *Pantagruel* (la descente d'Epistémon aux Enfers).

⁹⁷⁷ « Père en jardinier [...]. Toi t'aimes pas la terre : ça colle sous les ongles et ça sèche la paume. Et elle est bien basse : ça lasse de plier. » (*DJM*, 322).

⁹⁷⁸ « « En version souillon dans sa blouse grise sur chaussons mollassons, il chasse la croûte, il dénêche la miette, il vire le mouton, il fait son affaire à la mouche à merde, il cure la poubelle, il lustre efficace la toile cirée : il est fonctionnel. » (*DJM*, 322-323).

⁹⁷⁹ « En auto-docteur, guérisseur de soi, rebouteux technique de ses propres cors. Il se coupe les cors avec son rasoir. [...] Il se suce les croûtes pour pomper le sang empoisonnant. » (*DJM*, 323).

⁹⁸⁰ « Enoncé des noms, des lieux, des moments : vive les anecdotes en tranches de pratique ! », *Commencement*, op. cit., p. 162.

une unique violence⁹⁸¹ (« autour la violence n'a pas de visage, [...] ça rend sans effet tout étiquetage. », *GMQ*, 85). La fratrie est toujours saisie dans une vision globale et dépersonnalisée :

[...] les petits des hommes chahutent et poursuivent l'un le cul de l'autre. [...] De fait sont pareils : kif-kif les rosaces, clous, inflammations, croûtes, prurigos, escarres, eczémas, et coruscations de protestations affichées sur peau de pas vouloir être. Seul le connaisseur fait les distinctions entre les fessus parmi la nichée. (*GMQ*, 86)

Dans *Demain je meurs*, il n'y a pas plus d'allusions aux autres enfants de la famille en particulier : c'est toujours « la nichée », « la marmaille » (*DJM*, 193) ou « la petite classe » (*DJM*, 199).

De ce refus des « anecdotes en tranche de pratique » résulte une sorte d'« autobiographie fantasmée ».⁹⁸² Le narrateur-personnage ne cesse en fait de basculer dans un univers tissé d'obsessions, peuplé de monstres et de « cauchemars pour rire »⁹⁸³, ces « envolées » grotesques entraînant l'altération voire l'effacement momentané du monde familial.⁹⁸⁴ Le temps de ses « visions » hallucinatoires qui suspendent le déroulement du récit, le personnage accède à un état second, un état de crise (de panique, d'angoisse).⁹⁸⁵ Cet état anormal développe le négatif, c'est-à-dire ouvre sur le monde du non-dit, transporte le sujet vers « sa vie de non-vie et sa vie d'envies ».⁹⁸⁶ L'évanouissement de la réalité biographique peut aussi être l'effet de ces incessantes projections (le plus souvent sous forme de scénarios catastrophe) et séries d'hypothèses plus ou moins saugrenues sur le sens de ce qui apparaît. Figure privilégiée dans ce « voyage autour ma vie », la métamorphose est généralement employée par Prigent dans une perspective farcesque : deux-chevaux changée en hyène⁹⁸⁷, héros et grand-mère transformés en ballons de baudruche⁹⁸⁸, etc. L'instabilité du monde de la fiction est encore accrue par des enchaînements métamorphiques : c'est ainsi, par exemple, que la deux-chevaux-hyène s'envole en façon d'ovni⁹⁸⁹, que la statue monumentale du père parmi les têtes présidentielles du mont Rushmore se transforme en fœtus sanguinolent⁹⁹⁰, ou que la mère dans sa fureur se montre singulièrement protéiforme (« Maman Emilienne, la vlà,

⁹⁸¹ « un pur ravage dans le flou » (*GMQ*, 85).

⁹⁸² *Une Phrase pour ma mère*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁹⁸³ *GMQ*, quatrième de couverture.

⁹⁸⁴ Par exemple dans cette métamorphose du décor local : « Jardinnet breton crachiné bleuté a viré bush moche ou brousse en roussi avec des fumets pas de Pif le chieur, épagueul du cru. » (*GMQ*, 81).

⁹⁸⁵ On se souvient de la « crise de claustrophobie » au restaurant dans *Commencement*, *op. cit.*, p. 139-140.

⁹⁸⁶ « Il n'expose pas les tranches de sa vie mais refait en langues sa vie de non-vie et sa vie d'envies », lisait-on en quatrième de couverture de *Commencement*.

⁹⁸⁷ Cf. *GMQ*, 82.

⁹⁸⁸ Cf. *GMQ*, 256, 354. On remarquait déjà ce goût des métamorphoses loufoques dans *Commencement*, où le narrateur se faisait (entre autres) phoque ou plante verte.

⁹⁸⁹ Cf., *GMQ*, 94.

⁹⁹⁰ Cf. *DJM*, 39.

elle s'engouffre : tempête, ouragan, typhon », « taureau », « dragon, tarasque », « Gorgone, Méduse », « plutôt hyène ou lionne, Emilienne, ici. » (*DJM*, 192, 193, 198).

Portant à son comble le refus de l'« authenticité », l'écriture peut enfin venir entièrement recouvrir le vécu. Elle a alors une fonction d'oubli.⁹⁹¹ Prigent explique que s'il écrit à partir de ce que fut sa vie, c'est avant tout pour vider ses souvenirs de leur intensité affective, « par exemple en les jouant dans des portées narratives que n'engrènent que des rebonds homophoniques métrés. Le *son* et le *rythme* sont des coups de scalpel dans la consistance sémantique des blocs de mémoire. »⁹⁹² Ces blocs de mémoire, l'écriture peut aussi les dissoudre au moyen de clichés et des scénarios stéréotypés. C'est par exemple le cas dans le traitement de la mort du père, où la vérité factuelle est ensevelie sous une compilation d'images clichées relatives aux rites funéraires :

Tu confuses obsèques, funérailles, convois. Tu rameutes en vrac corbillards drapés derrière les chevaux tout noirs sous pompons et les limousines à ronron feutré [...]. Tu brouilles sépultures, incinérations, momies basculées au son du clairon sur une planchette dans la mer vineuse [...]. Tu empiles les morts. Tu mélanges tes morts avec morts en bloc. Il n'en fut pas tant, pourtant. Toujours trop. Tant pis : tout concentre. (*DJM*, 261)

De même plus loin, les circonstances réelles sont remplacées par des hypothèses que l'on dirait tirées d'un quelconque chromo télévisé (« toi qui manivelles à bobiner le film », se dit d'ailleurs le narrateur à lui-même). On notera l'usage de l'article défini (signal du cliché) :

Tu sais plus non plus si on va, alla, ou aura été de où à où donc, ni par quelle voiture, ou trotte en cohorte, ni si trajet long ou lent ou vite fait, ni sous quel climat [...], ni qui était là [...] : c'est flou, c'est effacé. Ou t'avais besoin que ça gomme un peu : pas fouiller chagrin, pas envenimer, pas creuser blessures, pas régurgiter sans fin de la geinte. Pas bien clair non plus si funérarium avant la maison ou vice versa, ou rien qu'un des deux ou ni l'un ni l'autre. [...] Pas net davantage si le cimetière, [...] la fosse, les gouttes d'eau par le goupillon, [...] et les pelletées, puis la file d'oignons des gens qui s'accolent parmi la pleurniche [...]. (*DJM*, 265-267)

Feignant stratégiquement l'amnésie, l'« autobiographe » écrit ici moins à partir du manque de souvenirs⁹⁹³ que pour faire le vide. La vérité biographique n'est pas posée comme quelque chose à faire ressurgir, mais au contraire comme un poids à engloutir (le problème résolu ici semble bien avoir été le suivant : comment évoquer les obsèques du père sans les raconter, sans « sacrifier » au récit factuel ?). Par cet exemple, on voit qu'évacuer le vécu ne consiste pas toujours banalement à le consigner pour s'en débarrasser, dans une sorte de « rage cathartique »⁹⁹⁴, mais que cela peut aussi consister à l'inverse dans une dilution du souvenir, un refus d'inscrire le souvenir.

⁹⁹¹ « Ce phrasé est selon moi une puissance d'épuisement comique du contenu mémorial, d'oubli des chagrins qui s'y enkystent, [...]. Un livre est pour moi ce vase communicant où l'insensé de l'expérience se vide, s'oublie et meurt pour ressusciter, réifié en bloc de langue vivante- et pour dépasser, par ce vecteur, sa propre subjectivité. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 195-196.

⁹⁹² *Compile, op. cit.*, p. 18.

⁹⁹³ On pense au « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. » par lequel Perec ouvre le deuxième chapitre de *W*.

⁹⁹⁴ Comme ce fut le cas pour *Le Professeur* : « je l'écris : je le détache de moi, je le voue, enfin, aux poubelles du temps », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 229.

1.3. « NE PLEUREZ PAS EN PUBLIC »⁹⁹⁵

1.3.1. Montrer son mouchoir

Il n'est pas rare de voir Prigent classé parmi les pourfendeurs du lyrisme, ces « monstres » de cruauté n'ayant que mépris pour les « couillons » pleins de bons sentiments et enclins à toutes les régressions maquillées en renouvellements.⁹⁹⁶ C'est passer à côté de ce qui fait précisément la force des textes de Prigent, à savoir la tension perpétuelle entre comique et pathétique qui résulte d'un effort pour encadrer l'émotion, instaurer une forme qui la contienne. Cette ambivalence tient à la matière traitée, le matériau autobiographique (traumatique), qui, par sa violence et son intensité, appelle l'élaboration formelle distanciée et la conversion de la douleur en drôlerie. Si l'enjeu est bien l'invention stylistique et non les retrouvailles avec le passé, la charge émotionnelle n'est pas congédiée en même temps que le compte-rendu anecdotique. Alors qu'il dit s'efforcer de vider ses souvenirs de leur intensité affective, Prigent s'est néanmoins toujours détourné du formalisme géométrisant, refusant tout autant la désimplification subjective que l'épanchement « baveux » du moi. Le problème de l'« écriture de soi » semble ainsi se poser pour lui en ces termes : comment mettre en forme le matériau biographique de manière à échapper au « pathos » sans pour assécher toute émotion ? C'est de cette extrême prudence vis-à-vis des sentiments que vient la force de l'émotion quand l'écrivain se « l'autorise », c'est-à-dire estime que les procédures formelles (composition, travail stylistique) rendent « acceptable » l'affleurement de l'émotion⁹⁹⁷ (mais celle-ci ne prend-elle pas une vigueur proportionnelle aux efforts déployés pour l'encadrer ?).

Dans cette perspective, le grotesque (les torsions qu'il « inflige » à la langue et à la composition littéraire) apparaît comme une forme de « pudeur », mais aussi d'auto-discipline, si l'on en croit Prigent qui se dit naturellement porté à la sentimentalité la plus banale :

La tendresse dans la littérature, dit Prigent, est trop liée à la mièvrerie, c'est du faux. Tout me pousserait à cette posture sentimentale, mais je crois que cette poésie revient à se moucher et montrer son mouchoir. La poésie se doit un long détour par l'ironie.⁹⁹⁸

⁹⁹⁵ Lautréamont, « Poésies I », *Les Chants de Maldoror, Poésies*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 278.

⁹⁹⁶ Selon le partage caricatural qu'établit N. Quintane dans « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », disponible sur : <http://www.sitaudis.fr/Excitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php> (page consultée le 29/04/2012).

⁹⁹⁷ « C'est la forme qui dicte pour que l'affleurement du souvenir soit acceptable. », *Le Matricule des anges*, n°28, art. cit., p. 22.

⁹⁹⁸ « Ecrit au couteau; une leçon d'anatomie (Journal de l'Euvide III) », *Le Matricule des anges*, n°5, déc. 1993-janv. 1994, entretien avec Th. Guichard, disponible sur : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3270 (page consultée le 29/04/2012).

Le refus de la sentimentalité est donc aussi (avant tout ?) une lutte contre ses propres tendances, l'épanchement sentimental ne constituant un repoussoir que parce qu'il est une tentation. Un passage de *Demain je meurs* confirme cette interprétation de la « cruauté » anti-lyrique comme arme contre soi-même : c'est à travers une analyse du caractère paternel que l'auteur en dit sans doute très long –sans en avoir l'air- sur sa propre méfiance à l'égard des affaissements émotifs impudiques⁹⁹⁹ :

[...] s'étant forgé du solidifié de carapaçon et serré les joints de la compassion pour pas couler flaque coram populo à cause des instincts de mélancolie, les facilités à s'embuer mirette par homopathie avec tout qui souffre et pente d'abandon à cœur d'artichaut. Et au long des jours rivé aux cales-pieds de la contrition pour écrabouiller par du mouliné inoxydable tentation en soi de moche et de mou, voire même de flou dans les prospectives et le resurgi en lui des envies d'être pas en bois ni en acier galvanisé par la Destinée. (*DJM*, 54)

De même se laisse entendre dans un sens métatextuel la mise en garde que l'enfant face au père mourant s'adresse à lui-même : « Et va pas ici [...] céder tout à coup à du tripoté en forme de tendresse. » (*DJM*, 243). Autrement dit, un « monstre » ne doit pas virer « couillon », « sinon, gare les fesses et vergogne partout » (*DJM*, 243). Plus sérieusement, ces passages semblent suggérer que plus il se rapproche de l'intime, plus l'écrivain a besoin du corset de la forme et de la distance du comique. Car ce n'est que lorsque l'écriture parvient à dominer l'émotion qu'elle peut procurer cette sensation d' « arrachement heureux » qui, s'il n'est pas une guérison n'en est pas moins un fugitif triomphe du sujet sur l'expérience qu'il traite.

Selon une démarche déjà maintes fois observée chez Prigent, la prudence vis-à-vis de l'intime peut paradoxalement porter à une diction hyperbolique et ridicule des sentiments. Dans *Grand-mère Quéquette*, cette pudeur de la surenchère comique¹⁰⁰⁰ agit chaque fois que le narrateur évoque sa tendresse pour sa grand-mère, comme dans cette déclaration d'amour bouffonne (mais déclaration quand même) :

[...] à demain, Grand-mère, Grand-mère, à demain. Si j'avais le pot avec la peinture ou boulet de coke, je te l'écrirais au mur au charbon voire au pinceau blanc en lettres d'un mètre avec cœur et flèche entre les affiches et *US Go home* ! (*GMQ*, 356)

Ce n'est ainsi qu'à travers l'outrance et la drôlerie que se dit l'étroite intimité qui unit les deux protagonistes :

Grand-mère, elle bivouaque dans atermoïement dans mes vestibules. Grand-mère, ses affaires sont pliées partout au fond des tiroirs de mon cagibi, ça sent son odeur dès que je consulte mon for intérieur. [...] Grand-mère, c'est la mousse de ma bière, la matière de ma matière, la nervure de mes nerfs. (*GMQ*, 46)

⁹⁹⁹ « jamais rien donner à la confiance et au déballé des intimités » (*DJM*, 127).

¹⁰⁰⁰ « Une des formes que peut prendre ce que j'ai appelé la *pudeur* de la littérature face au récit biographique est la distance désabusée et goguenarde de l'humour [...] (humour distancié, burlesque, trivialité carnavalesque, auto-parodie...), *ibidem*, pp. 280-281.

Elle connaît les rêves que cuisine mon cœur, elle sonde les songes que secrètent mes reins. Fait comment la vioque ? Costard barbouze sous sa blouse ? [...] Sa coiffe guingampaise, c'est du fil radar qui la tient si raide et pas l'amidon ? (*GMQ*, 176)

Dans des « séquences émotions » bouffonnes, Prigent combat le « baveux » de la tendresse par des rebonds phoniques triviaux (« Et bécot de bouche en humidité affectueusement sur mon front qui chauffe et en moi tout fond dans le mot tendresse et l'herbette est tiède qui caresse mes fesses. », *GMQ*, 190) ou par une insignifiance ironique du scénario, comme dans ce passage, où, par référence à sa propre comparaison de la « posture sentimentale », l'affection se déclare à partir du récit d'un mouchage de nez :

Ma morve fut mise en creux de mouchoir comme du merci à son petit doigt et la glaire claire fut bénédiction à ses attentions. Elle ne le sut pas et si je le sus je ne le sais pas. Mais que je le sache au moment d'ici fait que larmes sont encore à grossir avec picotis derrière les globules et le nez se mouille. Puis pour conclusion elle tordit mon pif et dit que voilà, ça va mieux, nez sale, tu vaux bien deux sous de plus qu'il y a peu, au moins du naseau. (*GMQ*, 355-356)

Dans *Demain je meurs*, on observe les mêmes précautions dans l'expression des sentiments, qui ne semble être admise que sous une forme excessive et toujours un peu ridicule. C'est aussi à partir d'un scénario insignifiant¹⁰⁰¹ que s'exprime l'amour pour le père :

Les petits fagots [...] tu les sens encore, serrés dans tes doigts. Le son du sifflet, tu l'auras toujours au creux de l'oreille en siècles des siècles. La moelle du sureau, tu la souffleras par la sarbacane sur le cul du chat, ses sept vies durant. Et vois le moulin : il tourne à jamais comme la roue d'Ixion et ça moud en toi le grain des douceurs. (*DJM*, 212)

L'émotion éprouvée au toucher du bois de l'armoire paternelle devient gourmandise comique :

C'est magie : tu vois plus, tu touches. Gras, le bois, voire gluant, c'est émouvant. [...] la cochonnerie pommadée par les années, c'est bon comme pâté. C'est du caramel fondu, un coulis de pruneaux, un jus de réglisse. On en suceraît. On en mangerait. [...] Va pas trop lécher, quand même [...]. (*DJM*, 277)

De même, l'écriture « repeint en comique » la nostalgie de l'adulte à la vue de ses illustrés d'enfant par la distance de l'autodérision et la mécanique ludique d'une forme répétitive :

Emotion, larmoi. Tu verses une goutte tombée de tes yeux sur les aventures du chevalier Yves de la Table ronde [...]. Tu mouilles Muzo. Tu rebaptises Placid. Tu macules le suaire d'Arthur le Fantôme. Tu fais gondoler Billie Bill et Bep pas de rigolade mais d'humidité. [...] Arrête, ça patouille. Tout va tourner bouillie et retourner pâte à papier su tu continues à vider l'écluse de tes nostalgies. Gagaïse pas trop. Régresse pas à fond. (*DJM*, 317-318)

¹⁰⁰¹ Parce fait de clichés, comme on l'a vu (la fabrication compulsive par le père des traditionnels jouets en bois).

1.3.2. Sang froid

À côté de cette surenchère autodérisoire sur l'émotion, l'écriture affiche parfois une insensibilité tout aussi outrée. Le traitement de l'émotion peut ainsi donner congé aux sentiments par l'adoption d'un point de vue physiologique (ce qui ne récuse pas l'émotion, mais une manière de la dire, psychologique et sentimentale). L'expression abstraite du chagrin est ainsi tantôt contournée au moyen de périphrases (« le ru tiède qui te vient des yeux. » ; « t'aurais pas pu lire avec l'œil qui brouille derrière le chialé », *DJM*, 36), tantôt comiquement truffée de termes concrets, dans un improbable mélange de physique et de métaphysique (« c'est meule de boule de matière de larmes qui moule ton âme » ; « l'âme moule par bloc de chagrin », *DJM*, 23). À l'expression pathétique, Prigent substitue ironiquement l'observation « objective » du cycle de l'eau des pleurs :

Ces idées flouées par du ruminé s'enroulent dans sa tête en méli-mélo d'aigreurs et douceurs et ce mélange mouillé se traduit en eau salée, ça fait du brouillé un peu dans ses yeux, d'où surplus de buée et du sonorisé de reniflé. (*GMQ*, 255)

Même jeu avec cette description « physiologique » du phénomène :

Tout crampe et remue, tout dégorge, tout coule. Et ça presse fort l'éponge du cœur.[...] Tout sort par le nez, primo : on renifle, on morve, on chandelle. Tout le monde pareil, d'où le concerto et que les mouchoirs c'est pas seulement en signe d'adieu. Et par les yeux, deuzio : les glandes, elles saturent, les lacrymatoires. D'où du turbin en bis pour les mouchoirs et les yeux sont rouges. (*DJM*, 263)

Cette forme d'obscénité est en réalité une pudeur : il s'agit bien d'attirer l'attention sur le corps pour ne pas « étaler » le « trouble de l'âme ». De même, pour tenir à distance l'émotion trop poisseuse liée à une vision répugnante ou à une scène cruelle¹⁰⁰², il arrive que l'écrivain joue la « froideur » incongrue de l'analyse. C'est ainsi que se trouve par exemple « dégonflée » (vidé d'affect) la vision du « feu poulet », dont le narrateur, tout-à-coup pince-sans-rire, déplore l'état désormais inutilisable quel que soit le domaine envisagé :

Question cuisiné : bézef pour la graille, même en émincé. Question érotie c'est poulette gonflable importée par cher Hong Kong ou Taiwan [...] mais mal rustinée d'où du fripé dans les appâts quasi virés abats, ça incite pas. Question sport d'équipe : pas compter gros score avec ce ballon à jamais rétif, c'est clair, à la pompe. (*GMQ*, 50)

C'est avec le même improbable sang-froid que le narrateur de *Demain je meurs* analyse la vision tout aussi dégoûtante de son père en fœtus sanguinolent :

Rien n'est dit sur rien par cet enfançon car don de parole lui est pas tombé encore dans la tête par le trou ad hoc, c'est l'explication. Ou, autre analyse interprétative, serait-ce que tout bloque en lui question expression [...] ? (*DJM*, 39)

¹⁰⁰² Par exemple celle de l'annonce par la mère du mépris du père, introduite d'un air dégagé : « C'est en croqué vif. Vue sur autre scène avec essai de dialogué en style plus relâché. Décor de salon, sous portraits d'aïeux et le rose vieux des hortensias qui dessèchent en pots. » (*DJM*, 141).

L'humour noir est particulièrement sollicité dans le traitement de ce qui touche au décès du père. Le narrateur concentre alors systématiquement son attention sur des détails matériels, envisageant par exemple les différents types de conditionnements possibles du corps ou des cendres (confortable, écologique, équitable)¹⁰⁰³, ou examinant d'un œil tatillon l'aspect du costume de Blivet en tête du cortège funèbre.¹⁰⁰⁴ « Appesantis pas », « Et regarde ailleurs. » (*DJM*, 347) est bien le principe de cette écriture de la « désaffection » du souvenir, écriture vidée de psychologie, évitant l'essentiel (l'énoncé frontal du « cœur » de l'événement) en adoptant le point de vue d'un observateur qui ne serait pas concerné. L'émotion de même était tue (mais non tuée) à la fin de *Grand-mère Quéquette*, où, pour dépeindre la régression généralisée de la grand-mère, le narrateur employait des images vidées d'affection (« la pomme d'api d'après les gelées qu'elle a comme tête », *GMQ*, 376) et opposait à la « respectueuse » euphémisation normalement de mise un poignant cynisme (mélange de cruauté et de tendresse) :

Elle lape le potage, quand même : bien Mémé, c'est bien. Et si elle bave c'est modérément. D'ailleurs j'aime qu'elle bave, même si ça gadouille son blanc de plastron et qu'elle gigote car ça la chatouille [...]. (*GMQ*, 374)

Cette prise de distance par rapport aux émotions se traduit en outre par une certaine désinvolture de l'écrivain vis-à-vis de son propre texte. C'est par la comparaison inattendue de l'entreprise autobiographique avec un contrat d'assurance (sorte de détournement autodérisoire du « cap au pire ») que se trouve par exemple comiquement désamorcée une vision « mortel tragique » (*DJM*, 214) :

Ça c'était rubrique de dégât des eaux. Mais c'est pas fini. Risque d'incendie, aussi. C'est dans le contrat avec l'assureur. Tu l'as signé. Tu signes tout, tu as tout signé ici depuis le début : l'assureur, c'est toi. Si tu as signé, faut en baver. (*DJM*, 214)

¹⁰⁰³ « bière chêne ou sapin, cercueil première classe avec capiton ou modèle futon plus dur au derrière [...]. Ou bien dans un pot aussi, mais bio, 100 % écolo, dégradable à fond, avec trois étages : un pour sa poussière, un pour du compost, un pour de la graine à destin de plante [...]. Ou même qu'on piqua dans le maigre tas diverses pincées, qu'on les répartit dans des petites boîtes pour qu'on le partage équitablement [...]. » (*DJM*, 265-266).

¹⁰⁰⁴ « il luit le graillon et filoché des manches sur du poignet jaune, avec du douteux côté défini des colorations, noir pâle ou blanc sombre, parmi des effets de vert dans les plis et y en a beaucoup. [...] La cravate est bien, noir réglementaire, sauf traces de manger en décoration, ou les virgules de pellicules dont ne voulut pas le col comme apprêt. » (*DJM*, 338-339).

1.3.3. « Ravalons la goutte, arborons trombine de jovialité »¹⁰⁰⁵

Si on l'envisage maintenant d'un point de vue plus dynamique, le phénomène tragico-comique se présente comme un régime d'alternance de nuages et d'éclaircies. Car le pathétique (lamento) et la rigolade (bouffe) chez Prigent fonctionnent en couple ou plus exactement comme les deux temps d'une respiration : la bouffonnerie vient toujours contrebalancer un passage « trop » sérieusement tragique, pathétique ou sentimental et sert ainsi de garde-fou aux tendances naturelles du narrateur-auteur. Le mouvement dominant des proses de Prigent est ainsi celui d'une alternance de moments de dilatation euphorique (« Parfait, tout baigna. », *DJM*, 12) et de rétractation (« Rien n'est mono, rien n'est parfait. », *DJM*, 14) par l'effet de pensées désagréables ou affligeantes (« ça salope le bleu du ciel sympathique. C'est nul, c'est navrant, c'est dégoûtant. Et ça casse moral. », *DJM*, 15). C'est sur ce principe d'alternance des tonalités qu'est construit par exemple le chapitre « rue Jules Ferry » de *Grand-mère Quéquette*, où le masticage idiot de la liste de commissions scande la rumination sombre du héros qui espère par là parvenir à se déridier :

Sauf le souvenir de l'oncle Fernand qui finit sa vie, un pleur sur sa tombe, ici en pendu entre deux larrons Dunlop ou Michelin. Ça me glace le sang, pensons sans délai à remastiquer le mot allumettes, et le camembert qu'il m'occupe la tête. (*GMQ*, 348)

Dans *Demain je meurs*, on observe souvent une sorte de « relève » en début de chapitre, comme si le narrateur, s'étant senti dangereusement fléchir, s'efforçait d'« égayer l'ambiance » du récit¹⁰⁰⁶ et de retarder, par une digression bouffonne, le retour de l'émotion. Le roman se trouve ainsi ponctué de petites « cures d'idiotie » décapantes et souvent dérapantes, comme la parenthèse grotesque sur des questions de « sexualité du mobilier », au début du chapitre 24 (consacré à l'armoire paternelle). Dans le chapitre évoquant les obsèques du père (chapitre 28), la bouffonnerie ouvre ainsi de salutaires fenêtres de rigolade dans le récit pathétique : l'histoire grivoise de « Perrine la servante » vient par exemple faire diversion et mettre son grain de sel comique dans l'ambiance tragique de la cérémonie larmoyante en Maison du Peuple. Par contagion métalectique, les grivoiseries du narrateur parviennent même à déridier l'assistance affligée :

Diguedonda, diguedondaine, ça égaie l'ambiance. Et Edouard sait plus de quoi il sanglote car pleurer de rire en diguedonda ou rire de pleurer en diguedondaine c'est quasi tout comme – et pitié pour nous d'avoir blasphémé. (*DJM*, 339)

¹⁰⁰⁵ *GMQ*, 373.

¹⁰⁰⁶ Le portrait cocasse de « Tata Clara » au début du chapitre 6 remonte ainsi la pente pathétique du chapitre précédent, de même que les chapitres 12 et 14 évoquent en vers de mirlitons deux jours de fête de façon à égayer l'atmosphère qui s'était nettement alourdie à la fin des chapitres précédents.

Plus loin, la liste des présents dans le cortège funèbre tourne à l'invention ludique de noms fantaisistes, sorte de « carnaval idoine au raval des larmes »¹⁰⁰⁷ : « Dupont des Chaussées. Pierre des Grands-Chemins. Paul Industriel. Gilles du Gaz de Ville. Eddy d'EDF. » (*DJM*, 342). Dans le final de *Demain je meurs*, le narrateur joue ainsi les trublions « pour distraire d'ici » et tenir l'émotion à distance, multipliant, sur fond noir de deuil, les « incrustations » bouffonnes plus ou moins déplacées, comme le portrait d'une figure locale excentrique, « l'Orphée du Goëlo » Auguste Boncors (à l'arrivée duquel « on se retient pour pas rigoler »), ou l'anecdote franchement mauvais goût racontée par Tata Rose.¹⁰⁰⁸

Très souvent, ces cures d'idiotie s'accompagnent d'un discours métatextuel qui les justifie en en précisant le rôle. La fonction divertissante de l'intermède des volailles impudiques est par exemple annoncée par une introduction implicitement métatextuelle :

Ça distrait un peu, la vie des caprins. D'où pause en dialogue. On s'aère l'aisselle pour décontracter [...], genre je prends bon aise à glander la flemme. Mais voici, glou glou, qu'aboulent trois dindons que t'avais pas vus [...]. (*DJM*, 117)

De la même façon, le texte précise la fonction vivifiante de la métaphysique farcesque du chapitre 21 (« Je sens que papa, s'il m'entend qui pense, il va pas tarder à se gondoler le tuyauté sous son couvre-pied. », *DJM*, 248), et la « liste des saints qui puent leur jus de merveille » est précédée d'un commentaire qui vante le « laisser-aller » à l'automatisme des associations¹⁰⁰⁹ comme un remède à l'accablement :

Ça rigole en toi. [...] T'es bien : cool beau fixe. Conduite total zen, pilote automatique. Ainsi parcours va, et le texte aussi. Ça plane, qu'est-ce qu'on se marre. Le Penseur l'a dit : plus on est de saints, plus on rit. Donc plus on pleure moins. Pas le dire deux fois : si t'en rajoutais, pour une louche de plus de désopilé et le laisser-aller à des frivolités ? Vas-y, pousse chanson. Lâche-toi, vaticine. Va la litanie, au rythme du braquet. (*DJM*, 238)

La litanie farfelue amène en outre une explication de portée générale, sorte de contre « leçon de littérature » puisque s'y trouvent vigoureusement légitimées les fantaisies que le père fictionnel vouait aux gémonies¹⁰¹⁰ :

[...] le mirlitoné en rimé réflexe et les zuterries de polissonade, ça dégage la bronche d'esprit de sérieux et ça vous décoince, par cure d'idiotie, le style constipé en vers comme en prose. Et salut à qui s'est senti morveux, ou le doigt d'honneur : qu'il crache le balai qu'il a avalé par le trou du chic des littératures. Et s'il ne peut pas et préfère mollet cambré sur du beau à tire-larigot, qu'il file aux gondoles où ça rigole pas et balade miroir en exactitude de reflet rouillé face au monde immonde. [...] Et qu'il parle pointu ailleurs qu'ici même. (*DJM*, 240)

¹⁰⁰⁷ « foin triste figure ! hop, costume ! turlurons ! pifs rouges ! carnaval idoine au raval des larmes ! », *Une Phrase pour ma mère, op. cit.*, p. 183.

¹⁰⁰⁸ Cf. *DJM*, 344-346.

¹⁰⁰⁹ « Saint Ignace de Loyola et Saint Louis d'Aragon ? La rose et le réséda ! Saint Emilion ? Le trait de fuit rouges sur tannin boisé ! [...] Saint Cyr ? Celle d'abeille ! Saint Pif ? L'if ! Saint Charles Borromée ? Le parfum des îles Fortunées ! Saint Charles Cros ? Le santal ! Saint Charles Baudelaire ? Tantôt des parfums frais comme des chairs d'enfant, tantôt l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens ! Saint Apollinaire ? Des alcools divers ! » (*DJM*, 239)

¹⁰¹⁰ Cf. *DJM*, chapitre 17.

Ce résumé de « l'art poétique » selon Prigent confirme ce que nous observions précédemment, à savoir que le « mirliton » ne tire sa valeur que de son pouvoir d'antidote à l'esprit de sérieux et à l'apitoiement doloriste. Au début du chapitre suivant, le narrateur note ainsi les vertus roboratives des mirlitonades : « Vu ravigoté du mou du moral, c'est du plus de top dans la performance. » (*DJM*, 241).

1.3.4. Crisper le mou

Le tragi-comique ne se présente cependant pas uniquement sur le mode de l'alternance des tonalités mais consiste aussi en la superposition ou surimpression du tragique et du comique. Cette simultanéité conflictuelle est souvent une lutte entre la *forme* et l'émotion, le but étant moins de réduire cette dernière à néant que de trouver un équilibre entre la drôlerie produite par l'élaboration formelle et l'expression de l'expérience affective. Aussi n'y a-t-il en réalité dans les romans de Prigent que très peu de « pure » mirlitonade ou de « pur » tragique : l'angoisse sourd toujours dans la bouffonnerie et la dérision mine toujours l'expression de l'émotion.

C'est d'abord l'énergie de la langue elle-même que l'écrivain mobilise contre l'emprise émotionnelle des drames revécus. Détournant là encore l'attention vers la forme, il enveloppe généralement dans une formulation drôle (par son incongruité ou sa trivialité) ce qui est en soi douloureux. C'est sans doute dans le traitement des scènes d'émotions que se fait le mieux sentir cette tension du comique verbal luttant contre l'afflux pathétique. Ces scènes sont certainement ce qu'il y a de plus « risqué », de plus délicat à traiter¹⁰¹¹, comme le suggère le commentaire qui introduit le premier des deux « flashes en rétro » : « Ça vous serre le bide : garde à pas flancher. » (*DJM*, 126). Pour ne pas « flancher » dans l'évocation de ce souvenir émouvant (les larmes du « Professeur papa » lisant à ses élèves un texte sur les génies « étouffés dans l'œuf »), l'écrivain s'appuie sur la solidité de termes concerts (dans le traitement physiologique de l'émotion déjà évoqué : « boule d'émotion », « gorgent serrent », « mâchoire qui crispe ») ainsi que sur des expressions idiomatiques qu'il « traduit » en sa langue ou narrativise comiquement (« y a du minet qui gratte dans les glottes », « Pleins d'anges pas loin de la déchéance passent sous le ciel de plafond pas net et les plumes

¹⁰¹¹ Le risque est celui d'une « retombée » dans l'expression « naturelle ». L'écrivain encourt à nouveau ce risque à la lecture orale de son écrit, devant alors lutter (selon Prigent) contre « les baisses de tension de la «monstruosité», les carences du style, la retombée de l'énergie dans des trous de voix « naturelle », le retour d'un rythme oratoire, de l'expressivité affective ou de l'identification psychologique : c'est-à-dire la somme des rechutes possibles [...] vers la norme de voix socialisée et la réussite « d'interprétation » naturaliste. », « La voix-de-l'écrit », *Compile, op. cit.*, p. 13.

descendent douces entre les lampes sur les dos courbés qui scrutent leurs chaussures. », *DJM*, 127).¹⁰¹² Mais font aussi l'objet de ce traitement par le comique verbal les principaux points cuisants de la relation au père (mur de silence, complexe d'indignité, manque d'affection) :

Déjà donc que quasi zéro, comme mots, de lui à toi et vice versa, en long, large, travers, envers et endroits, ça vous arrange pas le style renfrogné : no comment total, trou de sec partout, et l'effet global abonné absent aux communiqués. (*DJM*, 49)

[...] le néant mocharde de ses Créatures [...] faisait rien que la lui crotter, la stratosphère, à ce cœur voué à son œuvre entière d'autoastiquage. (*DJM*, 139)

[...] et pas un morphème de miséricorde pour tes malfaisances [...] ni phonème d'amour à te pommader via le trou d'oreille les égratignures de mauvaise conscience [...] (*DJM*, 155)

De même, le narrateur « traduit » la sentence terrible de la mère (« Ton père ne peut pas te sentir ») en un trivial « tu lui cocottes le biotope. » (*DJM*, 141-142). Dans le même registre, on notera également cette métaphore filée incongrue pour dire la douleur qui fait écrire :

[...] c'est rien que du grain de plante de chagrin qui grossit en tige à donf le mouron quand sa parole parle par ta petite bouche. Et fleur de pitié en accélérer s'épanouit au bout et bouffe tout en toi avec ses pétales cannibales : retiens ton sanglot, marmot. (*DJM*, 180)

Dans l'évocation de la mort du père, l'écrivain fait naturellement largement appel à l'énergie comique de l'expression pour crisper le mou de l'émotion, usant de comparaisons incongrues (par exemple pour décrire la marche vers le cercueil : « Tu t'avanceras en surf sur le feutre [...]. Tu approcheras en glissé kendo. », *DJM*, 228) et formulant le macabre avec une affreuse drôlerie¹⁰¹³ ou une provocante trivialité carnavalesque, comme dans la « Prophétie d'Aimé (moribond) » :

*Quand gaz je serai
Je te sifflerai
Encor dans l'tuyau
Des os.*

*Ça ramonera
Le d'sous de tes croûtes
En mémoire de moi
Jusqu'au dernier proutt.*

(*DJM*, 350)

La « tonification » du matériau –du magma- biographique est également obtenue au moyen de procédés formalistes qui relèvent de la composition. Mais les diverses contorsions du récit ne sont pas simplement des mouvements pour éviter le compte-rendu biographique linaire et adhérent. Si la réalité du vécu, par son intensité affective, appelle l'élaboration

¹⁰¹² Même narrativisation comique dans une scène de *Grand-mère Quéquette* pareillement saturée d'émotion : « Dans le vestibule passent angelots pendus au plafond à des fils sans doute car on ne les voit ni non plus les anges. » (*GMQ*, 372).

¹⁰¹³ « Le bois c'est pas froid, tu te diras. C'est comme si tiédeur, encore, venue du corps, sans souci aucun du costume propre dont on l'a vêtu pour la randonnée en voiture ultime et faire bonne figure face au vermicule, émanait du fond. » (*DJM*, 228). Plus loin, le narrateur évoque son « père en rôle de farine ou de poivre et sel » (*DJM*, 269), c'est-à-dire « Aimé en version poudreuse » (*DJM*, 347).

formelle distanciée, c'est aussi parce que celle-ci est la plus apte à suggérer cette intensité - qu'un « épanchement » ne pourrait que diluer. La rétention du pathétique n'est-elle pas en effet plus pathétique encore que son « épandage », ainsi que le suggère d'ailleurs cette remarque de *Demain je meurs* : « Sur fond des sanglots et des rétentions plus bruyantes encore des mêmes pleurniches. » (*DJM*, 340) ? C'est ainsi dans cette alliance du formalisme et du biographique (dans la mise en forme violemment artificielle des souvenirs)¹⁰¹⁴ que se situe selon Prigent la chance d'un rendu juste de l'émotion et d'une paradoxale diction de l'intime.¹⁰¹⁵ L'oblique, ici, réside dans la mise en œuvre subtile de procédés formalistes qui, tout en paraissant la mettre à distance, autorisent en fait le surgissement de l'émotion réelle.

Un des artifices formels de mise à distance est l'emploi du jargon cinématographique. À l'œuvre par exemple dans la scène de la rage déplumante de la grand-mère¹⁰¹⁶, la fonction de médiatisation de cet artifice narratif apparaît de façon évidente à la fin du roman, où le récit de la dernière visite du narrateur à sa grand-mère qui va mourir mime la description d'un film :

On voit qu'il se penche, ici, on arrête un peu sur l'image. [...] L'image ainsi constituée montre en plan serré qu'il posa bécot sur du ratatin de front jivaro [...]. Pour l'opération posé-du-bisou, effet contrechamp [...]. Gros plan sur baiser, silence. Puis tourne vite bobine, on entend ronron. (*GMQ*, 372)

L'*ekphrasis* du chapitre « Matisse en famille » offre également un exemple de réappropriation d'une pratique formaliste au service d'une diction de l'intime : le tableau de Matisse, en effet, n'est pas simplement décrit, mais encadre au sens propre des souvenirs et des émotions personnelles, c'est-à-dire qu'il fournit une forme où couler l'émotion, une structure qui lui donne forme et ainsi la contient.¹⁰¹⁷ Commencant par une description objective du personnage masculin, « debout à gauche lisière de pelouse en pyjama bleu avec des rayures verticalement » (*GMQ*, 182), le texte glisse rapidement vers l'interprétation subjective (« Je le devine ») qui superpose la matière autobiographique au tableau. L'homme devient une image du père¹⁰¹⁸ (« il vient d'ingérer, avec son café retour de lycée et le bout de sieste, tartine de coulommiers. », *GMQ*, 182), et la figure féminine est identifiée à la mère :

Dans sa toilette en sombre de chic, ça dénote un saut d'avance dans l'horaire voire comme un effet de réprobation sur du traîné gras en matinée [...], une dame au balcon assise en raideur fait de l'anguleux un peu vers le pas parmi les rambardes. Révérence, Maman [...]. (*GMQ*, 183)

¹⁰¹⁴ Le chapitre de *Grand-mère Quéquette* « Vu dans du fromage (chromo) » n'est ainsi que la mise en scène ostentatoire (et catastrophique) de cette procédure d'hybridation à l'œuvre partout ailleurs.

¹⁰¹⁵ « dans l'écriture, dit Prigent, c'est la distance (un système de formalisation apathique) qui donne sa chance à une diction juste de l'émotion (l'excès extatique). », *Il particolare*, n° 21/22, Marseille, 2009, p. 87.

¹⁰¹⁶ Cf. *GMQ*, 47-49.

¹⁰¹⁷ Comme le suggère peut-être le relevé graphique du tableau qui figure à la fin du chapitre : de l'original ne reste que le dessin, la forme préconstituée où couler ses propres souvenirs.

¹⁰¹⁸ Revenant sur cette identification des personnages de *La Conversation* aux parents du narrateur, Prigent explique que son père, militant communiste exemplaire, professeur exceptionnel, quasi saint laïque, fut toujours une « image », « il n'était même à peu près que ça », *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, op. cit., p. 47.

Le tableau de Matisse concentre ainsi ce que le roman (*Demain je meurs*, d'ailleurs, plus que *Grand-mère Quéquette*) dit dans la succession des scènes : il fonctionne comme une mise en abyme révélatrice, rend pour ainsi dire visible l'« essence » des parents du narrateur-auteur : le père comme image, icône, totem stoïque, et la mère sévère, réprobatrice. Mais le tableau a aussi pour fonction de permettre le surgissement de souvenirs poignants qui lui sont associés (l'atmosphère du bureau paternel, le jardin familial). Dans un interstice de l'*ekphrasis* s'esquisse discrètement une évocation du père : à travers l'évocation du lieu où se trouve l'enfant qui contemple la reproduction¹⁰¹⁹ apparaît en effet le souvenir du père :

[...] cagna c'est bureau où pense Papa parmi du secret et la solitude, sis sur son derrière sous le plafond bas à cause du tabac quand je suis pas là. Si je suis là, c'est que lui pas. Ou bien plus encore que s'il était là car ça pue sa sueur et toute poussière sur les étagères est cendre de lui, en tout livre gît trace de son doigt et qu'il a lu ça et moi pas bézef [...]. (*GMQ*, 184)

Ces sensations, précise le narrateur, sont « prises » dans le tableau, qui de la sorte les fait ressurgir mais aussi les renferme :

L'ombre que j'ai dite, la sueur, la cendre et la poussière, la graisse des doigts et l'odeur du tabac gris pour la bouffarde, et même le nuage qui monte des papiers quand on les secoue, et les vies dedans en sac de chemises, sont dans les images avec la couleur et les figurines. (*GMQ*, 184-185)

La parenthèse pathétique est d'ailleurs brutalement refermée à la fin du chapitre par la mention du tableau (« Matisse, c'est marqué, *Conversation*, en 1911 »), qui vient « éponger » l'aveu intime (« tu guériras pas et ça sera bon de jamais guérir », *GMQ*, 187).

Dans un passage de *Demain je meurs*, c'est la « glose » du mot « funérarium » qui fournit un cadre formel à l'évocation de la mort du père : c'est ainsi le mot qui semble dicter le texte et non le souvenir réel :

C'est funérarium, le lieu en question, a dit la pancarte en grandes capitales de style latin sur marbre pas gai. La rime le suggère : bassin d'atrium ou cuve d'aquarium. [...] Et s'il y a arums parmi les couronnes, toit tu te souviens que c'est pied-de-vache le nom en trivial [...]. En *funérarium* est aussi *funèbre*, brrr. T'entends le *aïe* de *funérailles*, ça ouvre des failles. Et *fun* c'est du fil, en humanités. [...] Et qui funambule, ou songe qu'il le fait, sur les fils tendus entre le cadavre et ceux qui l'observent parmi les larmois, qu'il cesse de rêver aux acrobaties car fils sont coupés et le grand ciseau des Parques a tranché celui qui tenait ton père dans la vie. (*DJM*, 262)

Mais le rapport entre forme et affect ne se réduit pas à ce rapport contenant / contenu qu'implique la notion de cadre. Autrement dit, la forme n'est pas toujours ce « solidifié de carapaçon » (*DJM*, 54) grâce auquel l'écrivain se prémunirait de tout débordement affectif : la forme peut aussi produire des effets d'émotion, voire manifester de l'affection. C'est ainsi qu'à la fin de *Grand-mère Quéquette*, la liste hypocoristique (« récapitulé de maints petits noms que tu me donnas pour me taquiner », *GMQ*, 375), en même temps qu'une énumération

¹⁰¹⁹ Un changement de point de vue nous a ramenés dans le plan spatio-temporel du spectateur : « En fait si je tourne le truc contrechamp on, c'est-à-dire toi, voit ici que moi s'est assis dans l'ombre au fond d'une cagna et ce qu'il regarde et que je vous montre n'est pas dans dehors mais c'est dans un livre. » (*GMQ*, 183).

ludique¹⁰²⁰, est une manière d'échapper pour un moment à l'insoutenable et de retarder, par la suspension du récit, l'échéance de la mort. Ce principe est repris dans *Demain je meurs*, où les analepses et intermèdes sont explicitement donnés comme des échappatoires¹⁰²¹ : il s'agit pour le narrateur-personnage de s'évader du temps fatal, celui du récit premier, dans lequel le père dès de départ gît « sur couche d'agonie : c'est là où il va râler puis mourir. C'est pour dans sous peu, quasi ça immine. » (*DJM*, 16). Tout le livre sera le retardement symbolique de cette mort, par la remontée en pensée dans un temps où elle ne menaçait pas encore :

Marche, va, courage ! Mais comme au théâtre ou à l'opéra, quand on chante « marchons ! » et qu'on n'avance pas. [...] Empanne, bloque sur l'erre. Buste : fléchi avant. La tête : comme si dans le guidon, mais si c'est vélo, c'est d'appartement. [...] Sois que l'ectoplasme de qui ne veut pas reincarner trop tôt en viande d'humain présent sur le site pour faire sa visite à autrui qui file vers le monde des ombres. [...] Repasse film d'avant. Ton père n'est pas là, qui gît en stand-by dans son antichambre de seuil rien qui vaille. [...] Ton père vit avant. Va, vivant, vers cet avant : il est en arrière, dans ton trou de crâne. (*DJM*, 67-68)

C'est bien d'allonger le temps qu'il s'agit pour le narrateur-personnage¹⁰²², et quand le freinage n'est plus possible (car «voici la porte, numéro ad hoc. Toc toc, faut entrer. », *DJM*, 180), il ne lui reste plus qu'à fuir dans la pensée (« Non non : toque-toque pas. N'entre pas encore. [...] Pause, donne du temps au temps, sois pas impatient d'entrer en souffrance. Concentre en dedans. », *DJM*, 191) puis physiquement (c'est le « repli élastique » du chapitre 19). La complexité baroque de la composition n'est donc pas une démonstration de virtuosité purement formaliste : les digressions signifient des répit (« Campe en digression », *DJM*, 208), et les analepses des résurrections de celui qui maintenant se meurt. Le report de la confrontation avec le mourant apparaît ainsi moins comme une stratégie déceptive que comme l'expression oblique (non déclarative) de ce qui ne sera dit pathétiquement qu'à la dernière ligne du roman : « viens jamais, demain, viens jamais. » (*DJM*, 365).

¹⁰²⁰ La liste suit l'ordre alphabétique, de A (« En A, fus Arsouille selon tes avis, et triste Acabit ou bout d'Avorton : redis-le-me-moi », *GMQ*, 375) jusqu'à Z (« En Z : Zazou, Zigoto (var : Zigomar), Zig ou parfois Puce, ou les deux ensemble, Zéphyrin toujours pour moi un mystère, et Zut : ça fera la chute. », *GMQ*, 376).

¹⁰²¹ « Debout et courage. Cette fois, pas d'esquive : va falloir entrer. » (*DJM*, 204).

¹⁰²² C'est long, le couloir, avec ces idées qui tombent en lueurs [...]. Et le temps pareil, c'est long tout autant. Et ce qui s'écoule en élongation, c'est pas que tes pas sur gérflex qui brille, mais le défilé des vues dans ta tête. (*DJM*, 155).

1.3.5. Pas de quoi sourire

Un dernier aspect important de la dynamique tragi-comique est son essoufflement. Dans certains passages, en effet, le pathétique prend nettement le dessus et le comique est mis en sourdine.¹⁰²³ La mise à distance de l'émotion est alors plus formelle qu'effective, comme lors du « stage en musée » (la contemplation émue des vieilles photographies), où la troisième personne, destinée en principe à éviter la proximité affective du je, et la métamorphose farcesque du personnage en ballon ne tiennent en réalité nullement l'émotion à distance.¹⁰²⁴ Dans la scène de la dernière visite à la grand-mère, le narrateur finit par abandonner la troisième personne qui désignai jusqu'alors le héros¹⁰²⁵ (« Je prends ma Grand-mère, comme elle est légère, par-dessous l'aisselle, comme elle est doucette. », *GMQ*, 372) et se « laisse aller » à une expressivité franchement pathétique :

Va pas sous la terre de suite, ma Grand-mère, laisse-moi pas tout seul marcher au soleil. Ça je le dis pas, ça le dit tout seul en moi malgré moi et je perds un peu le fil du dialogue avec elle qui dit sans cesse que du rien. (*GMQ*, 372)

Mais l'émotion est d'autant plus poignante que le comique mis en œuvre pour la contenir se montre impuissant à déjouer son emprise.¹⁰²⁶ C'est le cas par exemple dans le chapitre 20 de *Demain je meurs* (« De l'odeur suave »), où les expressions triviales ou déplacées ne font sourire que très modérément (ou très amèrement)¹⁰²⁷, jusqu'à ce que dans une sorte de point d'orgue tragi-comique, le sourire provoqué par l'emphase bouffonne (« Ce qu'il sentira, [...] ce sera l'essence de lui-même en gloire dans ta volonté, ce sera parfum de vraie perfection pour tes adorations ») se fige en rictus avec la clausule pathétique : « Sans quoi à quoi bon, sans quoi c'est trop dur, sans quoi tire l'échelle et file au clapier transir sur tes crottes. » (*DJM*, 233). On éprouve le même phénomène de neutralisation du comique verbal par le pathétique à la fin de *Grand-mère Quéquette*, notamment dans cette déclaration du narrateur qui estime que s'il n'existe plus dans l'esprit de sa grand-mère, « autant pétrifier de suite en statue de croûte

¹⁰²³ Prigent le reconnaît d'ailleurs lui-même : « Bien des pages de *Demain je meurs* frôlent un expressionnisme apitoyé, disent assez frontalement des chagrins, des gâchis. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 245. On pense par exemple à la « confiance » rapportant la seule et unique empoignade avec le père, où la mise à distance par le comique n'ayant pas été possible, le narrateur s'en sort par une « petite chanson pour faire intermède et laisser souffler les brumes d'infortune » (*DJM*, 245).

¹⁰²⁴ Cf. *GMQ*, 259-260.

¹⁰²⁵ Depuis la page 358.

¹⁰²⁶ « Arrête de pigner, disait Mère Ubu. Mais Ubu ne put et toi c'est pareil. Qui a bu chagrin, il boira toujours. » (*DJM*, 340).

¹⁰²⁷ « Et tu auras faim de cette chair ou mordre. Tu seras gourmand que du sang en sorte, vermeil, affiné, re-pétant la forme par force globules [...]. Et tu resteras collé par la sueur qui te oint les mains d'un onguent d'amour à cet exsudat de reste de vie qui filtre en sirop distillé léger à travers la planche mais sans fuir dessous et mouiller parquet, tu l'as vérifié. » (*DJM*, 229).

de sel et la révérence la tirer à tout » (*GMQ*, 373), mais surtout dans le coq à l'âne pathétique qu'est le monologue incohérent de la grand-mère.¹⁰²⁸

Dans *Demain je meurs*, la bouffonnerie est parfois repoussée par le narrateur en raison de son caractère déplacé. C'est ainsi, par exemple, qu'au premier chapitre il renonce au travestissement grotesque envisagé :

Cette cage à connins surdimensionnée, c'est la Thébaïde où reclut papa. Mais le mot va pas. Pas plus qu'Eden, Folie, Eldorado. Pas plus que vision de papa Aimé en tenue de poil avec les oreilles façon Bugs Bunny et pompon au cul. Rigole, rigole : ça risque virer jaune. Pas de quoi sourire du dérapé moche en onomastique car papa là-haut jonche en lit d'horreur comme feuille d'automne confite en son rhum de putréfaction [...]. (*DJM*, 16)

Le dernier chapitre du roman met en scène la défaite du comique... dans un ultime épisode comique. Après quelques tentatives de dédramatisation bouffonne¹⁰²⁹, le narrateur-personnage reste démuné face au néant (« grand trou flou ») : « tout planté là, à pas savoir quoi ni faire ni dire ni comment quoi être », il ne sait comment ranimer la flamme du comique : « Faudrait juste trouver truc ou subterfuge pour se rendurcir, pas voir le visible [...] et pincer sa viande pour creuser fossette puis plisser risette à la cantonade. » (*DJM*, 360). L'effort au rire cette fois échoue : « Je creuse, je plisse, ho hisse. Ça fait plus grimace, perle d'âcreté à la commissure, que cheese aux bajoues. ». Les circonstances interdisent toute rigolade :

Tiens, si on faisait, tant qu'à faire le drôle, dans la gaudriole ? Petit madrigal traduit en trivial pour faire carnaval ou le compliment tourné stylisé, avec du bon mot en concetto ? Mais si mot pas bon ? : concetto à l'eau, risquons pas noyade. Question contrepet, j'ai tout oublié. Vaux mieux : j'imagine rictus à cause du salace et le grimacé qui méprise gaga [...]. Tu émettras rien : tu crains la dérape et figer sourire, d'ailleurs qui vient pas. (*DJM*, 360-362)

Si le pire glace le rire, c'est-à-dire s'il n'est plus d'« allègement », plus de « conversion en gaieté » possible du « matériau » traité¹⁰³⁰, cela signifie que la source d'énergie comique est tarie et que l'écriture par conséquent va cesser. On ne peut plus ni rire ni pleurer, c'est l'impasse : « T'oses pas prononcer plus que rien du tout. T'oses pas renifler ni sortir mouchoir [...]. T'oses rien. T'es dans ta cuirasse d'impotence en tout. » (*DJM*, 363).

Au vu de ces cas d'impuissance pathétique du comique (bien évidemment ménagée par l'auteur), l'oralisation n'apparaît-elle pas comme une sorte de « dernier recours » contre le

¹⁰²⁸ « Oui, le cheval, il s'appelle Jacques, et tout ce crottin on va en faire quoi. Et j'irai demain à la Mare-mêlée pour le café. À Berck on allait à la pêche aux coques, Etienne prends surtout pas froid dans les flaques. Et toi, t'es qui ? Non non, je pleure pas. On avait loué une petite cabine et ce foutu sable qui se fourre partout. Ferme la fenêtre, il fait un peu froid. Où elle m'a mis maman mes sabots ? Sonne donc, empoté, qu'on m'apporte ma soupe au café, ils m'ont tous abandonnée, moi qui reprisais sans cesse leurs chaussettes [...]. » (*GMQ*, 377).

¹⁰²⁹ Face au père inerte, le narrateur dit par exemple vouloir « que bouge, de lui, quelque chose, même orteil ou pouce ou poil dans le nez. », puis essaye d'égayer l'ambiance avec un ultime travestissement (« y a du tuyau [...] qui s'agite un peu au dos du paddock comme firent les boyaux autour de Brick Schotte ou de Bartali an temps de naguère en version cycliste », *DJM*, 359).

¹⁰³⁰ « j'apprécie désormais sans réserve le plaisir de travailler les dispositifs 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. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 247.

pathétique ? Si Prigent « s'autorise » ainsi parfois franchement l'émotion dans l'écrit, cela tient peut-être en partie à la manière dont il conçoit et pratique la lecture orale de ses textes. Sans que cette perspective aille jusqu'à permettre une expression débridée, sans détours, de l'intime, la performance orale (qu'elle soit ou non effectivement réalisée importe peu) offre en effet la possibilité de « compenser » un excès d'expressivité, en « asséchant » l'émotion attachée aux souvenirs¹⁰³¹ par des « protocoles de désaffection et d'« impersonnalisation »».¹⁰³²

La singulière « écriture de soi » qui se lit dans les proses narratives de Prigent se constitue bien à partir de la critique de l'autobiographie formulée dans les essais. Elle ne trace pas la suite des événements mais traite les motifs d'une vie, trame un « réseau d'affects ». Le dédoublement du plan narratif (des récits premiers équivalant à une durée très courte : une journée, une demi-heure) est l'un des moyens pour désarticuler la linéarité du récit autobiographique. Pour autant, la substitution de l'autoportrait à l'autobiographie¹⁰³³ ne suffit pas à rendre compte de ce que nous avons appelé la *mécriture* de soi. Dans *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs*, en effet, Prigent entretient l'ambiguïté troublante entre portrait et caricature, figuration et défiguration de l'expérience, entreprise de mémoire et fabrique d'oubli. L'écriture est contradictoirement exploration du moi, tentative de compréhension (elle répond à un besoin de clarification¹⁰³⁴) et œuvre de défamiliarisation. Alors que, dans les aspects abordés précédemment (dialogisme et composition baroque) il s'agissait pour l'écrivain de former une complexité adéquate au réel de l'expérience, ici l'objectif semble être autant de ne pas adhérer à soi, ce qui inscrirait Prigent plutôt à *contre-courant* du retour postmoderniste au moi. Cela apparaît moins contradictoire dès lors que l'on s'avise que l'écriture fait explorer un autre moi que celui que fixe l'identité sociale, ce moi qui est la fiction que l'écriture s'efforce justement de dépasser. Remonter vers l'enfance, pour Prigent, c'est ainsi moins retrouver le moi passé que trouver le moi présent. C'est-à-dire qu'il s'agit non

¹⁰³¹ « malaxant les blocs mnésiques qui constituent peu ou prou la matière de tout texte, la voix (rythmée, décalée de la modulation sémantique) découpe et formalise ces blocs. C'est-à-dire qu'elle tend à les neutraliser. Elle a une fonction d'oubli. Ou plutôt : elle devrait être capable de mobiliser une énergie qui équilibre et relativise l'instance hallucinante, traumatisante et psychologisée du brouillon non maîtrisé des souvenirs. », « La voix-de-l'écrit », *Compile, op. cit.*, p. 17-18.

¹⁰³² Christian Prigent, *quatre temps, op. cit.*, p. 245.

¹⁰³³ « L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques (...) « thématiques ». », M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 8, cité par D. Sangsue dans *Le Récit excentrique, op. cit.*, p. 188. Chez Prigent, on l'a vu, la logique serait plutôt celle des associations d'idées.

¹⁰³⁴ « le réel (la vie, le monde, « moi »), si je ne l'écris pas, m'a toujours paru flou, peu intelligible, il est comme un écran alternativement neigeux et saturé de signes indéchiffrables. Qu'il s'agisse de la petite histoire (la banalité du quotidien) ou de la grande (politique, économique). », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, pp. 179, 192-193.

seulement de faire œuvre à partir de la vie, mais de s'alléger du poids du vécu, d'évacuer le « déchet de l'expérience ». La mécriture de soi fait le deuil du biographique.¹⁰³⁵

Si le recours au grotesque est le moyen d'une distanciation et d'une métamorphose du vécu qui s'opposent au modèle extérieur des « confessions sans écriture », il joue aussi à l'intérieur de l'œuvre elle-même contre des tendances redoutées. La « cruauté » du « monstre » anti-lyrique est ainsi d'abord une violence faite à soi-même. Résistant à la fascination narcissique qui guette l'écriture autobiographique, le grotesque décolle l'écriture du moi. L'autoportrait tourne ainsi au grimage moche : « l'auteur s'abîme »¹⁰³⁶ (plus qu'il ne se contemple) et crée par cette dégradation un « nouvel être ». Creusant l'inadéquation entre le moi et son image, l'écrivain –selon le degré de férocité envers soi-même– montre son clown ou son monstre. Mais toujours, il s'aggrave, imprime sa déprime en gros caractères, gonfle comiquement l'angoisse et les « débordements » affectifs de ce « moi » qui ne « s'exprime » que sous les quolibets¹⁰³⁷, ce « moi » qui n'est plus l'individu mais ce qui pâtit *jusqu'au bout* de l'existence. La mécriture de soi accomplit en effet une monstruosité invivable : elle « touche le fond » de l'inhumanité asociale et de l'auto-mortification, applique « pour rire » l'impraticable « cap au pire ».

Enfin, l'emploi du grotesque présente chez Prigent un niveau de complexité supplémentaire. En effet, le grotesque qui déforme et tient à distance le moi, le vécu, l'émotion, est aussi ce qui autorise (rend acceptable) leur inscription. Ainsi, on a vu que le grimage (clownesque ou monstrueux) pouvait être la stratégie d'une « confession » masquée, que l'idéalisation excessive était une façon de rendre hommage *quand même*, sous le couvert de l'hyperbole et du ridicule, ou encore que la « mécanisation de la vie » (sa transformation en théâtre de pantins) n'empêchait pas l'émotion réelle de sourdre. La bouffonnerie autorise le « lamento », voire contribue à une intensification de la charge émotionnelle. L'écrivain en effet ne se « borne » pas à lutter contre l'émotion, mais cherche une façon de la dire, une façon tragi-comique, à la fois anti-pathétique et terriblement pathétique. Les procédés formalistes, tout en ayant l'air de mettre l'émotion à distance, la suggèrent obliquement, car la rétention de l'émotion est plus poignante que son « épandage », mais aussi parce qu'ils produisent des effets d'émotion¹⁰³⁸, ou encore échouent pathétiquement à remplir leur fonction supposée.

¹⁰³⁵ « Lui (le livre) qui vient après moi est grand gros et gras beaucoup plus que moi et je lui dirai : grandis, que je diminue, et vie s'étrécisse et que tu grossisses à proportion. » (*GMQ*, 338-339).

¹⁰³⁶ *GMQ*, 231.

¹⁰³⁷ « quolibet » : « Pièce musicale religieuse ou profane, comprenant un mélange successif ou simultané de mélodies ou de textes littéraires hétérogènes réunis d'une manière souvent incongrue ou humoristique [...] », *Trésor de la Langue Française informatisé*.

¹⁰³⁸ On pense par exemple à la « signification » des suspensions et freinages du récit.

2. RAVAGE ET PARTAGE : LE GROTESQUE APPRIVOISÉ ?

« Question lisibilité c'est encore assez raté. »¹⁰³⁹

Avec ses deux derniers romans, Prigent rencontre deux paradoxes du moderne : le premier, inhérent à la monstrosité littéraire, réside dans la contradiction entre intransigeance esthétique (le maintien de l'exigence d'expérimentation) et désir d'accessibilité, l'exception au lieu commun entraînant la nécessité de « médiatiser » la réception des œuvres en s'efforçant d'exposer en termes rationnels ce qui, de l'activité d'écriture, peut l'être.¹⁰⁴⁰ Le second paradoxe est plus particulier aux romans qui font l'objet de notre étude : le sentiment d'y avoir trouvé sa langue, le style juste¹⁰⁴¹, place en effet l'écrivain dans un dilemme entre d'une part le « confort » de l'aisance stylistique obtenue et d'autre part le besoin de renouvellement formel sans lequel l'ennui s'installe. À ces paradoxes qui pointent certaines limites de l'irrégularité moderne, il faut ajouter le constat, peut-être évident, mais non sans importance, du caractère *nécessairement* limité de l'excès et, dans la perspective qui est la nôtre, du grotesque. Bakhtine avait déjà mis en lumière l'ambivalence du phénomène, à la fois principe de destruction et principe de régénération, et effectivement, dans l'œuvre littéraire, le grotesque est toujours dissolution *et* institution de formes. Mais aussi, d'un point de vue strictement logique, le grotesque ne peut exister et produire de l'effet que par rapport à ce qu'il combat ou perturbe (c'est la « loi » qu'énonçait Bataille : il faut le système et il faut l'excès). De même qu'on ne peut cultiver l'incongru sans en neutraliser l'effet, on ne peut mettre en œuvre le grotesque sans poser simultanément le cadre qu'il excède.¹⁰⁴²

En outre, il y a sans doute une contradiction intrinsèque à l'idée d'une esthétique grotesque, entendue comme une esthétique du pur ravage, hostile à tout système et à toute homogénéité. L'accomplissement de la « logique » du grotesque aboutirait en effet à

¹⁰³⁹ *Commencement, op. cit.*, p. 351.

¹⁰⁴⁰ Prigent affirme en effet être « de ceux qui pensent qu'il faut établir des relais entre l'excentricité des œuvres de fiction et ce qu'à tel ou tel moment peut en entendre un lectorat d'amateurs éclairés ou d'apprentis curieux. La poésie ne se fait éventuellement entendre que prise dans un réseau qui coud sa solitude au tissu culturel. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 236.

¹⁰⁴¹ « mes écrits ont mis beaucoup de temps avant de trouver quelque chose qui soit *leur langue*. [...] Long temps de formation, en somme - ou de déformation : de dépouillement de tout ce qui n'était pas absolument moi, ou à moi. », *ibidem*, p. 112.

¹⁰⁴² « pour celui qui écrit, le surlignage du système, c'est : des personnages, des scènes, des bribes de dialogues, des amorces d'épisodes, des figures serties [...]. Ensuite, dans l'espace du système ainsi disposé, on peut lancer une mécanique de l'excès qui suspend les scènes à peine amorcées, rature les figures, laisse les dialogues s'effondrer en ratiocinations et radotages nuls, déstabilise les décors, abandonne, à peine apparus, les personnages, etc. [...] On bâtit une fiction – mais qui comprend les forces qui la menacent de ruine. », Christian Prigent, *Le Sens du toucher, op. cit.*, pp. 30-31.

l'abolition de toute forme c'est-à-dire au flou intégral. Ou bien, vu autrement, la généralisation du grotesque conduirait en fait l'écrivain à mettre en place une sorte de système. Le grotesque en son essence serait donc proprement irréalisable dans le cadre de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire que son emploi doit être nécessairement limité, sauf à renoncer à toute œuvre et à tout style. Aussi l'œuvre grotesque (difforme) peut-elle être définie comme un compromis entre la forme régulière (l'œuvre conforme) et l'informe (absence d'œuvre).

Mais, outre l'impératif de lisibilité (minimale) auquel l'écrivain ne peut se soustraire, n'y a-t-il pas aussi dans l'œuvre elle-même, en tant qu'elle tend vers son accomplissement (une certaine cohérence et une certaine beauté), une force qui limite l'impulsion corrosive et défigurante du grotesque ?¹⁰⁴³ Enfin, un autre facteur de limitation du grotesque est peut-être l'expérience à dire, non seulement parce que, traitant un matériau biographique, l'écrivain est sans doute conduit (par « respect humain ») à transiger quelque peu avec l'exigence cruelle du « tout dire », mais aussi parce qu'en tant qu'il retrace une expérience collective, le roman a affaire à la vérité historique.

¹⁰⁴³ « le plaisir de dire, le désir de beauté, nul, qui écrit, n'en est, heureusement, indemne », Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 12.

2. 1. MALAISE DANS LA CONSÉCRATION

En 2007, Prigent recevait dans sa ville natale le Prix Louis Guilloux pour *Demain je meurs*. Récompense quelque peu embarrassante pour celui qui comparait les prix littéraires à des « séances de comices »¹⁰⁴⁴, renversait les succès en échec¹⁰⁴⁵ et raillait narquoisement l'écrivain briochin dans *Grand-mère Quéquette...* La « consécration » semble bien avoir pour Prigent lui-même¹⁰⁴⁶ un arrière-goût d'échec ou de reniement. Du moins soulève-elle de part et d'autre des interrogations¹⁰⁴⁷ : le « monstre » se serait-il finalement lui aussi assagit ? Bénédicte Gorrillot note par exemple que dans *Demain je meurs* « la langue semble s'assagir, tordant moins violemment la syntaxe et déformant moins le lexique que dans les livres précédents ». Elle perçoit « un indéniable effet de « réception ». Une sorte de consensus, même, autour de ce livre », phénomène qui, dit-elle, « corrige grandement l'image d'écrivain « illisible » » qui a longtemps été celle de Prigent.¹⁰⁴⁸

Il n'est ainsi pas interdit de penser que la venue tardive de l'écrivain au roman est peut-être liée, autant qu'à l'attrait d'un nouveau terrain à explorer (à propos de *Commencement*, Prigent dit avoir eu envie d'écrire « quelque chose de long »¹⁰⁴⁹), au désir (plus ou moins conscient) de sortir un peu de l'ombre par trop épaisse dans laquelle évoluent les auteurs de minces recueils.¹⁰⁵⁰ Certaines positions antérieures de Prigent vont d'ailleurs dans ce sens : dans *Ceux qui merdRent*, par exemple, le genre romanesque était (dé)considéré comme « formation de compromis, comme forme du compromis littéraire avec la commande sociale d'époque. »¹⁰⁵¹ Aux yeux de certains critiques (qui ont peut-être tendance à confondre

¹⁰⁴⁴ *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 12.

¹⁰⁴⁵ « le succès est un échec (un mensonge), l'échec est un succès (une vérité). Le succès est l'affleurement d'un compromis mondain. L'échec est l'allégorie de la situation de l'être. », *ibidem*, p. 172.

¹⁰⁴⁶ Prigent admet par exemple que « dans *Demain je meurs*, la *phrase* (mimétique) domine parfois le *phrasé* (la « poéticité »), alors qu'en principe « la phase (qui raconte, décrit, etc.) ne doit être là que comme partenaire [...]. 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. », *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 245.

¹⁰⁴⁷ « 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. Je suis assez au fait de l'histoire pour savoir que les prix couronnent rarement le plus inventif de la littérature. D'où un peu de perplexité et de méfiance. », *ibidem*, p. 113.

¹⁰⁴⁸ *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., pp. 245-247.

¹⁰⁴⁹ Nous remercions Daniel Riou pour ce témoignage.

¹⁰⁵⁰ Avant la publication de *Commencement* chez P.O.L (en 1989), dit Prigent, « j'étais un poète épisodique et bizarre, un polémiste agité du bocal, un théoricien terroriste, un revuiste fébrilement activiste, etc. Mais pas vraiment un écrivain. [...] J'étais dans une certaine mesure *reconnu*, comme on dit. Mais on préférerait en général me reconnaître ailleurs. [...] Et, de toute façon, de mes petits écrits, il était facile de se débarrasser. Le tiroir aux silences était tout prêt, étiqueté : « marginal », « illisible ». Ça change. Ça a changé, pour l'essentiel, depuis que P.O.L publie mes livres. », *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., pp. 109-112.

¹⁰⁵¹ *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 269.

modernité et illisibilité), Prigent en « sacrifiant » au roman -à caractère autobiographique, qui plus est !- se rendrait quasiment coupable de « crime de lisibilité », trahissant la cause de l'obscurité. B. Gorrillot se montre ainsi particulièrement critique à l'égard des derniers romans, parlant par exemple de « la prose narrative venue trop facilement sous la plume de l'écrivain, après 2000 », ou déclarant –dans un subtil discours indirect libre- qu' « après le succès de *Demain je meurs* [...], il fallait renverser la vapeur, abandonner la prose trop visiblement et lisiblement narrative. Il fallait reprendre la lutte, rappeler que la langue ne dit rien du réel ni de soi ».¹⁰⁵²

Mais, moins intransigeants, beaucoup considèrent à l'inverse que Prigent, loin de « déchoir » dans l'écriture en prose, s'y renouvelle voire s'y accomplit, renouvelant du même coup le roman et le traitement de l'expérience personnelle. Lui-même considère la forme de ses romans comme un aboutissement : « J'ai mis vingt ans, dit-il, à trouver une forme à la fois narrative et poétique, autobiographique, quelque chose qui soit de l'ordre du roman, mais qui conserve ce souci poétique. »¹⁰⁵³ Ainsi voit-il dans l'évolution récente de son écriture narrative la continuation d'une même recherche : le style se serait seulement « décripé » :

Demain je meurs poursuit formellement le projet initié vers 1986 de construire de la prose narrative à partir d'un outillage a priori plutôt « poétique » [...]. À mon sens, même si le temps et le travail ont donné à tout cela plus d'aisance, plus de coulé décripé, on y trouve un effort semblable d'ondulation phrasée, le même suspens sporadique du narratif [...] que dans mes proses précédentes.¹⁰⁵⁴

L' « effet de réception » dont a bénéficié *Demain je meurs* ne tiendrait donc pas à une forme plus facile à « digérer »¹⁰⁵⁵ :

Je ne crois pas que cela tienne principalement à une lisibilité *formelle* plus grande. C'est plutôt que, dans ce récit, le fond historique, très présent, met en jeu une expérience collective. [...] J'ai beaucoup travaillé dans ce sens : j'ai utilisé toutes sortes de documents d'archives [...]. En somme, j'ai « fait mon Zola », comme disait Jarry.¹⁰⁵⁶

L'élaboration formelle complexe aurait même plutôt pour effet de contrebalancer le caractère partageable de l'expérience mise en jeu, c'est-à-dire qu'elle maintient une force d'exception contre un fond plus « sociable » que dans les livres précédents.¹⁰⁵⁷

Paradoxalement, ce serait ainsi justement parce qu'il a persisté dans la même voix que, par l'aisance stylistique acquise, Prigent serait devenu plus « accessible » : plus familier à lui-

¹⁰⁵² *Il particolare*, n°21 & 22, Marseille, 2009, pp. 189, 185.

¹⁰⁵³ « Portrait d'auteur », *Pages de Bretagne*, n°20, décembre 2009.

¹⁰⁵⁴ *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 246.

¹⁰⁵⁵ Comme l'aurait aimé l'héroïne de *Commencement* : « Elle n'aime pas, surtout, que son tas soit par moi tressé à d'autres tas. Quand elle s'y mire, elle vise pas bien soi, mais un charabia poudingué qu'elle voudrait que je recuise mieux, en plus léger à diriger. », *Commencement, op. cit.*, p. 260.

¹⁰⁵⁶ *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 246. Le fort ancrage historique de *Demain je meurs* fait ainsi de ce roman, beaucoup plus que *Grand-mère Quéquette*, ce que Tadié appelle un « roman de génération ». Cf. J-Y Tadié, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990.

¹⁰⁵⁷ C'est cette « lutte » entre singularité formelle et sens partageable que rejoue la « voix-de-l'écrit » qui, explique Prigent, propose « un lien malaisé entre généralité sémantique (un texte qui fait sens partageable) et particularité sonore (un phrasé singulièrement stylisé). », *Compile, op. cit.*, p. 11.

même, le monstre se montrerait d'un abord plus aisé. Mais, si la vitalité de l'écrit suppose la possibilité de l'imprévu¹⁰⁵⁸, le sentiment d'aboutissement suscite aussi, inmanquablement, le besoin de *commencer* autre chose : avec le recueil *Météo des plages*¹⁰⁵⁹, Prigent délaisse ainsi l'« éponge »¹⁰⁶⁰ de la prose pour une forme plus sèche et porteuse de « défis » d'écriture différents. Ce livre, dit Prigent, serait même « le résultat d'une volonté délibérée de prendre le contre-pied de ce à quoi j'étais arrivé avec *Grand-mère Quéquette* et surtout avec *Demain je meurs* (une prose rythmiquement emportée, l'oralité à fleur d'énonciation, une certaine lisibilité narrative, le contenu autobiographique quasi explicite, etc.). »¹⁰⁶¹ Ce nouveau revirement (et non reniement) démontre ainsi une fois de plus que l'écriture est bien un perpétuel arrachement à la routine que le sujet (écrivain ou pas) est pour soi-même.

¹⁰⁵⁸ Prigent a souvent insisté sur l'importance de ménager la possibilité de la surprise, de l'écart par rapport au projet de départ. Il écrit par exemple dans *Ceux qui merdRent* : « en littérature le vivant ne se reproduit pas selon le programme et [...] c'est cette négation imprévisible qui le rend justement vivant [...]. Et de ces produits vivants ne tombent que des ratages (et non des réussites du programme. Ils sont les déchets, les chutes monstrueuses de la stratégie. », *Ceux qui merdRent, op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁰⁵⁹ *Météo des plages*, Paris, POL, 2010.

¹⁰⁶⁰ « les poèmes sont des condensés osseux (ils se constituent d'une série d'éliminations, de réductions, de courts-circuits elliptiques) ; les proses sont des éponges capables d'absorber une masse d'informations disparates, de courants de mémoire, [...] etc. », *Christian Prigent, quatre temps, op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁶¹ « Une prothèse de tonicité », *Il particolare*, n° 21 & 22, 2009, p. 86.

2. 2. FORMES DU COMPROMIS

Avant de décréter que Prigent « pactise » honteusement avec le lisible, il est bon de considérer que toute écriture (toute écriture publiée) est nécessairement faite de compromis, sans quoi elle se dissoudrait *vraiment* dans l'informe. Comme on l'a vu, cette question se trouve posée indirectement au sein même des romans avec les constats d' « échec » (infidélité aux « résolutions » dans *Grand-mère Quéquette* ; transgression des interdictions dans *Demain je meurs*) qui traduisent la conscience de l'impossibilité d'aller jusqu'au bout de la logique grotesque de ravage de la langue et de dissolution des représentations (« Résolution six : rien qui porte un nom ! L'a pas arrêté d'interpeller tout et coller du nom sur des figurines et que ça tartine en vers et en prose. », *GMQ*, 386). La mise en scène de l'échec du « programme » initial manifeste ainsi une certaine prise de distance par rapport au projet « subversif » d'une modernité qui, dans sa version la plus extrême, a pu parfois prôner une insoumission radicale aux règles linguistiques en réalité impossible. Le constat n'est d'ailleurs pas nouveau : l'idée que nulle écriture n'abolisse en fait intégralement toute censure est énoncée comme une évidence dans *TXT* :

Toute écriture est un niveau de censure [...]. Elle doit s'accommoder d'une syntaxe, d'une linéarité, d'une clarté minima. C'est là que chacun place la barre plus ou moins haut, choisissant un niveau de censure dans son travail pour qu'il puisse être reçu comme littéraire. Le terme « avant-garde » veut alors dire quelque chose : c'est l'exacte mesure du risque que vous prenez d'abaisser le niveau de censure, [...] vers le non-encore lisible dans le corpus des textes.¹⁰⁶²

Dans *Grand-mère Quéquette*, un passage métatextuel évoque le dilemme auquel se voit confronté l'écrivain, écartelé entre le réel à « rendre » et l'œuvre à former : si le discours trahit le réel, la fidélité à la complexité de l'expérience -l'effort pour constituer, face au réel, une « homologue obscurité »- condamne le texte à l'illisibilité :

Mon papa à moi boit son chocolat dans un autre endroit car digressons pas. Quoique tout soit là mais en potentiel : si je mêle tout, on verra plus rien. [...] Tout sort de tout, ça fait qu'un trou. Et ça dégouline dans les éboulis, comment nommer ruine. Si tu dis pas ruine, tu dis rien qui fut. Si tu la dessines, tu fais rien que tas gras de dégâts. (*GMQ*, 235)

À cette nécessité, pour faire œuvre, de sélectionner, démêler, aligner, s'ajoute le souci de composition, dont on a vu qu'elle représentait une part essentielle du travail de Prigent. Une composition discrète (le découpage du continuum de prose en tableaux, « scènes », « vignettes », etc.) limite nécessairement les « dégâts », contient les débordements informes.

¹⁰⁶² « Il faut une grande technique au-delà de la mode », *TXT*, n° 13, 1981.

Par ailleurs, l'identité du style instaure une forme d'homogénéité qui va à l'encontre du principe d'instabilité (de « motilité » anticoagulante). L'affirmation d'un style suppose la systématisation d'une certaine forme choisie et « obstinément répétée »¹⁰⁶³ (ici le pentamètre) qui vient « lier » les éléments hétéroclites. On a vu ainsi que de l'hétérogène (télescopage des traditions, hybridation de textes, mélange des langages, etc.) naissait malgré tout une forme d'homogénéité du fait de cette « unité stylistique supérieure »¹⁰⁶⁴, ce « phrasé » qui entraîne dans une même cadence les divers matériaux convoqués.

Un autre élément de limitation des perturbations est l'identité générique de ces textes. Certes, comme on l'a montré, le récit y est gravement « malmené » (quand il n'est pas purement et simplement repoussé), ce qui rend pour le moins problématique l'inscription de ces textes dans le mouvement de « renarrativisation » postmoderne. Mais ces livres restent toutefois identifiables comme *romans* : les greffes de discours métatextuel brouillent la frontière entre fiction et réflexion « théorique » mais ne l'annule pas, de même que les passages versifiés apportent seulement de la variété dans des livres principalement en prose. De plus, il s'agit bien à chaque fois d'un récit, puisque, derrière la discontinuité formelle et temporelle existe un principe unificateur : dans les deux romans, les souvenirs épars se déploient autour d'une figure centrale (totémique).¹⁰⁶⁵ Tout en brouillant les catégories (avec par exemple le sous-titre de *Météo des plages* : « roman en vers »), Prigent ne remet donc pas fondamentalement en question les genres, et sa pratique d'écriture reste organisée selon la tripartition essai, poésie, roman.

¹⁰⁶³ Cf. *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁰⁶⁴ Là encore on retrouve la conception bakhtinienne du roman comme « assemblage des langages et des styles qui forment une unité supérieure. » « Ces unités stylistiques hétérogènes, précise Bakhtine, s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble, qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui. », *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁰⁶⁵ Ce principe s'ajoute en fait au premier principe unificateur qu'est l'unité du narrateur-personnage.

2.3. *ESSE EST PERCIPI*¹⁰⁶⁶

2.3.1. Balisage multiple

En dehors de ces données générales auxquelles tout écrivain a affaire et qui définissent un cadre dans lequel l'irrégularité s'inscrit (une langue, un style, un genre), les romans de Prigent présentent un ensemble de phénomènes plus intéressants à observer. La contradiction entre la monstruosité et le désir de partage se manifeste en effet au sein même de ces textes, dont la composition « excentrique » conjugue en réalité dispositifs de désorientation et dispositifs de lisibilité. Quand il ne limite pas explicitement les déviations digressives (« reprends ton fil d'histoire de ton père sans trop remonter vers d'autres déluges. », *DJM*, 101), le narrateur dispose un balisage du texte qui « vient en aide » au lecteur égaré, dérouté ou perplexe. Le maltraitement du récit n'est ainsi pas synonyme de maltraitement du lecteur (même s'il se voit ici ou là sévèrement rabroué). Ce balisage peut consister en des reprises internes jouant en quelque sorte le rôle de « résumés des épisodes précédents » :

Le bonhomme ici, vous le connaissez : il passa avant dans les anecdotes car ça fait des boucles, le temps, attention. [...] Bonhomme est celui décrit ci-dessus en ballon baudruche, d'abord en visite au long d'un couloir dans maison d'enfance, puis en pied pourvu de petites bottines et pantalon long et veston de grand avec les trois poils pour rire au menton [...]. (*GMQ*, 360)

Après que t'entras, comme tu racontas car le vis en flaque sous roue de vélo, dans le vestibule de la maisonnette puis dans le salon où trônait cercueil, ton père était mort, or il ne l'est pas. Après que tu eus fait du commentaire sur les odeurs suaves que t'aurais voulu qui en émanassent, il fut toujours mort, nul n'en pouvait mais. À l'instant précis du plan du récit, il roupille ici parmi les tuyaux. (*DJM*, 260)

Si ces récapitulations qui opèrent après coup la mise au point restent toutefois relativement rares, elles n'en démontrent pas moins que l'intention n'est pas de faire perdre au lecteur tout repère mais au contraire de faire en sorte qu'il ne perde pas complètement de vue la structure. La volonté de clarification est très nette à la fin de *Demain je meurs* avec ce résumé qui fait percevoir la construction particulièrement artificielle des derniers chapitres :

Fin de toutes ces scènes. Rappel : tu les vis dans la petite flaque en chambre d'hosto de ton père malade. Tu avais le nez collé ras le sol après l'incident de la chute du verre [...]. Pendant tout le temps que ces épisodes gonflaient la matière, tu eus tout loisir d'essuyer la flaque. Et voilà, ça y est : balatum séché. [...] Reviens à toi, à lui, au présent. Bilan sept chapitres : tous ces événements, depuis paginé 258, ça mesure combien ? Dans la grande Histoire : cinquante ans en gros. Dans ma brève histoire : juste quelque secondes, même pas des minutes. Ecriture : trois ou quatre mois. Lecture : va savoir, environ deux heures ? (*DJM*, 357)

¹⁰⁶⁶ Berkeley.

Plus fréquents sont les commentaires apportant quelque précision relative à l'instance énonciative, à la situation ou encore au statut de tel ou tel épisode :

Mais écoute encore, je t'ai pas tout dit (c'est Grand-mère qui parle en vaticiné [...] avant les goinfrees). (*GMQ*, 143)

Qui reprend parole ici a grandi à cause que du temps fila en ellipse par des interstices de sieste dans l'herbe là où se glissa la portée des ans et c'est bien après que le Tour passait. (*GMQ*, 253)

Reprends la parole. Commente le propos de la bête méchante [...]. (*DJM*, 93)

C'est un rêve, ailleurs. Ailleurs, c'est un songe. (*DJM*, 17)

Ainsi sont réduites quelques ambiguïtés, même si ces précisions éclairantes sont souvent plutôt à effet rétroactif, comme dans le chapitre « Matisse en famille » où l'on comprend « après coup » que le héros a changé de lieu et de temps : « On comprend pourquoi Grand-mère n'est plus là car elle est ailleurs et ailleurs, dedans, je ne le vois plus : c'est un autre temps qui file à vélo elliptiquement. » (*GMQ*, 183-184). Même phénomène au début du chapitre suivant, où les commentaires de la grand-mère font comprendre que l'on est revenu au jardin abandonné le temps d'un chapitre : « Ça nous rajeunit, commente Grand-mère, mais c'est barbouillé à la combe je pousse, on n'a pas idée [...]. On comprend ici qu'on est ressorti dans le paysage. » (*GMQ*, 188). Certaines précisions temporelles sont liées à la vérité biographique : « Tout ça : environs de 1930. Ton père était là, à l'âge qu'il faut pour pas oublier, sinon pour comprendre. » (*DJM*, 95). Le narrateur remet ainsi parfois un peu d'ordre dans les temps, situant les épisodes dans l'Histoire et les uns par rapport aux autres, comme à la fin de *Grand-mère Quéquette* : « Autre jour après, fin d'après-midi : longtemps fut dormi sous René Coty puis le Général et le temps s'en va en ère Pompidou. » ; « Le jour que je dis, [...] c'était long après épisodes d'avant des commissions et décor bistrot de *Petite Vitesse* : on approche d'ici. » (*GMQ*, 358-359).¹⁰⁶⁷

Mais le narrateur fait plus qu'apporter des précisions factuelles. Tout semble fait aussi pour que l'architecture du texte ne passe pas inaperçue. Dans *Demain je meurs*, le dispositif narratif à double niveau (le principe du va-et-vient entre vue sur le dehors et visions intérieures) se trouve ainsi sans cesse explicité :

[...] tu concentres à fond sur quoi passe têtue dans tes intérieurs. Là c'est défilé sans interruption de spots de vision de qui fut ton père. » (*DJM*, 88)

Un œil sur dehors où corps médical vaque à son devoir [...]. Un œil sur dedans où du souvenir rapplique » (*DJM*, 125).

¹⁰⁶⁷ Même chose au début du douzième chapitre de *Demain je meurs* :
De l'Histoire, à nouveau : trois ans tout juste après
L'exploit des Douze. Toi, tu vas vers tes huit ans. [...]
Été cinquante-trois, on va à Plougrescant. (*DJM*, 133)

Puis tu colleras lèvres sur le bois. Là tu sentiras que ce sera froid, quand même, un peu froid. Quoique bien moins froid que [...] l'inoxydable acier du guidon où tu crispes pognes pour pas vaciller à cause de ces vues en anticipé immiscées dans ta pédalée. (*DJM*, 230)

De même, le principe de composition fuguée est indiqué par des commentaires qui signalent les reprises et permettent ainsi de « bien » lire le texte : « récapitulons », « on repasse les plats » (*GMQ*, 271-272) ; « La phrase vient d'avant, c'est de même pour toi. Entre ici en phase bis repetita, retour des motifs, réplique des rengaines » (*DJM*, 336). À la fin de la quatrième partie de *Grand-mère Quéquette*, c'est aussi l'endroit du livre d'où viennent les passages repris¹⁰⁶⁸ (la première partie, intitulée « laudes ») qui est indiqué : « Le plasma d'émoi des gais gravitons qu'entendis à laudes. », « Refrain me revient, tel qu'en matinée » (*GMQ*, 191-192). L'auteur « révèle » aussi l'une des « lois » de son roman : « Puis Grand-mère s'échappe. C'est elle qui fera en fin de chapitre, comme depuis toujours dans l'ordre des faits posés dans ma prose, le tour de victoire sur le vélodrome. » (*GMQ*, 248). On voit ici que l'anti-romancier revendique moins l'absence de règles que la liberté d'instituer les siennes propres.

En surlignant les ruptures¹⁰⁶⁹, c'est-à-dire en affichant la discontinuité, Prigent fait du discret (au sens des mathématiques) un effet fort peu discret (ostentatoire) et neutralise en partie la désarticulation formelle et les brouillages temporels. En signalant les anachronies¹⁰⁷⁰, en effet, il « détroue » la trame du récit. En annonçant au contraire la confusion¹⁰⁷¹, il la rend moins perturbante. Enfin, en pointant les anomalies par rapport au modèle narratif standard¹⁰⁷² il donne les moyens de comprendre ce contre quoi (ou par rapport à quoi) il écrit.

De même, il fournit souvent des indices qui permettent de déchiffrer ce *par-dessus* quoi il écrit. Si la saturation intertextuelle compromet la perception de toute la dimension parodique des textes de Prigent - les hypotextes n'étant pas toujours, loin de là, des textes « suffisamment connus »¹⁰⁷³ -, il y a cependant la volonté de ne pas être *trop* hermétique. Plus ou moins aisément repérables, des marqueurs de réécriture orientent la lecture vers l'hypotexte

¹⁰⁶⁸ « Dis ton patati : cède rien sur ton vœu. Bisse ton patata : dessine que du nié. Pense repetita : pose-toi dans les choses avant que nommées, voire figurées. » (*GMQ*, 192).

¹⁰⁶⁹ L'ouverture et la fermeture des parenthèses digressives sont très souvent surlignées (« Ici : digression. » ; « Un blanc, trou, passons : fin de digression. » ; « Je rhabille en homme après incursion en costard gosse-porc. », *GMQ*, 110, 112, 158 ; « Fin de l'incrusté en tons oniriques. Version plein écran des actualités d'action au présent », *DJM*, 47). De même sont explicités les phénomènes de superposition des souvenirs : « Ça c'est scène en vrai. En surimpression : ce que tu rêvas ici un peu avant. » (*DJM*, 215).

¹⁰⁷⁰ On notera par exemple ces annonces d'analepses : « Retour en avant », « Rappel du contexte » (*GMQ*, 128, 194), « Dedans toi, visions : le val ci-présent ouvre vers très loin. En très loin avant. En très loin ailleurs. [...] C'est une promenade avec ton papa. » (*DJM*, 211-212).

¹⁰⁷¹ « Ou tu mêles tout, l'un, l'autre, et son contraire. Tu emmêles crayons, craies, pinceaux. Avant et après, présent et futur, ici et ailleurs, vu pile sous le nez ou à perpète au télescope : purée, brume totale. » (*DJM*, 260-261).

¹⁰⁷² Par exemple : « intrigue avance pas, on piétine, pardon. » (*GMQ*, 360).

¹⁰⁷³ On se souvient que Genette, qui remarquait fort justement que, la connaissance de l'œuvre parodiée étant nécessaire à la perception de l'œuvre parodique, celle-ci s'en prenait « comme il va de soi » à des textes « suffisamment connus pour que l'effet soit perceptible », *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 40.

par la référence à son auteur (l'indication « en style marotique » conclue par exemple la réécriture d'un épigramme de Marot, *GMQ*, 116), au titre (« c'était bucolique » referme ainsi la réécriture de la première *Bucolique* de Virgile, de même que l'intertexte ovidien est suggéré par cette question du narrateur : « Que devient l'auto fortement mobile en métamorphose dans les entre-temps ? », *GMQ*, 305, 94) ou encore à des personnages de l'œuvre convoquée (« Blivet ou pareil kif-kif comme Rannou » signale par exemple la convocation de *La Charlézenn*¹⁰⁷⁴, *GMQ*, 115). On relève aussi une forme d'indice plus originale : la seconde réécriture de *Britannicus* (« Pensée illico de cogito d'on en métronormé avec du retour vers les incipits : quoi ! tandis que Bibi s'abandonne au sommeil, faut-il qu'ils soient tous là à guetter son réveil », *GMQ*, 277) qui est une invitation discrète à relire plus attentivement l'incipit (où le vers de Racine était nettement plus défiguré¹⁰⁷⁵). Le « problème » de la perceptibilité des hypotextes est en outre résolu (en partie) par les indications bibliographiques intégrées à la fin des deux romans.¹⁰⁷⁶ Dans la « bibliographie succincte » de *Grand-mère Quéquette*, l'ordre des références suit même le découpage du roman en sept parties.¹⁰⁷⁷

2.3.2. « À bon entendeur : salut et merci. »

C'est sur cette formule que se referme la parenthèse métatextuelle essentielle de *Demain je meurs* dans laquelle Prigent expose sa conception du roman « à base de vécu ».¹⁰⁷⁸ Exemple d'un discours métatextuel à fonction (ou du moins à effet) de lisibilité, ce passage constitue quasiment un « art poétique » personnel.¹⁰⁷⁹ Tout en produisant une forme de parasitage de la fiction, les apartés d'ordre « théorique » contribuent fortement à la « lisibilité » (à la compréhension) de l'œuvre, dans la mesure où ils définissent une esthétique, justifient certaines irrégularités¹⁰⁸⁰, explicitent le projet ou évoquent les problèmes auxquels l'écrivain s'est vu confronté. Le narrateur auctorial ne cesse en réalité de commenter ce qu'il fait, a fait, ou tente de faire, comme lorsque par exemple il indique l'effet escompté de son dispositif narratif (l'exploration d'une armoire) : « Regard sur l'Histoire : l'Histoire en casiers, l'Histoire feuilletée, minusculée et condensée, l'Histoire en résumé synthétisé. » (*DJM*, 290). Plus loin, le narrateur souligne le caractère parodique de sa progression :

¹⁰⁷⁴ Les admirateurs de la jeune fille, dans le texte de *Le Braz*, sont les frères Rannou.

¹⁰⁷⁵ « Quoi !!!!!!!!!!!!! / Tu dis que ?.....Nerfs ? / On sapant ?????? Tonnes ????? D'eau ????? Soleil ????? » (*GMQ*, 11).

¹⁰⁷⁶ On remarquera l'absence de telles bibliographies dans les fictions en prose précédentes.

¹⁰⁷⁷ Cf. *GMQ*, 391-393.

¹⁰⁷⁸ Il s'agit du passage repris en quatrième de couverture. Cf. *DJM*, 163.

¹⁰⁷⁹ *Grand-mère Quéquette* inclut un passage de statut équivalent (cf. p. 103).

¹⁰⁸⁰ On pense par exemple à la justification réaliste du « foutoir » (cf. *DJM*, 259).

Poursuis le voyage. Tu ne vas ni d'île et île comme en Odyssee, ni de ville et ville comme le Don Quichotte, ni de lune en lune comme Cyrano. Tu ne vas que de flaque en autre flaque, de boîte en boîte, de carton en carton. N'empêche, c'est pareil en version mineure. (*DJM*, 317)

Puis, comme on l'a vu, il expose à la fin du livre le projet biographique qui y présida¹⁰⁸¹, avant de dresser une sorte de « bilan » critique de sa réalisation.¹⁰⁸² Cette auto-relecture insiste sur l'ambivalence du rapport au père (respect et grandissement d'un côté, insolence et rabaissement de l'autre), explicitant ainsi ce qui était apparu au fil du livre :

Il t'avait sommé que tu ne burines l'idole en grossier, ni ne la malaxes avec tes mains sales ; que tu ne gondes devant par effet de caricature ; [...] que tu t'agenouilles jamais en respect confit absolu, ni jamais ne montres tes fesses à l'icône par les insolences de l'esprit mauvais ; [...] que tu ne bâtisses de Lui un Colosse en format d'emphase surdimensionnée, ni le rapetisses en version breloque, figurine en plomb, bouchon de carafe, rondelle pin's ou badge, ou petit sujet dévalorisé pour décorer ton porte-clefs.

Tu l'as fait pourtant : dis mea culpa. (*DJM*, 349)

Dans *Grand-mère Quéquette*, où la dimension métapoétique est plus présente que dans *Demain je meurs* (le héros est un « artiste » en herbe, peintre et futur poète), on trouve des digressions « théoriques », bouffonnes certes, mais néanmoins éclairantes. Les questions sont sérieuses : ces passages, intégrés à la fiction comme des méditations pour le moins invraisemblables du personnage (ce qui constitue une source supplémentaire de comique) « traduisent » en effet dans la langue du roman (en langue vivante) des pans du discours rationnel développé dans les essais. C'est ainsi, par exemple, que les considérations du héros sur la peinture annoncent certaines réflexions exposées plus sérieusement dans *Le Sens du toucher*¹⁰⁸³ :

Mais for intérieur marmonne en moi-même et pour nul autrui que ça aide à voir, parfois, la barbouille, voire à vouloir voir, et tout ce qu'on voit taille son patron dans ce qu'on pourrait, en tout cas voudrait, tester de la touche : y a de la matière en instance de chair dans ce qu'on caresse avec les trois poils de cochon qui poussent au bout du pinceau. (*GMQ*, 190)

¹⁰⁸¹ Cf. *DJM*, 348.

¹⁰⁸² Le bilan intermédiaire de *Grand-mère Quéquette* dans lequel le narrateur constate la déroute du projet initial a le même effet éclairant. Cf. *GMQ*, 263.

¹⁰⁸³ Cf. *Le Sens du toucher*, *op. cit.*, p. 27-28.

Plus en rapport avec nos préoccupations, une autre greffe « théorique » aborde le problème de l'écriture de l'informe, c'est-à-dire de la paradoxale et nécessairement infidèle mise en forme de l'informe¹⁰⁸⁴ :

Mais ce brouillon-là pas mèche de mesure car mesurer tue : toute quantité salope qualités. Mais pas mesurer ça coupe la quéquette qu'on a dans la tête. Comment tenir ce qui tient pas ? Comment contenir dans son contenant ce qui vous a fait être incontenable [...] ? Comment dessiner l'informe qu'a fait qu'on veut dessiner ? (*GMQ*, 57-58)

De même, la conclusion du chapitre « Matisse en famille » livre à la réflexion la question cruciale (que nous évoquions précédemment) de l'alliance indissociable du système et de l'excès –ici de l'ordre domestique et rationnel et de la sensation brûlante du réel :

[...] j'assemble et je fous le camp, les deux en même temps, peut-être ça ressemble à penser à être. On conclut qu'il faut pour ça le dedans avec les bouquins et leur baratin et [...] le bleu des choses en stabulation et la pensée close et se faire raison de ses déraisons pour que ça fulgure le con du jardin cruel et coquin et le drapeau rouge entre cônes d'ombre et frottis carmin et vice versa. (*GMQ*, 187)

Assurément, ce « moderne » qu'à l'époque de *Ceux qui merdRent*, Prigent voyait menacé et quasi exsangue reprend ici des couleurs. De nouvelles couleurs... Car s'il fait partie des écrivains pour qui les valeurs (non les formes) de la modernité littéraire ne sont pas aujourd'hui périmées, Prigent s'inscrit par la force des choses dans l'époque postmoderne, où aucun écrivain ne peut reconduire le projet moderniste sans en réévaluer la portée et la pertinence. Aussi son écriture n'est-elle pas la simple répétition du geste moderne mais témoigne d'une prise de distance par rapport à certains « dogmes » du modernisme. Si cette attitude peut être qualifiée de « postmoderne », il ne s'agit donc en aucun cas d'un « renoncement à la critique »¹⁰⁸⁵ mais bien au contraire d'une « critique interne à la modernité »¹⁰⁸⁶, -ou, ce qui revient au même, on peut dire que Prigent définit par là un postmodernisme qui n'est pas un *anti*-modernisme mais un *après*. Conscient des limites de son pouvoir de subversion, ce nouveau modernisme (on ne sait décidément comment l'appeler) a notamment tempéré l'intransigeance vis-à-vis du narratif et de la référentialité autobiographique en même temps qu'il abandonnait le discours avant-gardiste.

Dans notre perspective, cette évolution se perçoit dans le renouveau du grotesque, qui d'une part reçoit de nouvelles fonctions (principalement celle d'une mise en forme du

¹⁰⁸⁴ Pour la version « sérieuse », cf. par exemple l'entretien avec H. Castanet (« toucher le but exige de former la forme ET de maintenir la brume chatoyante de l'in-forme » ; « un geste artistique est à la fois institution d'une forme et provocation à l'informe », « effort paradoxal pour fixer dans le fini des formes ce qui pousse à faire de l'art : le goût pour l'infini qui excède les formes finies, l'attrait pour l'in-signifiant qui évide les figures sensées. » ; « l'art est tentative paradoxale de mise en forme d'une expérience de l'informe, de l'im-mense, du dé-mesuré », *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, pp. 40, 75, 83).

¹⁰⁸⁵ A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁸⁶ M. Gontard, « Postmodernisme et littérature », M. Gontard (sous la direction de), *Œuvres et Critiques*, XXIII, 1, « Le postmodernisme en France », Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 36.

matériau biographique au service d'un rendu paradoxal de l'émotion), et d'autre part admet certaines limites au ravage qu'implique le désir de partage. Comme la composition romanesque ironique, la « mécriture de soi » est un élément de la réponse qu'apporte Prigent à la question de la survivance problématique du modernisme à l'époque de la postmodernité. De même qu'il n'admet de « renarrativisation » que sous une forme singulièrement contorsionnée, il ne s'inscrit dans le mouvement d'expansion du biographique qu'en faisant grimacer tragiquement les masques fictionnels. Par ailleurs, les limites et la modération du grotesque confirment ce qui était apparu avec le traitement de l'émotion, à savoir le fait que le grotesque n'est pas employé dans une perspective moderniste « orthodoxe ». Récapitulations, annonces, commentaires simultanés et apartés « théoriques » pallient en effet la composition déroutante, explicitent et justifient les choix esthétiques, le métatextuel rétablissant ainsi *dans une certaine mesure* l'ordre brouillé par les irrégularités. Ici le surlignage des procédés formels n'a plus une fonction « pédagogique » (« mise à nu de l'écriture dissimulée », disait J. Ricardou), mais permet la réorientation du lecteur égaré. De ces observations, il ressort que Prigent ne fait preuve ni d'« obstination » moderniste ni n'opte pour une forme d'éclectisme désabusé qui se bornerait à « accommoder les restes » d'un modernisme essoufflé ou qui se réduirait à un simple détournement parodique du modernisme. Car si l'on ne se surprend pas soi-même, à quoi bon encore écrire ?¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁷ « Si on ne se surprend pas soi-même en écrivant, à quoi bon écrire ? », disait Prigent dans l'émission « À voix nue » diffusée sur France culture le 13.01.2011 (« Qu'est-ce qui se livre dans les livres ? », par Arnaud Laporte; réalisation Anne-Pascale Desvignes).

CONCLUSION

Le poète entre dans le roman en en faisant craquer les coutures. Contre une vision souvent réductrice du grotesque littéraire (comme « imagerie », répertoire de motifs stéréotypés), nous avons pensé le grotesque chez Prigent comme l'ensemble des forces qui résistent au chromo.

Phénomène esthétique fascinant en lui-même, le grotesque s'est aussi avéré intéressant mis en relation avec la modernité littéraire. Observé dans son fonctionnement au sein de deux œuvres complexes, il a été le révélateur du débat de l'écrivain avec lui-même. Ecrire « plutôt contre », pour Prigent, cela veut dire certes écrire contre ce qui menace à l'extérieur (le peloton des « consentants » et des « concertants »), mais aussi écrire contre ce qui menace de l'intérieur (la horde des « tentations »).

Si nous n'avons pas proposé de nouvelle définition du grotesque – telle n'était pas notre ambition -, la lecture des essais, puis l'analyse des deux romans de Prigent a cependant enrichi notre idée du grotesque littéraire en même tant que cette notion nous servait de fil. L'énergumène a gagné en complexité et son champ d'action s'est élargi bien au-delà des bornes de la représentation. En variant les outils d'analyse textuelle, on a pu montrer que le grotesque chez Prigent se manifestait à différents niveaux, principalement dans les phénomènes d'intertextualité et de dialogisme, la langue et la composition du roman, le grimage du moi ou encore dans certaines dynamiques récurrentes dont le point commun est de passer la mesure (désagrégation, dérapage, accumulation, surenchère, alternance euphorie / abattement, etc.).

Mais pour percevoir ces diverses manifestations, la connaissance des vies antérieures du grotesque nous a été précieuse. Passant d'un genre pictural très spécifique au rang de catégorie esthétique diversement théorisée, le grotesque a montré une telle mobilité qu'il a fallu renoncer à la quête d'une « essence » et considérer le grotesque davantage comme un héritage multiforme. Par l'examen des principales références sur la question, certaines bien connues, d'autres moins attendues peut-être, il a néanmoins été possible de dégager certaines constantes dans l'esthétique et l'emploi du grotesque. L'ornement à grotesques a fourni des éléments de réflexion utiles pour discerner les caractères d'un grotesque littéraire non réduit à

des thèmes (décentrement, structure « alambiquée », prolifération, hybridations diverses, anti-mimétisme). Des réflexions de W. Kayser, on a retenu l'idée que le grotesque était indissociable de l'angoisse et de l'absurde, et surtout qu'il résidait dans l'altération du monde familier, concept assurément crucial chez Prigent pour qui l'écriture doit avant tout s'employer à défaire la « réalité » (le réseau des représentations constituées). Avec Baudelaire puis Bergson est apparu un nouvel aspect du grotesque, également très présent chez Prigent, par lequel il se rattache à la pantomime et au guignol. Source d'un comique « absolu », non satirique (non « satanique », disait Baudelaire), le raidissement du naturel et du vivant intervient chez Prigent dans le traitement du donné biographique, mais aussi, plus largement, dans la forme littéraire (surlignage et gauchissement de la composition, formes rhétoriques très artificielles, découpage du flux verbal en segments pentasyllabiques, etc.).

La promotion du grotesque contre le classicisme a conduit à envisager le phénomène sous l'angle de la fonction : chez Hugo, comme chez Gautier et plus tard Bakhtine, le grotesque est conçu comme une force de contestation de l'esthétique dominante et un moyen privilégié de renouvellement de la littérature ; il est « ceci » qui « tuera cela ». Plutôt que comme une esthétique déterminée, le grotesque apparaît ainsi comme la marque d'une attitude, la trace d'un certain geste artistique mécréant constituant le fil d'une tradition paradoxale. C'est cette « bibliothèque » dans laquelle Prigent s'inscrit en même temps qu'il la constitue, et où sont réunis « ceux qui, dans la tradition de Rabelais, de Sade, d'Artaud, de Queneau, persistent à faire merdRer (comme aurait dit Jarry) la beauté convenue, la pensée pré-pensée et les chromos de l'humanisme contemporain ».¹⁰⁸⁸ À côté de sa propre pratique d'écriture, Prigent s'attache à donner du sens à « cette passion et [...] cette vertu du « marteau » »¹⁰⁸⁹, cette impulsion rageuse et ravageuse qui pousse à bafouer les formes, bafouiller les mots, repeindre tout en pire, et en rire. Tout en situant le grotesque plus particulièrement dans les aspects non figuratifs du travail d'écriture, Prigent retrouve ainsi les fonctions dévolues au grotesque par les romantiques : la littérature qu'il appelle « moderne » emploie en effet le grotesque contre les normes esthétiques, idéologiques, linguistiques, comme une force de résistance à la demande de sens, à l'oubli du « négatif », à l'uniformisation de la langue et des représentations du monde. À l'époque où Prigent publie essais et romans, sa revendication du geste « moderne » manifeste moins une volonté de rupture que l'exigence de résistance à l'établissement d'un certain consensus esthétique. On a vu ainsi ce qui, à l'heure de la postmodernité, pouvait décider l'écrivain à être absolument

¹⁰⁸⁸ Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, op., cit., 4^{ème} de couverture.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p. 29.

grotesque : une renarrativisation régressive, le retour du sujet - confondu avec l'individu -, un « éclectisme mou », une conception modique de la « qualité » impliquant le rejet de l'excès et de l'obscurité. Mécrire encore, c'est être le trouble fête de ce « consensus « post-moderne » »¹⁰⁹⁰ autour de ce que les dernières avant-gardes avaient cru enterrer.

Mais il n'est bien évidemment pas question de réduire l'écriture grotesque à l'expression d'un refus. Parce qu'elle fonde ses lois propres et convertit la douleur, elle est aussi une pratique heureuse, et les problématiques qui la travaillent dépassent la seule perspective « subversive » ou destructrice. Autrement dit, le grotesque n'est pas une version de la modernité (sa version « basse », « merdique »), car il englobe un ensemble de phénomènes qui peuvent effectivement correspondre à une intention moderniste (transgression, insulte à la beauté, brouillages divers, etc.) mais qui parfois relèvent d'autres enjeux, voire contrarient certains attendus modernistes.

Aussi la pratique du grotesque telle qu'elle s'invente dans les romans de Prigent ne se réduit-elle pas à ce que martèlent les formules polémiques. Chez un écrivain situant l'intérêt de l'autobiographie dans le travail de langue et de composition, le grotesque intervient comme une force de métamorphose et de dépassement : l'écriture doit être cette alchimie qui traite le donné et qui en fait de l'art, une alchimie capable de transmuter le traumatisme en motif comique. Mais s'il est un moyen d'échapper aux sirènes de « l'écriture de soi » (le pathos –au sens péjoratif-, la nostalgie, l'apitoiement narcissique ou misérabiliste), le grotesque ici ne se réduit pas à la seule contestation d'un modèle dominant. La mécriture se fait bien mécriture *de soi*, le grotesque devient un moyen de dire soit *obliquement* soit *hyperboliquement* « ce dont on ne peut parler », ce qui ne peut ou ne veut pas se dire « simplement » –par pudeur, par peur de tomber en-deçà de l'exigence littéraire. Il fait entrer l'émotion dans l'écrit tout en ayant l'air de la congédier, de s'en décoller.

Par ailleurs, on a vu sans cesse réapparaître la contradiction irrésolue entre l'ambition réaliste et la dénonciation de l'illusion mimétique : d'un côté l'écriture cherche à « montrer la réalité en tout mâchouillé entortillé dégouliné foutu cassé comme dans la vraie réalité ! »¹⁰⁹¹, de l'autre elle procède au grossissement burlesque qui évacue le vécu « authentique », élabore une prose poétique et une composition tendant au maximum d'*indiscrétion*, se constitue dans le dialogue (plus ou moins farcesque, plus ou moins intime) avec d'innombrables textes. Ainsi, l'écriture s'installe véritablement à demeure dans les contradictions dont est porteur le grotesque : par ces contorsions et ces grimaces, elle paraît vouloir à la fois faire « fulgurer »

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰⁹¹ *Une phrase pour ma mère, op. cit.*, p. 175.

du réel *et* creuser monstrueusement l'écart entre la langue et le monde, entre le portrait et son modèle, ruinant ainsi l'espoir qui soutient l'effort réaliste.

Enfin, avec la question de la lisibilité sont apparues les limites de la mise en œuvre du grotesque : dès lors qu'il s'agit de produire un texte destiné à être lu, la passion du grotesque admet d'être réfrénée. Certaines de ces limites sont les *cadres nécessaires* à cette mise en œuvre, les autres sont les bornes que Prigent, pour sa part, fixe au ravage. Pas d'« obstination » forcenée, donc, sinon pour rire. « Maintenir une modernité » n'est pas camper sur des positions, ni s'enfoncer dans le désastre obscur. Si dans ces romans une posture est tenue, c'est la position funambulesque entre la catastrophe et la réussite, entre l'expérimentation formelle déconcertante et le partage d'une expérience indissociablement esthétique et émotionnelle. Plutôt qu'un facteur de discorde, le grotesque chez Prigent est ce danseur de corde qui évolue au-dessus des oppositions traditionnelles (lyrisme et anti-lyrisme, réalisme et formalisme, modernisme et postmodernisme). Qu'elle opère une déprise ou exerce son emprise, l'écriture se pose ici en surplomb.

BIBLIOGRAPHIE *

I. TEXTES DE CHRISTIAN PRIGENT ET ENTRETIENS

1. Textes du corpus

- *Grand-mère Quéquette*, Paris, POL, 2003
- *Demain je meurs*, Paris, POL, 2007

2. Poésie / fiction

- *Power/powder*, Paris, Christian Bourgois, 1977
- *Peep-Show*, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2007 [1984]
- *Commencement*, Paris, POL, 1989
- *Une phrase pour ma mère*, Paris, POL, 1996
- *Météo des plages*, Paris, POL, 2010

3. Essais

- *Denis Roche*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1977
- *La Langue et ses monstres*, Saussines, Cadex, 1989
- *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991
- *Une Erreur de la nature*, Paris, POL, 1996
- *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, POL, 1996
- *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris, POL, 2000
- *L'Incontenable*, Paris, POL, 2004
- *Le Sens du toucher*, Sainte Anastasie, Cadex, 2008

4. Autres textes

- « Fonctions d'une revue », « Carnaval : inflation, réaction », *TXT*, n° 5, 1972
- « L'écrit, le caca », *TXT*, n° 10, 1978
- « Ce que pèse la langue », « L'écriture à la gomme », « Œuf-glose », *TXT*, n° 11, 1979
- « Il faut une grande technique au-delà de la mode », *TXT*, n° 13, 1981

* Seuls figurent ici les ouvrages, articles et autres sources cités ou faisant l'objet d'un renvoi.

- « Salut les anciens : li proverbe au vilain », *TXT*, n° 28, 1991
- « Deux souvenirs sur Louis Guilloux », *Europe*, n° 913, mai 2005
- « Le Sur-Mal ou Comment le roman vient au poète », préface à A. Jarry, *Le Surmâle*, Paris, POL (La Collection), 1993
- « Légendes de *TXT* », préface à *TXT 1969/1993. Une anthologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1995
- *L'Écriture, ça crispe le mou*, Neuvy-le-Roi, Alfie, 1997
- *Compile*, Paris, POL, 2011

5. Entretiens

- « Écrit au couteau; une leçon d'anatomie (Journal de l'Œuvée III) », *Le Matricule des anges*, déc. 1993-janv. 1994, entretien avec Th. Guichard, disponible sur : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3270
- *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, entretiens avec Hervé Castanet, Cognac, Cadex, 2004
- « L'incontenable avant-garde », entretien avec Fabrice Thumerel, décembre 2006, disponible sur : www.libr-critique.com, série «Manières de critiquer», dossier «Avant-gardes, critique et théorie»
- *Christian Prigent, quatre temps*, rencontre avec Bénédicte Gorrillot, Paris, Argol (Les Singuliers), 2009
- « La poésie, pour quoi faire ? », entretien avec Benoît Conort et Pierre Vidal, séminaire organisé par la Maison des Écrivains et de la Littérature (MEL) et l'Université Paris ouest Nanterre, à l'auditorium du Petit Palais, le 17 novembre 2010.
- « Qu'est-ce qui se livre dans les livres ? », émission « À voix nue », par Arnaud Laporte, réalisation Anne-Pascale Desvignes, diffusée sur France culture le 13 janvier 2011, disponible sur : <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=3645521>

II. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Histoire et théorie littéraires

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard (Tel), 1987 [1978]
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte ; précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000
- BEHLER, Ernst, *Le Premier Romantisme allemand*, trad. E. Décultot et Ch. Helmreich, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives germaniques), 1996 [1994]
- BOURDIEU, Pierre, « l'illusion biographique », *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil (Points Essais), 1994
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil (Philosophie Générale), 1990
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982
Figures III, Paris, Seuil (Poétique), 1972
- GONTARD, Marc (sous la direction de), *Œuvres et Critiques*, XXIII, 1, « Le postmodernisme en France », Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998
- KRISTEVA, Julia, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse* (Extraits), Paris, Seuil (Points), 1978
- *Les Marges théoriques internes*, actes du colloque des 13, 14 et 15 septembre 2001 (Université Nancy 2), textes réunis par Laurence Kohn-Pireaux et Dominique Denès, Presses Universitaires de Nancy, 2004
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009
La Voix d'Orphée, Paris, José Corti, 1989
- PRIGENT, Edouard, *Louis Guilloux*, Saint-Brieuc, Presses Universitaires de Bretagne, 1971
- QUINTANE, Nathalie, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », disponible sur : <http://www.sitaudis.fr/Excitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil (Ecrivains de toujours), 1973
Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil (Tel Quel), 1971
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard (Idées), 1968 [1963]

- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 2002 [1954]
- RUBY, Christian, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990
- SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Idées), 1968 [1956]
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990
- *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil (Tel Quel), 1965
- TODOROV, Tzvetan, « Le récit primitif », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil (Poétique), 1971
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005

2. Sur Christian Prigent

- Numéros spéciaux de revues et dossiers dans des revues
- « Le parti pris de Christian Prigent », *Le Matricule des anges*, Montpellier, 1999
- *Il particolare*, n° 21/22, Marseille, 2009
- « Portrait d'auteur », *Pages de Bretagne*, n° 20, décembre 2009
- Articles
- MARCHAL, Hugues, « Le trou de Roger Rabbit : poétique et refus de la représentation dans l'œuvre de Christian Prigent », *Poétiques & poésies contemporaines*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2002
- « Le coup de canon : Christian Prigent lecteur des anciens », *Histoires littéraires*, n° 27, juillet-septembre 2006, disponible sur : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=346>
- PRADELLE, HUGO, « Drôle et amer », *La Quinzaine littéraire*, n° 944, avril 2007

3. Travaux sur le grotesque, l'excentricité, le comique

- ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle - Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard – NRF (Bibliothèque des idées), 1972

[1970]

- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2008 [1955]
- BAUDELAIRE, Charles, « De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1971
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 1991 [1900]
- CHASTEL, André, *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, Le Promeneur, 1988
- CLÉMENS, Eric, « Remarque sur le signe carnavalesque », *TXT.*, 1972
- DARRIULAT, Jacques, « L'écriture des grotesques », disponible sur : <http://www.jdarrulat.net/Essais/Grottesques.html>
- GAUTIER, Théophile, *Les Grottesques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853 [1844]
- *Le Grottesque : théorie, généalogie, figures*, sous la dir. de Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004
- KAYSER, Wolfgang, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Le Grottesque, sa représentation dans la peinture et la littérature)*, Oldenburg, Gehrard Stalling, 1957
- MOREL, Philippe, *Les Grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion (Champs), 2001 [1997]
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987
- ZAMPERINI, Alessandra, *Les Grottesques*, trad. O. Menegaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007

III. TEXTES LITTÉRAIRES

- ARAGON, Louis, *La Diane française*, Seghers, 1975
- ARTAUD, Antonin, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2004
- *Aucassin et Nicolette*, trad. M-F. Notz-Grob, Paris, Garnier-Flammarion, 1997

- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964
Le Spleen de Paris, Paris, Le Livre de Poche, 1971
- BECKETT, Samuel, *La Dernière Bande*, Paris, Minuit, 1960
En attendant Godot, Paris, Minuit, 1995
Molloy, Paris, 10/18, 1963
- BORON, Robert de, *Le Roman du Graal*, Paris, 10/18, 1981
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard (Folio), 1995
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, trad. J. Dufournet, Paris, Garnier Flammarion, 1997
- DE MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Editions Comp'Act, 1988
- ERASME, *Eloge de la folie*, trad. P. Nolhac, disponible sur :
http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89loge_de_la_folie
- Eschyle, *Prométhée enchaîné, Tragédies*, trad. P. Mazon, Paris, Gallimard, 1982
- *La Farce de Maître Pathelin*, disponible sur :
http://fr.wikisource.org/wiki/La_Farce_de_Ma%C3%A9tre_Pathelin
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard (Folio), 1999
- FOUREST, Georges, *La Négresse blonde*, Paris, Le Livre de Poche, 1964
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Princesse Brambilla*, trad. A. Espiau de La Maëstre, Paris, Phébus (Verso), 1980
- JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, suivi de *L'Amour absolu*, Gallimard (Poésie), 1980
« La Passion considérée comme course de côte », *La Chandelle verte*, Paris, Le Livre de Poche, 1969
« Saint-Brieuc des Choux », *Ontogénie, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1988
Tout Ubu, Paris, Le Livre de poche, 1969
- LAFORGUE, Jules, *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, 2000
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, Poésies*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969
- LE BRAZ, Anatole, *La Charlézenn, Vieilles histoires du Pays breton*, Rennes, Terre de Brume, 1999,
- LUCRÈCE, *De la nature*, trad. H. Clouard, Paris, Garnier-Flammarion, 1964
- LUZEL, François-Marie, « Fantic Loho ou le linceul des morts », *Légendes chrétiennes de la*

- Basse-Bretagne*, Presses Universitaires de Rennes -Terre de Brume, 2001
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1969
 - MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, livre I, Paris, 10/18, 1964
 - PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997
 - PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*, Gallimard (Poésie), 1977
 - La Rage de l'expression*, Gallimard (Poésie), 1976
 - PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1965
 - QUENEAU, Raymond, *Chêne et chien*, Paris, Gallimard (Poésie), 2008
 - Le Chiendent, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2002
 - RABELAIS, François, *Pantagruel*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968
 - RACINE, Jean, *Britannicus*, Paris, Gallimard, 1995
 - RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, Le livre de poche (Classiques), 1998
 - ROCHE, Denis, *Louve basse*, Paris, 10/18, 1980
 - ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions, Œuvres complètes*, t. I., Paris, Gallimard (La Pléiade), 1959
 - SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981
 - STERNE, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982
 - Virgile, *Les Bucoliques*, trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche), 1997
 - Les Géorgiques*, trad. M. Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1967

IV. USUELS

- *Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, rédaction dirigée par Alain Rey et Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999
- *Robert historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992
- *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/>

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
I. UN MONSTRE THÉORIQUE.....	11
1. ELÉMENTS D'UN HÉRITAGE	15
1.1. DES GROTESQUES AU GROTESQUE.....	16
1.1.1. <i>Un peu d'archéologie.....</i>	<i>16</i>
1.1.2. <i>Grotesque et innovation littéraire, de Montaigne à Hugo.....</i>	<i>20</i>
1.1.3. <i>Le parti pris des marges : Théophile Gautier, le critique chercheur d'or</i>	<i>26</i>
1.1.4. <i>Élévation du grotesque : le « comique absolu » selon Baudelaire.....</i>	<i>29</i>
1.2. LA RÉINVENTION THÉORIQUE DU GROTESQUE AU XX ^E SIÈCLE.....	32
1.2.1. <i>Les affres du grotesque (Wolfgang Kayser).....</i>	<i>32</i>
1.2.2. <i>Le grotesque authentique selon Bakhtine</i>	<i>35</i>
1.2.3. <i>Une autre vision du grotesque : la mécanique comique.....</i>	<i>40</i>
1.3. BILANS : IDENTITÉ ET VISAGES DU GROTESQUE LITTÉRAIRE.....	43
1.3.1. <i>L'unité du grotesque en question</i>	<i>43</i>
1.3.2. <i>Le grotesque et ses voisins</i>	<i>45</i>
1.3.3. <i>De la définition à la typologie.....</i>	<i>48</i>
2. LE GROTESQUE ET LA MODERNITÉ LITTÉRAIRE SELON PRIGENT	53
2.1. L'INSATISFACTION FONDATRICE	54
2.1.1. <i>Ce qu'on ne veut pas faire</i>	<i>54</i>
2.1.2. <i>La monstruosité stylistique ou le grotesque contre le « chromo ».....</i>	<i>59</i>
2.2. LA MÉCRITURE GROTESQUE	66
2.2.1. <i>Les dessous de la langue</i>	<i>66</i>
2.2.2. <i>Épaissir la langue</i>	<i>70</i>
2.2.3. <i>L'écriture au second degré : l'écrivain en clone clownesque</i>	<i>73</i>
2.3. L'ÉCRITURE DU NÉGATIF	76
2.3.1. <i>Course contre l'angoisse</i>	<i>76</i>
2.3.2. <i>« Le monde est moche, dis-le en pire ! ».....</i>	<i>79</i>
2.3.3. <i>Motilité et pantomime</i>	<i>82</i>

II. LE GROTESQUE À L'ŒUVRE : ORPHÉON ET CONTORSIONS.....	93
1. « ELLES BRAILLEN DANS TA VOIX, LES CRIARDES »	97
1.1. PLUMES D'AUTRUI.....	99
1.1.1. <i>Contrastes et hybridations</i>	99
1.1.2. <i>Parodia sacra et carnaval des classiques</i>	102
1.1.3. <i>Salut les intimes</i>	108
1.1.4. <i>L'écrit qui ne colle jamais</i>	112
1.2. « ÇA CACOPHONE FORT »	120
1.2.1. <i>Langues que je parle</i>	120
1.2.2. <i>Sortir du bain</i>	126
1.2.3. <i>Comment « faire son Rabelais » ?</i>	132
1.3. CLICHÉS CULTURELS ET CULTURE DU CLICHÉ	137
1.3.1. <i>Imageries</i>	137
1.3.2. <i>Histoires en kit</i>	139
1.3.3. « <i>Voyez, voyez la machin' tourner</i> »	143
2. PROSE ÉNERGUMÈNE.....	149
2.1. « GUTTURE MOINS EN RÂLE ! »	150
2.1.1. « <i>L'élocuté démantibulé</i> »	150
2.1.2. « <i>Tambouille d'échos</i> »	152
2.1.3. « <i>Rien qui porte un nom !</i> »	157
2.2. BAROQUERIES	163
2.2.1. « <i>Et va la musique !</i> »	163
2.2.2. <i>Le récit défait</i>	167
2.2.3. <i>Arabesques et « subtilités alambiquées</i> »	173
2.2.4. <i>Stratagèmes</i>	178
2.3. GARE LES GADINS !	182
2.3.1. <i>Ratage : « à chaque fois c'est raté !</i> »	182
2.3.2. <i>Déravage : « ça y est zut ça glisse</i> »	188
2.3.3. <i>Raturage : « Je tue tout, moi itou.</i> »	192

III. LE GROTESQUE À L'HEURE DE LA POSTMODERNITÉ.....	201
1. MÉCRITURE DE SOI.....	205
1. 1. LE HÉROS GROTESQUE : UN AUTO PORTRAIT « À LA GOMME »	207
1.1.1. « Où qu'il est, moi ? ».....	207
1.1.2. « Marrez-vous d'la bobine ! ».....	213
1. 2. GRIMAGE DU VÉCU	224
1.2.1. « Rien/tout (n')est vrai »	225
1.2.2. « Saleté de tout ! ».....	228
1.2.3. <i>Casting pour un castelet</i>	232
1.2.4. <i>Voilà ce que j'évacue</i>	239
1. 3. « NE PLEUREZ PAS EN PUBLIC »	242
1.3.1. <i>Montrer son mouchoir</i>	242
1.3.2. <i>Sang froid</i>	245
1.3.3. « Ravalons la goutte, arborons trombine de jovialité ».....	247
1.3.4. <i>Crisper le mou</i>	249
1.3.5. <i>Pas de quoi sourire</i>	254
2. RAVAGE ET PARTAGE : LE GROTESQUE APPRIVOISÉ ?	259
2. 1. MALAISE DANS LA CONSÉCRATION	261
2. 2. FORMES DU COMPROMIS	264
2. 3. <i>ESSE EST PERCIPI</i>	266
2.3.1. <i>Balisage multiple</i>	266
2.3.2. « À bon entendeur : salut et merci. »	269
Conclusion	273
Bibliographie.....	277
Table des matières.....	285