

Fiction, incarnation et singularité: entretien avec Pierre Jourde

par Alexander Dickow

ROMANCIER, critique et commentateur de la culture, théoricien et historien de la littérature, Pierre Jourde joue beaucoup de rôles. On connaît depuis *La littérature sans estomac* (2002) le polémiste féroce qui défend sa conception de la littérature contre les écrivains à succès créés par les médias. Dans une certaine mesure, ce rôle de polémiste a porté de l'ombre sur le travail de romancier de Jourde: le présent entretien vise en partie à réorienter le regard critique sur la pensée du romancier et du théoricien, au-delà des controverses.

Cependant, la production romanesque de Jourde n'est pas non plus à l'abri de la controverse. *Pays perdu* (2003) évoque un petit village du Cantal. Lorsque Jourde est revenu au village après la publication du livre, lui et sa famille ont été agressés par les habitants du village, blessés par le livre. Jourde revient sur cet épisode dans son dernier livre, *La première pierre* (2013), et comme le présent entretien en témoigne, il en a tiré de riches enseignements sur le fait littéraire.

Même sans de tels drames, l'œuvre romanesque de Jourde a de quoi dérouter certains lecteurs. Tel lecteur séduit par la sobriété élégiaque de *Pays perdu*, portrait mélancolique d'un mode de vie rural en cours de disparition, peut se sentir désorienté face à l'humour grotesque de *La cantatrice avariée* (2008), roman "fin-de-siècle" où l'autodestruction progressive des protagonistes accompagne celle de la trame romanesque elle-même, ou encore face au déliquescent conte philosophique qu'est *Dans mon chien* (2002), qui raconte le voyage d'un homme à l'intérieur d'un chien dont il fait de plus en plus partie. Certes, les modes élégiaque et grotesque se côtoient et se contaminent nécessairement; le dégoût et le pathétique ont une troublante parenté chez lui. Reste que cette instabilité dans la tonalité, cette volonté de se réinventer exigent un lectorat ouvert à la nouveauté et à la surprise.

De *Pays perdu* à *Dans mon chien*, une même pensée anime les fictions—véridiques ou non—de Jourde. "C'est la vie qui est une fiction", dit-il dans le présent entretien. Son univers est peuplé de personnages qui se racontent des histoires sur eux-mêmes comme sur les autres. *Le maréchal absolu* (2012) est exemplaire à cet égard: un tyran se remémore ses innombrables conquêtes, ses échecs et ses

victoires. Mais bientôt, la narration échappe aux rênes du tyran: est-ce un autre qui raconte cette histoire? On ne parvient plus tout à fait à distinguer entre les fictions inventées par le tyran lui-même, et celles qu'a inventées l'Histoire. Ce flottement de la voix narrative caractérise plusieurs romans de Jourde. Dans *Dans mon chien*, la voix narrative *est/n'est pas* celle du chien ou de son maître désormais ingéré.

Cette confusion du sujet et de l'objet revient comme un leitmotiv dans cet entretien: la singularité qui est soi est appelée à se dissoudre ou à se dépasser dans l'autre par le biais du travail littéraire. C'est là un travail inachevable: le singulier ne se fond dans l'autre ou dans le multiple qu'en cessant d'exister en tant que singularité. De même, la conscience ne devient chair qu'en cessant d'être conscience. La conscience, à elle seule, mène comme une existence de fantôme, une existence immatérielle de *narrateur*, peut-être, sans emprise sur le monde ni sur le temps, pourtant appelée à disparaître avec la pourriture de ce corps qu'elle n'a jamais vraiment connu. Ainsi s'organisent les grands axes de l'imaginaire chez Jourde: la fiction, l'incarnation et la singularité.

Q: On peut commencer avec *La cantatrice avariée*, où Bolo et Bada, les personnages principaux, sont en échec. L'un des deux décide de se retirer en soi et de creuser son intérieur jusqu'à la paralysie, et l'autre choisit la déchéance. Voici Bada: "La Chose, dont il conservait pieusement dans sa mémoire la figure consternante, lui avait laissé l'idée que le sacré devait être recherché dans la déchéance. Il se mit en solitaire en quête de son salut" (112). Alors, le salut cherché dans la déchéance, cela m'a fait penser à Georges Bataille, et à d'autres écrivains comme Artaud. Et Bolo, lui, se perd "au fond d'une cocotte, dans la cuisine de sa grand-mère. Mais dès qu'il tenta de la fixer, elle s'échappa de nouveau" (109), et cette cuisine qui lui semble liée à ses plus profonds souvenirs me faisait tout de suite penser, bien sûr, à Proust. Est-ce que ces clowns sont en quelque sorte des figures d'écrivains?

R: Ce ne sont pas exactement des figures d'écrivains, ce sont des figures de mystiques, plus exactement... en tout cas ce sont des figures de gens qui recherchent la grâce. La figure de l'écrivain, elle arrive à la fin, comme peut-être la solution qui n'a pas été envisagée par eux, la seule, qui est la littérature. Mais eux sont des gens qui n'ont pas ce recours à la littérature. Ce qu'ils vivent, c'est le malheur de la conscience. Le malheur de la conscience comme ce qui ne parvient pas tout à fait à l'incarnation. Donc comment faire pour s'incarner, pour trouver cette incarnation, cette espèce d'en-soi qui serait la grâce. La déchéance, c'est une solution, la solution à la fois clownesque et clochardesque qui consiste en effet à essayer de se chosifier, puisque c'est cela la déchéance: je renonce à ma part de conscience, je renonce à ma part de divinité pour devenir cette chose.

Tous ces personnages obéissent à la règle établie par un texte de Kleist sur le théâtre de marionnettes, où il dit qu'au fond la grâce ne peut être qu'à Dieu, la conscience absolue, ou à la marionnette, l'objet manipulé qui n'a aucune conscience,

et qu'entre les deux, la dimension humaine, la grâce est absente, de sorte que Bolo et Bada sont à la recherche de la marionnette en eux. D'où le clownesque, d'ailleurs, puisqu'au fond, la dimension clownesque, la dimension grotesque, même de l'écriture, alors, en effet, c'est cette recherche de la grâce dans l'imitation de la marionnette.

D'où aussi le recours à la nourriture, le reste de lapin figé, parce qu'au fond, c'est un peu ce qu'on trouve chez Mallarmé. Mallarmé est obsédé par les objets du quotidien. Sa poésie n'est pas du tout une poésie abstraite, métaphysique, c'est une poésie de l'objet du quotidien. On peut reconstituer tout un ameublement fin-de-siècle, une chambre, un bureau, un salon, etc. C'est dans notre rapport au quotidien qu'en réalité les choses se jouent, et notamment notre rapport à l'être. L'être gît dans ce qui est sous notre main, à notre portée, non pas dans des horizons infinis, donc Bolo et Bada dans leur mystique clownesque le recherchent dans la nourriture, ce qui est par excellence, le repas, le mystère de l'incarnation, cette chair étrangère que je vais métamorphoser, m'incorporer.

Q: C'est intéressant, cet horizon mystique dans la mesure où la religion ne semble pas ton propos.

R: La religion avec un Dieu et des dogmes n'est pas mon propos, mais tous mes romans en fait sont des romans autour du salut.

Q: Ce qui peut faire une bonne transition vers cette "Chose" étrange et indéfinissable, en forme de spirale, trouvée par Bada et Bolo. D'abord, c'est un jeu de mots: bien sûr, ils sont un peu portés sur la Chose. C'est aussi un rapport au monde, comme tu dis, à la chose voisine, à la chose incarnée, la chose concrète qui est devant nous. C'est aussi le sentiment élégiaque même, puisqu'on ne peut voir cette chose sans la regretter. Et c'est aussi un fétiche, par définition, puisque le fétiche, c'est le fragment d'une chose perdue qui nous rappelle à la fois la perte, et permet de garder cette perte sous forme de perte. Je serais curieux de t'entendre aussi sur le rapport entre la Chose et ce fameux ptyx. Quand tu analyses le ptyx, tu parles aussi d'une spirale. Est-ce que tu les écrivais en même temps, *La cantatrice* et cet essai sur le ptyx chez Mallarmé?

R: Tiens, cela ne doit pas être loin. La Chose, c'est exactement ce que tu dis, et encore autre chose, qui tient à toute ma réflexion sur la question de la singularité en littérature, à savoir que le malheur du langage, c'est de nous installer et de fixer la relation, la séparation sujet-objet. La Chose incarne cette séparation, le malheur de notre conscience et le malheur du langage, qui fait que je ne peux qu'instaurer un objet et le viser comme objet de mon désir, et comme dit Bataille, dès que je vise un objet, je le vise comme étant le substitut ou le fétiche de cette totalité que je veux m'absorber dans mon 'je'. Autrement dit, la Chose, l'objet visé, n'est que la projection du 'je' en tant qu'il veut absorber le monde pour lui. Il n'y a pas d'autre possibilité, sinon que de dépasser cette espèce de damnation de notre esprit en

allant au-delà du sujet et de l'objet posés comme valeur en soi. Autrement dit, le Salut que cherchent mes personnages à travers cette projection, ce fétiche, la Chose, ils ne pourront le trouver que dans des états dégradés qui seront des manières de dépasser ces entités figés. D'où l'idée que ce fétiche est à la fois toutes les choses et les choses dans des états dégradés, quotidiens, c'est-à-dire des représentations de la non-valeur. La démarche consiste à tenter, enfin leur intuition en tout cas, d'aller au-delà du sujet et de l'objet figés comme valeurs.

D'où aussi l'espèce de dialectique de Mallarmé qui consiste à sans arrêt faire clignoter le quelque chose et le rien quand il installe un objet... et c'est cela le ptyx, le ptyx ce n'est pas un objet, c'est pratiquement un état quantique de la matière, c'est toujours entre ici et pas ici, précisément parce qu'il faut essayer de déjouer cette espèce de séparation initiale entre le sujet et l'objet; le sujet posant un objet pour essayer de ressaisir la totalité du monde pour lui. Et c'est cela, en fait, le sonnet en -yx: on pose une intériorité et une extériorité, le monde et l'intérieur du lieu du maître qui s'absente, et le ptyx incarne au cœur du poème cette tentative de dépasser dialectiquement cette séparation entre le sujet et l'objet².

Q: Une chose sur laquelle tu portes aussi un regard satirique, c'est la question de la régression, du désir de revenir à la mère, à une sorte de pure intériorité. Comment la littérature est-elle liée au désir régressif?

R: D'abord, il y a toujours dans mes romans une manière de malmener les mères. Les mères qui reviennent de manière obsessionnelle et qu'on essaie toujours d'enterrer, et qui sont en même temps terrifiantes parce qu'elles n'arrêtent pas de renaître de leurs cendres, de rétablir leur emprise sur l'enfant. La littérature, à mon avis, c'est essayer de rendre l'enfance possible, de la rétablir telle qu'elle n'a jamais réussi à se vivre. La véritable nostalgie, ce n'est pas une nostalgie de l'enfance en tant que "c'était mieux avant", ce serait cela le pur régressif. C'est une nostalgie de l'enfance en tant qu'elle n'a jamais pu complètement avoir lieu. Et la figure de la mère, elle est ambivalente pour cela, c'est pour cela qu'il faut à la fois la susciter et la tuer, la susciter pour la tuer. La mère c'est en effet ce qui rend possible l'enfance, en tant qu'elle l'entoure, la protège et suscite l'enfant, mais en même temps, c'est aussi ce qui le fait sortir d'une espèce de neutralité heureuse pour l'obliger à être. Pour moi, la mère, c'est celle qui montre l'enfant dont elle est fière et qui dès lors le suscite comme cette espèce de singularité, d'attraction de foire, en disant, regardez mon fils comme il est intelligent, il a fait ci, il a fait cela—il a écrit cela!—l'autre jour il a fait cela. Et c'est terrifiant parce que précisément, cela fige l'enfant, cela l'oblige à être une caricature de lui-même. D'où mes personnages clownesques, qui vont au bout de la caricature pour essayer d'en sortir. Cela, c'est une espèce de constante dans ce que je fais: l'issue des choses, ce n'est pas dans leur inverse, mais en leur cœur, c'est en les épuisant qu'on peut arriver à s'en sortir. Tant qu'on ne les a pas épuisées, elles ne sont pas mortes. Et donc la mère, ce versant négatif de la

mère, en quelque sorte c'est la société elle-même, telle qu'elle se développe aujourd'hui, et telle qu'elle nous donne pour seul horizon notre singularité comme valeur. Regardez-moi, je suis moi, et c'est parce que je suis moi que c'est bien, que je suis montrable. Cela me paraît l'espèce de discours médiatique dominant, qui nous donne cette singularité, cet accomplissement de la singularité pour seul horizon, alors que pour moi, c'est la damnation même. Comme disait Kierkegaard, le malheur, c'est de vouloir être soi, mais le malheur, c'est aussi de ne pas vouloir être soi; il disait cela aussi. Parce que si je refuse cette singularité, alors je suis dans le déni, je suis encore polarisé. Notre malheur, c'est cette polarisation, vouloir être soi, ou, pour résister à la mère et la société, ne pas vouloir être soi. Et donc, l'objet de la littérature, c'est précisément de résister à cela, de résister à la mère et à la société en dépassant la singularité comme horizon, en faisant de la singularité le matériau qu'on va travailler pour le dépasser.

Q: Il y a une réflexion que j'ai travaillée en lisant la littérature de la Première Guerre mondiale. On y rencontre une obsession qui me semble étrangement absente ou discrète aujourd'hui, c'est la totalité, l'universalité. On parle aujourd'hui en termes de singularité, on dit: cet écrivain a un style à lui, mais par contre on ne va plus dire, alors qu'on le faisait couramment avant, que cela rejoint quelque chose de commun. Et il me semble que cet horizon de l'universel est devenu, même depuis la Première Guerre mondiale, problématique pour la littérature.

R: Totalement. Alors, cette mise en avant du singulier comme valeur, cela date de Rousseau et du romantisme, cela n'existait pas avant eux. Mais en même temps, dans ce changement de valeur, la littérature gardait comme horizon une sorte d'universalité. Ce qui se passe aujourd'hui, c'est exactement ce que tu dis: il suffirait qu'un écrivain nous donne ce qu'il est (et on en voit une sorte de caricature dans le succès de l'autofiction). Il suffit de s'exprimer. Puisqu'on s'exprime, cela suffit à créer la valeur littéraire. C'est la valeur de l'authenticité, une valeur qui me semble éminemment discutable en littérature. S'exprimer. Alors soit que cela vise l'individu, soit que cela vise l'appartenance de l'individu à une catégorie particulière, ce qui est intéressant dans la démarche littéraire, ce serait de dire en quoi on est une femme, de dire en quoi on est un Noir, de dire en quoi on est un Juif, de dire en quoi on est un Breton, enfin, toutes sortes de singularités restreintes. C'est dommageable non pas à cause de la singularité en elle-même qui me semble inévitable, mais parce que cela pose la singularité comme terminus, comme horizon et comme fin. C'est en quelque sorte ce qu'il faut atteindre et cela se confond avec la valeur. Mais cela me semble une erreur, pratiquement une faute ontologique. Il me semble que l'être n'existe que dans ce que la vieille métaphysique appelait des substances, c'est à dire dans des singularités. Il doit passer par la singularité, et en même temps, il est la négation de toutes les caractéristiques de cette singularité. L'être est ce qui est en quelque sorte en deçà de tout. Et il me semble que la seule

forme d'expression qui puisse viser à cette vérité de l'être, c'est la littérature, et par conséquent elle ne peut pas faire l'économie du singulier, elle doit l'instancier. Mais elle est aussi le lieu où il peut être, dans son expression même, dépassé. C'est-à-dire ne plus être situé comme horizon, mais être situé en quelque sorte comme ce qui va être en travail. Pour être autre chose que lui-même. Pour être nié. Et c'est cette dialectique qui me semble manquer effectivement dans la valorisation actuelle de la singularité: nous avons l'affirmation, mais il nous manque la négation. Et je dirais presque: l'éthique de la littérature, elle est dans cette négation du singulier, ce qui ne veut pas dire immédiatement universel, parce qu'il me semble que la visée universelle en elle-même et immédiatement, c'est visée de rien. Elle ne peut être que sans contenu. L'objet de la littérature, et Schwob le disait, l'objet de la littérature, ce sont des singularités, mais en tant qu'elle va les faire travailler et s'attacher à les détruire, c'est cela son travail. Et à ce moment-là en effet, on n'est plus enfermé; la communication, l'universalité devient non pas exprimée en tant que telle, mais possible.

Q: Est-ce que c'est l'une des raisons que tu ne travailles pas la matière dans le sens d'une obscurité, à rebrousse-poil d'un langage commun? Tu fais un travail de la phrase, et en même temps il y a comme un désir de limpidité, même dans la truculence.

R: Oui. Dans l'idéal, j'aimerais bien être un écrivain lisible par tout le monde, mais il se trouve que ce n'est pas possible, en fait. Parce que dès qu'on essaie d'aller à ce qu'on veut dire, forcément on est obligé de passer par une espèce de complexité. Je viens d'un milieu assez populaire, et je garde à l'horizon le fait que ce que j'ai à dire aurait pu être lu par ma grand-mère, mais je sais que ce n'est pas possible. Mais comme on écrit pour ces gens-là aussi à l'origine, cela reste présent, et puis j'ai aussi assez peur d'une forme d'expérimentation qui pour moi parfois est une manière de fétichiser la langue, d'instancier une valeur, là.

Mais notre travail, enfin, ce à quoi nous avons affaire, ce qui nous appelle, ce qui nous demande d'aller au plus loin possible, ce sont les êtres et les objets quotidiens. C'est là qu'est la question. Et donc la démarche doit être dans une espèce de modestie par rapport à cela. Je parle de modestie parce que ce qui me paraît être immédiatement dangereux, c'est lorsque la littérature se fige en valeur. Se valorisant elle perd son sens. Elle a affaire avec ce qui n'est rien, avec ce qui n'a pas de valeur, c'est là-dessus qu'elle a à travailler. Dès qu'elle s'instancie en valeur, aussitôt elle se fige dans une conception restreinte de l'être.

Q: Est-ce qu'il y aurait des exemples de littérateurs qui sont tombés dans ce piège-là?

R: Pour moi il y a une faute originelle du langage, c'est que parler, c'est forcément dire faux, précisément parce que c'est sortir de cette espèce de réserve où est la

vérité pour instancier sujet, objet, etc. À partir de là, il y a deux solutions: soit tu vas travailler dans le langage en sachant que tu es dans le faux (et l'idée de culpabilité est très importante chez moi, c'est-à-dire que nous avons une dette, le langage est notre dette, et nous devons nous acquitter de cette dette dans le langage, en sachant que nous ne sommes jamais justifiés); soit tu dis en effet, le langage est cette erreur, et donc la valeur, cela va être le silence. Et donc à ce moment-là tu fais une littérature du silence, qui pose le silence comme valeur. Il y a toute une génération poétique, notamment en France, à partir des années soixante, soixante-dix, disons post-mallarméenne, qui a été une littérature du silence. Et cela me paraît une erreur par rapport à ce que nous nous devons dans le langage. Ne jamais tout à coup être dans la valeur. D'où l'importance de l'humour, de la parodie, du grotesque qui me semblent être ces espèces de ferments d'autodestruction dans l'œuvre littéraire qui sont absolument indispensables. C'est quelque chose d'infiniment sérieux mais qui ne peut pas être sérieux.

Q: Comment les réconcilier, ce besoin du grotesque et de l'humour d'une part, et le besoin de l'élégiaque?

R: Je ne sais pas, c'est sans doute ce qui fait toute la tension quand j'écris. L'élégiaque pur est sans doute insupportable. Mes grands modèles poétiques, cela reste des gens comme Corbière ou comme Laforgue, qui te disent qu'ils sont désespérés, mais le fait de le dire et de le dire sérieusement, ce serait encore récupérer de la valeur sur le plan du langage, et qui donc n'arrivent plus à te le dire que de manière complètement cassée, grotesque et ridicule. Tu ne peux pas t'installer dans l'élégiaque comme valeur. Parce que tu le perds forcément, à ce moment-là. Tout ce qui est valorisation est perte de ce qu'elle valorise.

Q: Un exemple en dehors de la littérature? Je ne sais pas, quand on valorise un homme politique par exemple, comment on le perd? Peut-être qu'on érige un fantôme à la place?

R: Parce qu'on le condamne à la perte de l'essentiel, et sans doute qu'on y viendra, à cela: l'essentiel en tout être, sa réserve intime qui fait qu'il peut vivre, sa respiration, cette espèce de vide intérieur par lequel Proust disait qu'on atteint l'œuvre d'art, ce point où il n'est pas ce qu'il est. Et c'est la même chose pour la valorisation de l'homme politique et la valorisation de l'enfant par la mère: en le valorisant elle lui enlève l'essentiel pour lui, sa respiration, le fait qu'il n'est pas ce qu'il est.

Q: Alors, tu parles de Corbière et de Laforgue, et je sais que des écrivains comme Huysmans ou des écrivains du symbolisme ont pu être importants pour toi. Comment conçois-tu la question de la lignée, de l'héritage? Est-ce que ton panthéon est mobile? Est-ce que celui que tu revendiques intérieurement correspond ou non à celui qu'on projette sur toi?

R: Non [rires]. C'est une bonne question. Tout panthéon est mobile, par définition. Mais il y a des éléments de mon panthéon qui n'ont pas bougé depuis que j'ai quinze ans, et le principal sur lequel je n'ai jamais écrit une ligne, en fait c'est Proust, qui pour moi est absolument indépassable, notamment dans tout ce qu'il dit sur le rapport entre la littérature et la vie. À savoir que, c'est mon idée un peu obsessionnelle, c'est la vie qui est une fiction. Et que nous vivons comme une fiction. Et c'est à la littérature, par la fiction à nous en faire, enfin, à la fois à la déconstruire, à l'analyser et à nous en faire sortir. En fait, pour moi la démarche de l'écriture, et de la lecture, c'est par là que je peux espérer sortir de ma fiction intérieure.

Mais tu parlais du symbolisme. En fait, il y a des choses que je déteste dans le symbolisme, et notamment lorsque j'ai l'impression qu'ils font de la littérature— tu vois ce que je veux dire. Or ce qui m'intéresse, plutôt aux frontières du symbolisme d'ailleurs, ce sont les gens qui cherchent à en sortir par sa pratique même, et notamment Huysmans. Il m'intéresse beaucoup, dans son rapport au salut, sa problématique de la conversion, etc., et parce qu'il a toujours été un ennemi de tout ce qui était négation de la chair. Il reprochait beaucoup aux catholiques de son époque d'être bégueules. J'ai d'ailleurs publié un texte de lui qu'on a retrouvé qui était une espèce de diatribe contre la désincarnation du catholicisme, et ce qui m'intéresse, ce qui m'a intéressé chez Huysmans, c'est sa conception du naturalisme spiritualiste. Et en fait tu retrouveras cela dans *La cantatrice avariée*, parce que c'est presque une illustration du naturalisme spiritualiste, l'idée que l'autre dimension, l'autre monde, celle où nous serions réconciliés, où nous serions dans l'être, ne peut pas être le contraire de celui-ci, et l'esprit ne peut pas être le contraire de la chair; il en est l'exaspération, l'esprit est à l'extrême de la chair. Il développe cette idée à partir de sa méditation sur le retable d'Issenheim et la crucifixion du retable d'Issenheim; il dit que l'extrême du spirituel *est* dans la chair. Et cela rejoint mon idée presque obsessionnelle que la littérature est sans arrêt à la recherche du mystère de l'incarnation.

Q: La polémique fait partie de ton image d'écrivain, tu le revendiques, et en même temps il y a une ambivalence. Comment tu négocies cette part de ton activité par rapport au reste?

R: Pas très bien [rires]. Au début il me semblait absolument naturel, si tu es un écrivain, d'un côté de théoriser le rapport à la littérature, et puis de défendre, éventuellement de manière un peu dure, tes idées. Au fond, on est aujourd'hui dans une conception de la vérité comme quoi il faut évacuer le négatif. La vérité ne doit passer que par le positif. Moi, j'ai toujours cru à la dialectique, j'ai vraiment un esprit dialectique. La vérité, elle passe par le conflit et l'opposition. Et puis c'est quelque chose qui a toujours été assumé dans la tradition littéraire, que les grands écrivains *étaient aussi* des polémistes: c'est ce qu'était Sartre, c'est ce qu'était

Baudelaire, c'est ce qu'était Proust, Barbey d'Aurevilly, et tant d'autres. Donc cela me paraissait une sorte de fonction naturelle. Or il se trouve que ce n'est plus une fonction naturelle, et que lorsque je l'ai fait, cela a été considéré comme tout à fait incongru, extraordinaire, difficilement justifiable, même si *La littérature sans estomac* a eu par ailleurs du succès. De sorte que tous les romans que j'ai sortis ensuite (qui ont d'ailleurs été plutôt bien accueillis) ont presque à chaque fois été accueillis comme des romans produits par un polémiste, alors que c'était plutôt l'inverse, en fait. De sorte que j'en suis presque, aujourd'hui, pour me faire entendre, et sur les conseils de mon entourage et de mes éditeurs, réduit à ne presque plus faire de polémique pour dissiper le malentendu. Et pour que mes romans ne soient plus pris comme des romans de polémiste mais comme des romans de romancier.

J'ai trouvé très récemment, dans des articles à propos du dernier livre de Christine Angot, cet argument selon lequel (et après tout il revient tout le temps) de toute façon il est impossible d'établir de manière argumentée la qualité d'un texte, c'est uniquement un produit de la subjectivité, donc voilà, les subjectivités s'expriment, mais ce n'est pas la peine d'aller plus loin. Dès l'instant qu'on pense que l'œuvre n'est que l'expression d'une idiosyncrasie, *mon* idiosyncrasie personnelle, ou mon idiosyncrasie d'homosexuel, de Noir, de Breton, etc., alors en effet, si l'œuvre n'est que cela, elle est sacrée. Puisqu'à ce moment-là, la critiquer, c'est critiquer le fait que je suis moi, que je suis Breton, que je suis homosexuel, que je suis femme. C'est ce qui revient systématiquement quand on critique une œuvre, par exemple quand on critique, mettons, le dernier roman de Christine Angot où elle raconte comment elle a été violée par son père, et donc en quelque sorte elle remet en cause ce patriarcat violeur. Quand on la critique, la réponse qu'on a, c'est: en fait, c'est l'esprit patriarcal qui se défend contre le livre de Christine Angot. Il est devenu impossible de se situer sur un terrain littéraire. Ce qu'on vous renvoie à la figure, c'est précisément cette idiosyncrasie, qui est comme une valeur en soi. Et donc, comment en parler? Or c'est là que mon travail de critique rejoint très exactement mon travail de romancier. Ce que je fais en critique, c'est ce que j'illustre dans le roman: la singularité ne peut jamais être un horizon, elle est en quelque sorte un point de départ.

Q: Oui. Il y a ce moment dans *Littérature monstre* (25–26) qui m'a vraiment frappé—pour le coup!—où tu disais que la singularité, c'est un ensemble de caractéristiques qu'on peut dénombrer jusqu'à l'infini, sans jamais les épuiser ni atteindre à la singularité, et si on enlève toutes les caractéristiques qui semblent caractériser la singularité, on a: rien.

R: Voilà! C'est cela [rires]. Il y a un texte de Vialatte où il présentait une photo d'école sous la statue de la Sainte-Vierge, et il faisait la description uniquement physique des écoliers, assez laids comme quand on a 14 ans. Et il disait que la Vierge leur pardonnait. Comme si on pouvait pardonner, être pardonné d'avoir

de grandes dents. Je crois que Vialatte a parfaitement compris la portée universelle du péché originel. Pourquoi est-ce que je devrais porter comme un péché le fait qu'une faute ait été commise à l'origine du temps, dans la Genèse? Mais je crois que cette idée est profondément juste. Ce que nous portons comme péché originel c'est précisément le fait que nous soyons nous-mêmes, que nous nous instancions comme quelque chose de séparé, de l'être. Et que le singulier doit être affirmé, nous sommes nous-mêmes, nous ne sommes que cela, mais nous devons nous le pardonner, nous le faire pardonner.

Q: Le nouveau projet, après *Le maréchal absolu*, c'est en quelque sorte la "suite" de *Pays perdu*.

R: Oui, *La première pierre*, cela revient sur pourquoi le texte a été reçu de manière extrêmement violente, et j'essaie de le comprendre, et pour cela il faut passer par des questions qui m'obsèdent, et notamment par notre rapport à la fiction. Dans notre imaginaire (en tout cas dans un imaginaire très français), la Terre ne ment pas, comme disait bien Pétain. Là on est dans l'authentique, là on est dans la vérité. Et donc le rapport qu'a un paysan avec les animaux, la terre, il serait en quelque sorte dans un rapport presque immédiat à l'être. Or je pense que c'est exactement l'inverse. Je pense qu'il n'y a pas d'être plus fictionnel que les paysans. Ils se racontent des histoires sur eux-mêmes, sans arrêt; ils sont plongés dans une espèce de fiction; ils racontent des histoires sur eux-mêmes, sur les autres. Et dans un petit village français, où tout le monde connaît tout le monde et raconte des histoires sur tout le monde, le secret doit être préservé, parce que le secret, c'est ce qui installe une intimité, un intérieur d'un chez soi qui sinon n'existerait pas, car tout le monde a un œil chez toi, tout le monde te surveille. Mais ce secret ne peut être qu'une fiction. Tout le monde sait ce que tout le monde fait, mais il faut faire comme si tout le monde ne savait pas. Donc il y a ce qu'on peut appeler une fiction du secret. C'est ce que je suis en train d'écrire sur *Pays perdu*.

Enfin, pourquoi est-ce que j'ai écrit *Pays perdu*? Je l'ai écrit parce que mon père ne savait pas parler. Il était incapable d'avoir un accès à la parole. Et en quelque sorte j'ai écrit pour ne pas être comme lui, pour tuer ce qu'il m'avait donné, et qui était son incapacité à parler. Et j'ai écrit *Pays perdu* parce que mon père dans ce village quand j'avais 26 ans m'a dit qu'il était un enfant adultérin. Que sa mère l'avait eu en secret alors que son mari était au front en 1918, qu'elle l'avait fait élever par une nourrice en secret, et que quand elle le ramenait au village, même après que son mari a disparu, elle faisait croire à tout le monde que mon père était son chauffeur, son domestique et non pas son enfant. Tout le monde le savait, mais tout le monde respectait la fiction du secret. Ce qui s'est passé, ce qui montre bien comment l'inconscience est à l'œuvre, j'ai rompu, en écrivant un livre, la fiction du secret, pour rattraper en quelque sorte le malheur de mon père, et son incapacité à passer à la parole. Ce faisant j'ai rompu la fiction

sur laquelle reposait l'équilibre de la communauté paysanne. Et je ne me suis pas rendu compte que toutes les histoires de famille étaient la même que celle de mon père, qu'il y avait des secrets qui étaient connus de tout le monde *sauf* de la famille. Le secret de mon père, tout le village le connaissait, tous les environs le connaissait, mais pas moi.

Donc je suis en train de montrer comment c'est la rupture de la fiction qui a conduit à la violence, et aussi autre chose, c'est que, quoi qu'on fasse, quand on prend pour personnages d'un livre des gens réels, ce qu'on leur prend, et particulièrement dans ces pays-là, ce qu'on leur prend en les figeant comme des espèces de santons de la crèche, c'est en quelque sorte tout ce qu'il leur reste, ce par quoi très intimement, ils savent qu'ils ne sont pas cela. Mais quand on devient un personnage, on perd cela, on perd cette réserve de "je ne suis pas cela", et c'est insupportable, d'une certaine façon.

Q: Cela me fait penser à Ritou, dans la mesure où Ritou est une énigme, une contradiction comme aucun des autres personnages, en ce qu'il ne se correspond pas même à son personnage (*Pays perdu* 70-73).

R: Oui, c'est un personnage très particulier, c'est pourquoi je l'ai presque posé comme l'esprit du lieu, parce qu'il incarne le pittoresque. Enfin, je ne l'ai pas dit d'ailleurs très directement, mais c'est lui, ce personnage qui est assis au sommet d'une charrette de foin, qui rentre trop vite dans une étable, et il y a un linteau de pierre qui marque la porte de l'étable, et ce linteau le scalpe d'un coup, et il ne dit rien; il se recoiffe, après (48). Donc, il incarne l'extrême violence de ce pays, et en même temps ce qu'il avait de très particulier, ce personnage (ou peut-être que mon imaginaire le reconstruit comme cela), dans son langage même, il marquait une espèce de distance par rapport à lui-même, et qui est parfois le génie de certains personnages de ce lieu, leur génie dans la manipulation du langage et de l'humour, que de dire: mais je ne suis pas seulement ce santon de crèche et ce paysan pittoresque. Et c'était l'erreur que je ne voulais pas commettre en écrivant *Pays perdu*, c'était de ne jamais tomber dans le pittoresque, alors que la matière même l'était abondamment. Et c'était très difficile de faire cela. C'est pourquoi j'ai placé le personnage de Ritou au centre comme une espèce de rappel de ce que j'avais à faire.

Q: Donc en fait il est à la fois le pittoresque et ce qui dénonce le pittoresque.

R: Ce qui s'y refuse, en disant: mais la vie n'est pas pittoresque.

Q: C'est cela. J'ai trouvé, chez des écrivains sur lesquels j'ai travaillé, ce désir du personnage contradictoire, à la manière de l'Hérésiarque chez Apollinaire, qui est à la fois charnel, pécheur, et un mystique. C'est le motif du personnage impossible, du personnage qui incarne des caractéristiques contraires.

R: Exactement, et c'est pourquoi, d'ailleurs, je pense que l'un des plus grands personnages de la littérature, c'est un texte finalement assez peu connu qui est *Monsieur de Bougrelon* de Jean Lorrain, qui incarne très exactement l'être impossible, l'être de pure fiction, qui se fabrique complètement lui-même comme une fiction de langage.

VIRGINIA TECH

Notes

¹Jourde, Pierre. "L'intérieur et l'extérieur, ou le *ptyx* à ressort". *Stéphane Mallarmé: colloque de la Sorbonne*. Paris: PU de Paris-Sorbonne, 1998. 157-74.

²"Il faut supposer que, par la vitesse de leur mouvement, ils tentent d'annuler la différence entre le vide et le plein, de constituer l'objet paradoxal qui soit rien et quelque chose" (*Dans mon chien* 45).

Œuvres choisies <www.pierrejourde.fr>

La première pierre. Gallimard, 2013.

Le maréchal absolu. Gallimard, 2012.

Paradis noir. Gallimard, 2009.

La cantatrice avariée. L'Esprit des Péninsules, 2008.

Littérature monstre: études sur la modernité littéraire. L'Esprit des Péninsules, 2008.

Festins secrets. L'Esprit des Péninsules, 2005.

Littérature et authenticité: le réel, le neutre, la fiction. L'Esprit des Péninsules, 2005.

Pays perdu. L'Esprit des Péninsules, 2003.

Dans mon chien. PARC, 2002.

La littérature sans estomac. L'Esprit des Péninsules, 2002.