

La mise en texte de l'acte d'écriture prigentien :
une étude de la voix-de-l'écrit dans « Comment j'ai écrit certains
de mes textes » de Christian Prigent

Sarah Abd El-Salam

Université de Montréal

[I]l y a pire qu'écrire : c'est ne pas écrire (rester soumis au temps, au rythme des autres, à l'empoisement honteux de la parole commune). Mon problème n'est pas vraiment : comment et quoi écrire? Il est plutôt : comment ne pas écrire? Quoi faire quand on n'écrit pas? Comment supporter l'assujettissement, l'inertie dépressive, la sorte de molle aphasie qui nous soumet au bavardage socialisé? (Prigent, 1994, p. 18-19)

D'abord publié en 1982 dans *Voilà les sexes*, « Comment j'ai écrit certains de mes textes » de Christian Prigent est repris, en 2011, dans son ouvrage *Compile*. Tel que

son titre l'indique, ce recueil regroupe, à la manière d'une compilation, un ensemble de textes tirés d'œuvres antérieures de l'auteur (*Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs*, notamment). Si ces textes sont tous, à l'évidence, empreints de l'esthétique prigentienne, l'hétérogénéité des tons et des thèmes découlant de contextes d'énonciation différents permet difficilement d'appréhender cet ouvrage comme une unité à part entière. Le CD de lectures à voix haute qui accompagne l'ouvrage ainsi que la préface, « La voix-de-l'écrit », assurent néanmoins une certaine cohésion au recueil. Dans son essai liminaire, Prigent expose le projet qui sous-tend ses lectures orales et l'on comprendra que, selon l'auteur, les textes compilés se prêtent bien à cette démarche¹. C'est, d'une part, ce dispositif singulier qui nous incite à analyser la version de « Comment j'ai écrit certains de mes textes » qui se trouve dans *Compile* plutôt que celle dans *Voilà les sexes*. D'autre part, bien que les deux versions entretiennent une forte ressemblance, des modifications significatives ont été apportées au texte de 2011, dont la réécriture de quelques segments et la mise en page. Tandis qu'il faisait partie, à l'origine, d'une série poétique dans laquelle il était numéroté et non-titré, il est ici doté d'un titre qui, en plus de lui accorder son autonomie, lui confère une portée métapoétique. C'est sur celle-ci que cet article se penchera. Cette analyse cherchera à montrer que « Comment j'ai écrit certains de mes

¹ Celle-ci, il va sans dire, ne peut se réduire qu'aux lectures orales. En reprenant ses textes pour les placer sous l'égide de la compilation, Prigent renonce à une conception plus traditionnelle du recueil comme principe unifiant. Se rattachant tant à des pratiques scripturales qu'au domaine musical, le titre évoque le populaire par sa forme familière abrégée (*compil*). La présence du « e » final permet par ailleurs de concevoir « compile » sous son aspect verbal, insufflant au recueil le caractère mouvant d'un geste poétique en cours. Si ces éléments sont représentatifs de l'esthétique prigentienne, ils ne sont pas, à l'évidence, sans rappeler certains principes cardinaux et revendications de la revue avant-gardiste *TXT* dont Prigent a été l'un des fondateurs.

textes » est une illustration pratique de la pensée prigentienne sur le langage, telle que présentée dans « La voix-de-l'écrit ». Nous exposerons, pour commencer, quelques axes fondamentaux qui traversent et caractérisent la philosophie prigentienne du langage. L'examen de « Comment j'ai écrit certains de mes textes » qui s'ensuivra explorera d'abord la composition du texte qui met en place la notion d'écart à travers les discours publicitaire et grotesque; il s'agira, ensuite, d'étudier le dispositif de mise en mouvement du texte lu à voix haute dans lequel le poète (voire le lecteur/auditeur) se heurte au *mur du symbolique* avant de le franchir.

Remarques préliminaires sur la conception prigentienne du langage

Le langage selon Prigent

La conception prigentienne du langage se fonde sur le principe que la langue, malgré son dessein de transparence induit par le modèle du signe, est incapable de rendre compte de la complexité du monde et de l'expérience humaine. Le langage, « nappage verbal désaffecté qui préten[d] [...] rendre un compte immédiat, expressif, homogène, unanime [du réel] » (Prigent, 2004, p. 35) n'agit, en fait, que comme un voile qui coupe l'homme du monde. Cette inadéquation langagière s'avère alors doublement aliénante, car, en plus de créer un clivage entre l'expérience et le réel, la langue s'institue et se sclérose en parole socialisée. L'homme est assujetti à la parole commune, à la « cadavérisation sociale » (Prigent, 1994, p. 14) de la parole, à « la honte d'avoir à parler tous les jours avec des cadavres dans la bouche » (Prigent,

1994, p. 14), à la « masse merdique du parler imposé » (Prigent, 1994, p. 24). En d'autres termes, la langue asservit l'homme en le contraignant à ressasser continuellement la parole des autres. Celui-ci fait donc face au « réseau toujours déjà constitué des significations qui représentent pour nous le monde » (Prigent, 2011, p. 12-13), que Prigent nomme « le *mur du symbolique* » (2011, p. 12).

Confronté à ce *mur du symbolique*, à ce « bloc atone de la langue » (Prigent, 1994, p. 22), à « l'incarcération dans les discours positifs et arraisonés qui prétendent nous livrer le monde – et nous livrent en fait à sa stupidité meurtrière » (Prigent, 2004, p. 24-25), le poète ne peut qu'éprouver une angoisse et un malaise profonds et entretenir une relation foncièrement conflictuelle avec le langage, matériau réducteur qui ne lui appartient pas, mais dont il doit inévitablement se servir. Il revient au poète, afin qu'il puisse s'affranchir du joug de cette langue oppressante, de « trouver *sa* langue » (Prigent, 1994, p. 14, nous soulignons) « exceptée du mâchonnement de la parole de tous » (Prigent, 1994, p. 17). Pour ce faire, il doit, à travers son geste d'écriture, résister à la coagulation du sens en menant un combat contre et dans la langue. Ce combat prend la forme d'un style singulier reposant sur la notion d'écart face au langage courant : « 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 » (Prigent, 2011, p. 9-10). L'écriture, dans sa tentative d'échapper à l'usage convenu de la langue et à ses représentations atrophiées qu'elle refuse de reconduire, « produit un *monstre* » (Prigent, 2011, p. 9) dont la langue et le style sont profondément caractérisés par le décalage. Ce n'est qu'à travers cet écart

que le poète connaît « la jouissance d'avoir fondé (et non subi) un rythme, [...] de s'être réenfanté [...] dans la parturition de l'autre voix qu'on a en soi, la voix monstrueuse qui passe dans les bizarreries du style » (Prigent, 1994, p. 24). Pour Prigent, il n'y a donc « [p]as de poésie, c'est-à-dire aucune traversée de l'opacité des langues, aucune force de protestation contre l'assignation aux noms, [...] aucun tremblement vivant dans la concaténation des mots, des représentations, des discours sans que le *quelque chose* passe, traverse, lance sa force défigurante » (2004, p. 24).

La « voix-de-l'écrit »

C'est à partir de cette pensée du langage et de l'acte d'écriture qu'elle implique que Prigent en vient à formuler la voix-de-l'écrit, notion développée dans l'essai éponyme repris en préface à *Compile*. Prigent expose, dans cet essai, l'entreprise qui sous-tend la performance de ses poèmes. La lecture orale ne consiste pas ici en la valorisation de l'esthétisme du texte, ornementé par la voix. Elle vise à « exprime[r] un *obstacle de langue* » (Prigent, 2011, p. 13), à matérialiser, vocalement, « un affrontement entre *langue, voix, et corps* » (Prigent, 2011, p. 7). En somme, la performance de Prigent a pour but de mettre en scène le malaise du poète face à la langue et le combat qu'il livre pour *trouver sa langue*. La voix-de-l'écrit, au service de cette démarche, se distingue donc de la voix psychologique du sujet parlant, empreinte de pathos et servant à la communication : elle cherche à « produire [...] le son d'une *difficulté*, [à] exhiber le passage obstrué dans les langues et [à] dénier du même coup l'illusion d'une communication pleine, d'un langage lisse, aisé et convivial » (Prigent, 2011,

p. 15). Ainsi, la voix-de-l'écrit fait « s'affronter langue (sens) et sonorité. Elle fait forme de la difficulté de cet affrontement en proposant un lien malaisé entre généralité sémantique (un texte qui fait sens partageable) et particularité sonore (un phrasé singulièrement stylisé) » (Prigent, 2011, p. 11).

Pour traduire cette voix-de-l'écrit à l'oral, la performance prigentienne (voire, en l'occurrence, son enregistrement sonore), cherchant à « mettre en évidence la mécanique formelle d'engendrement de l'écrit » (Prigent, 2011, p. 21), convoque un certain nombre de stratégies. La posture et, plus généralement, le corps du poète jouent un rôle fondamental sur scène. Rappelant au public que le texte lu est d'abord un texte écrit, le poète lit assis à une table et limite ses gestes. De plus, si le corps du poète fait face au public, il ne peut s'offrir à lui, car l'enjeu de la performance ne réside pas dans « le rapport du lecteur à ses auditeurs. Il ne concerne que le rapport du lecteur à son propre texte, l'affrontement du lecteur, dans sa langue, à sa langue » (Prigent, 2011, p. 13). Le lecteur/poète, imitant sur scène la posture adoptée lors de l'écriture, est replié sur lui-même, montre un corps presque torturé, car

[i]l ne faut pas donner la sensation que le corps par lequel passe cette expérience de la lecture est un corps *à l'aise*. [...] [L]e corps qui affronte la langue n'est pas ce corps-là. Il est plutôt dans une tension, dans une altercation violente avec ce que la langue normalisée lui impose (Prigent, 2011, p. 20).

La voix, quant à elle, subit le même traitement. Au début de la performance, elle « reste comme coincée en bouche : pas de descente en gorge, poitrine, ventre » (Prigent, 2011, p. 21). Après avoir exposé la rudesse du combat qu'il doit livrer à la langue, le poète parvient, au fil de la performance (et de l'écriture), à franchir cet obstacle : « [l]e texte s'ouvre. Voix et souffle occupent peu à peu l'espace

entier du corps et du texte; et l'énergie, différenciable, revient, emporte » (Prigent, 2011, p. 21-22). Ainsi, une lecture réussie met en lumière à la fois « le malaise qui est la condition sans laquelle aucune exigence d'écriture ne surgirait » (Prigent, 2011, p. 21) et « la sensation d'un triomphe sur [ce] malaise » (Prigent, 2011, p. 21). Le texte lu doit donc être suffisamment simple et faire alterner les tons afin de « mettre à distance les effets d'émotion et d'identification empathique qui feraient s'évanouir la voix *de l'écrit* derrière la voix [psychologique] *du lecteur* » (Prigent, 2011, p. 22). De la même manière que la voix du lecteur ne peut céder sa place à la voix-de-l'écrit, le sens ne peut supplanter le phrasé (« rythme, écholalie, respiration » [Prigent, 2011, p. 23]), car

[l]a phrase (qui raconte, décrit, etc.) ne doit être là que comme partenaire, comme *sparring partner*. Pas d'action (de bataille, de dynamisme) sans elle. Mais le sens même de l'action (d'écriture comme de lecture) est de lutter avec elle et de s'arracher à elle (Prigent, 2011, p. 23).

Dans son entretien avec Bénédicte Gorrillot, Prigent synthétise sa pensée ainsi :

[l]'objectif, quand on « lit », est de faire percevoir quelque chose de cet écart [entre la singularité stylistique du texte et l'usage courant de la langue], qui, marqué par l'é-normité du style, est la trace d'un excès au lieu verbal commun. Il s'agit en somme de faire *démonstrativement* percevoir la construction d'une *forme*, le mouvement d'un *phrasé* (un « comment ça s'est écrit ») (2009, p. 242).

Cette citation, certes représentative d'une démarche qui traverse la pratique poétique prigentienne, prend, au-delà des performances sur scène, tout son sens avec *Compile* qui, s'il faut le rappeler, est accompagné de pistes sonores. Bien que l'enregistrement ne puisse médiatiser le corps du poète, la voix qui y résonne parvient, même si ce n'est parfois que partiellement, à traduire la voix-de-l'écrit par

l'alternance des tons, des inflexions, voire des voix elles-mêmes (avec la participation de Venda Benes, par exemple).

Avec « Comment j'ai écrit certains de mes textes », Prigent livre une illustration exemplaire de sa démarche en exposant les rouages; le texte se lit en effet comme un exercice d'écriture où le poète applique, en même temps qu'il dévoile, les mécanismes de sa propre écriture. Le poème se compose de deux colonnes qui, occupant chacune une page, se présentent comme deux blocs de répliques (attribuées à « *L'une* » et « *L'autre* »). Une telle disposition marque déjà, dans l'espace même de la page, l'écart mis en scène dans le texte.

La mise en place de l'écart

Pierre de touche dans la pensée du langage prigentienne, l'écart, essentiel à l'affranchissement du poète, se matérialise dans ce texte par la présence de deux discours, le publicitaire dans la colonne de gauche et le grotesque (voire obscène) dans la colonne de droite.

Le discours publicitaire et la langue socialisée

Sur la page titre du poème, Prigent précise que la colonne de gauche se compose de « slogans prélevés vers 1980 dans un placard publicitaire pour le talisman dit "Croix Vitafor" » (2011, p. 81). Bien que nous n'ayons pu retracer ce placard en particulier,

les recherches que nous avons menées sur ce talisman² nous indiquent qu'il s'agissait d'un collier prétendant avoir des propriétés miraculeuses pour celui qui le portait; il assurait à son détenteur le type de réussite convoité. Les segments choisis par Prigent en font état : le thème central de la colonne de gauche, la réussite, se ramifie en plusieurs champs sémantiques dont le succès amoureux/interpersonnel (« mon mari a changé³ », « j'ai trouvé l'amour que je cherchais », « les femmes s'intéressent à moi » et « je suis plus entourée ») ou professionnel (« j'ai terminé brillamment mon stage » repris deux fois, « j'ai réussi une importante affaire », « succès aux examens » et « tout va bien dans mon travail »). Au temps révolu sombre et monotone que présupposent certains segments (« je ne rencontre plus d'obstacles », « plus de jours tristes » et « je surmonte les difficultés ») s'oppose le sentiment d'avoir vaincu l'adversité (« tout va beaucoup mieux », « mon succès va grandissant », « la chance me sourit », « quel changement dans ma vie », « elle m'a tiré d'embarras », « ma vie a totalement changé », « sentiments meilleurs », « disparue, cette timidité », « réussite inattendue », « je suis ravie, j'ai gagné », « j'ai trouvé mon autorité » et « conduite plus sûre »). En bref, le segment « vraiment, je suis comblé » est représentatif du ton que prend cette colonne et ce, sur deux plans : cet énoncé, dont la position est quasi-liminaire dans le texte (il s'agit du deuxième segment), chapeaute non seulement la thématique de la

² Dans des forums et blogs divers. Nous sommes consciente que de telles sources, n'ayant que peu d'autorité, sont à manier avec prudence, mais elles nous permettent de faire le point sur la nature de cet objet.

³ Étant donné que les segments de gauche et ceux de droite se trouvent respectivement aux pages 82 et 83, nous ne précisons plus le folio dans le but d'alléger le texte. Notons par ailleurs que c'est nous qui soulignons lorsque certains fragments sont placés en italique.

réussite, mais il engrène également, à travers son caractère insipide, le reste des segments dans une dynamique de l'écart, ayant pour pivot le discours publicitaire.

Bien que la définition de ce discours et de ses fonctions puisse relever de l'évidence, il convient toutefois de rappeler que

[l]a publicité [...] est un message à visée argumentative et rhétorique, [qui] se place dans la sémiologie de la communication [...]. Elle a pour fonction première de convaincre le récepteur de la nécessité de l'achat. Il s'agit donc d'une fonction conative [...] dont la visée est persuasive [...]. [L]e discours publicitaire a pour but de parvenir à influencer le récepteur (le consommateur) et le pousser à acheter une marchandise ou un service donné (El Djouher, 2011, p. 97-98).

Ainsi,

[l]e discours publicitaire ne se distingue aucunement des autres phénomènes de communication. Il considère que l'opération démarre de l'émetteur désireux de transmettre un message au récepteur par le biais d'un canal de communication. La finalité de l'émetteur transparaît dans la réaction qu'il provoque chez le récepteur au niveau de ses idées, positions ou encore attitudes (El Djouher, 2011, p. 98).

Si la démarche persuasive ne peut fonctionner que dans la mesure où l'acheteur est convaincu de l'adéquation entre le message véhiculé et les propriétés effectives du produit, le discours publicitaire repose sur le principe d'une langue transparente et référentielle. De surcroît, les segments du texte à l'étude sont des slogans. Ceux-ci « se caractérise[nt] par une brièveté, une simplicité grammaticale, une tonalité péremptoire et une fermeture structurelle qui en font un syntagme figé et un idiolecte » (Adam et Bonhomme, 2005, p. 60). Ainsi défini, le discours publicitaire est intrinsèquement apte à représenter une conception du langage à laquelle s'oppose Prigent.

Si le poète reprend à son compte ce type de discours, ce n'est pas sans le défigurer. Les syntagmes, extirpés de leur contexte originel d'énonciation et largués dans le texte prigentien, perdent leur visée persuasive et leur fonction communicationnelle; l'expressivité manifeste de leur contenu leur est également refusée par l'absence de points d'exclamation. Prigent vide alors ces énoncés de toute leur substance pour en dévoiler le caractère éculé et tout à fait stérile. À travers un tel décalage, l'auteur n'expose plus seulement le discours publicitaire, mais confronte son lecteur à la parole socialisée et au lieu commun, c'est-à-dire « le lieu où cohabitent les membres d'une communauté liée par les formes usuelles de l'échange verbal » (Prigent, 2009, p. 173). Complètement banals, ces énoncés se fossilisent en clichés qui, sous la plume prigentienne, « se trouvent désœuvrés et vitrifiés comme les bribes hâtivement recyclées d'un "dictionnaire des idées reçues" » (Prigent, 2009, p. 174).

Ainsi, la construction de la colonne gauche comme représentation de la parole commune s'établit en deux temps. En reprenant le discours publicitaire, Prigent choisit d'abord une langue qui, dans l'ère de la consommation, est, par son essence même, un emblème de parole socialisée. L'illusion référentielle de cette langue est ici accentuée par le charlatanisme du message initial qui s'avère mensonger ou, à tout le moins, trompeur. Le déplacement de ces énoncés de leur contexte d'origine leur confère une autonomie et leur aseptisation les réduit en clichés, représentant, pour reprendre les termes de Prigent, des « blocs de significations *formés* » (Prigent, 2009, p. 129), propices à représenter le lieu commun.

Le grotesque

Parallèlement à la colonne de gauche qui thématise la réussite maîtrisée et un sentiment de contentement nonchalant, les syntagmes de la colonne de droite témoignent d'une jouissance aussi bien explosive qu'ostentatoire. À la langue banale et stérile de gauche, se heurte la langue animée de la colonne de droite, marquée par les registres de langue familier (« blé », « bide », « matent », etc.) et grossier (« con », « zob », « culs », « souris », « pisse », etc.), par la langue parlée (élision du « e » muet, remplacé par une apostrophe : « l'con », « d'blé », « s'caressent », « s'met », etc.) et par les points d'exclamation qui closent systématiquement les segments. Un tel lexique est non seulement révélateur des thèmes abordés dans cette partie du texte, mais également du traitement qui leur est réservé. Le corps qui s'exhibe ici n'est pas noble ou sublimé; il se révèle sous sa forme la plus triviale, voire bestiale. Le rapport entre le sujet et son corps relève soit de la sexualité, soit de la scatologie. D'une part, la sexualité, qui tend vers le pornographique, se décline en plusieurs pratiques que ce soit la pénétration (« je ne rentre au con aucun zob talqué! » ou « j'monte sur tous les culs fidèles! »), l'amour oral (« mes sucées font gronder l'sang! », « léchons les souris! » ou « suce-les au sexe, gamin! »), l'inceste (« j'ai troué trois fois l'bide d'maman dans l'étable! ») ou encore l'érection (« mon sexe tonne et le voici en l'air! » ou « quel sang s'met dans mon vit! »). La mise en scène des organes génitaux et orifices aussi bien féminins que masculins n'est pas seulement mise au profit d'une sexualité crue. Elle donne lieu, d'autre part, à des énoncés scatologiques qui désignent les excréments corporelles (urine et sperme, en l'occurrence) et leurs canaux : « c'est

l'jet d'urine qu'est opportun à faire! », « pluie des trous d'pisse! », « elles matent ma raie d'en bas! », etc. À l'évidence, le corps qui se manifeste ici est un corps grotesque, au sens bakhtinien du terme, une esthétique qui empreint toute cette colonne.

Tel que l'explique Typhaine Garnier dans son mémoire *Le grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs* :

[un] principe majeur de l'esthétique grotesque est la démesure [...]. L'incontournable antithèse grotesque/classique 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 [...]. 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 (2012, p. 38).

Le recours à l'esthétique grotesque chez Prigent s'avère alors foncièrement subversif⁴. Dans *Ceux qui merdRent*, l'auteur formule son rapport au scatologique ainsi :

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 qui dévoile la socialité harmonique (2000, p. 304).

Ainsi, le grotesque permet à Prigent de lever le voile de la bienséance qui sépare l'homme du réel et de s'approprier une langue « plus proche de l'expérience que son corps fait du monde réel » (Prigent, 2009, p. 233). Pour reprendre les termes de

⁴ Ici, ce terme doit être compris dans son acception étymologique, du latin *subversio* (renversement).

Garnier, « une langue grotesque, c'est [...] une langue qui refuse de s'effacer derrière le sens et impose sa présence monstrueuse » (2012, p. 71) puisque

[l]e 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 bêtise que les langues, ordinairement, recouvrent (Garnier, 2012, p. 66).

En somme, c'est par la confrontation entre la colonne de gauche, figuration de la parole socialisée et atrophiée, et la colonne de droite, dans laquelle le grotesque agit comme une « puissance anticoagulante » (Prigent, 2009, p. 49), que Prigent parvient à rendre manifeste la notion d'écart sur laquelle il fonde son écriture.

Si cet écart est, en soi, représentatif de l'acte d'écriture prigentien, le dispositif lectoral que propose l'auteur amplifie la portée métopoétique de ce texte lorsque mis en mouvement.

Les effets métopoétiques du dispositif de lecture : le texte en mouvement

La disposition du texte en deux colonnes (et sur deux pages) permet diverses configurations lectorales potentielles. Prigent prescrit néanmoins, sur la page titre, un ordre de lecture en indiquant, dans un premier temps, que son texte se compose telle une partition. Rappelant la mise en page théâtrale, le poème, nous l'avons déjà souligné, met en scène deux voix (« *L'une* » et « *L'autre* ») qui se « donnent la

réplique » (ici, cette expression ne peut s'employer qu'avec prudence⁵). Le poète signale, dans un second temps, que « les deux colonnes se lisent en échos; l'une des voix descend la colonne de gauche puis remonte celle de droite; l'autre suit le mouvement inverse ». Ainsi, le texte connaît deux grands mouvements : dans le premier, qui va de haut en bas, on passe, en alternance, d'un segment de gauche à l'un de droite et dans le second, les segments sont répétés, mais cette fois-ci de la colonne de droite à celle de gauche, de bas en haut.

Nous avons montré plus haut que chacune des colonnes est investie d'un discours qui lui est propre, le publicitaire et le grotesque, qui symbolisent respectivement deux types de langage dans la réflexion prigentienne. Nous nous pencherons à présent sur les mécanismes de transformation par lesquels le texte nous fait passer d'un registre à l'autre et notre propos, se pliant aux deux mouvements du texte, s'élaborera également en deux temps.

Premier mouvement : le choc entre le signifiant et le signifié

Dans ce premier mouvement, le passage d'un segment de gauche à celui de droite se fonde sur des jeux de mots phonétiques, qui prennent leur essor, de façon plus ou moins complexe, dans l'homophonie. Tantôt approximative (« j'ai trouvé l'amour que je cherchais/j'ai un trou marvellous au derché! »), tantôt plus précise (« sourit » et « souris »; « vie » et « vit »), celle-ci donne lieu à des configurations fortement formalisées, telles que les contrepèteries qui « consiste[nt] dans une permutation des

⁵ Ce n'est pas l'objet de cet article, mais nous ne doutons pas de la pertinence qu'aurait une étude comparative entre ce texte et des pièces d'Alfred Jarry, voire du théâtre de l'absurde.

lettres que l'on fait subir à un ou plusieurs mots, de manière à en altérer le sens tout en conservant leur consonance » (Guiraud, 1976, p. 45). Pour passer de « conduite plus sûre » à « une cuite plus dure », Prigent élimine entièrement le son vocalique « on » de « conduite », puis reprend le morphème « d » qu'il substitue au « s » de « sûre » pour donner « dure »; de « conduite », il ne reste donc que « cuite ». Le texte se constitue également de glissements paronymiques : « mon succès/mes sucées », « quel *changement*/quel sang », « tout va/trou d'bas » et « je suis/j'essuie », par exemple. Enfin, certains segments sont holorimiques et jouent sur le découpage des mots. Comme l'explique Richard Arcand : « [à] l'écrit, les mots sont séparés par des blancs, mais à l'oral, dans la *chaîne parlée*, ils forment une suite sonore assimilable à celle d'un mot unique. C'est pourquoi la même suite de sons à l'oral peut être découpée de diverses manières à l'écrit » (1991, p. 209). Les syntagmes suivants sont des exemples du procédé holorimique : « *les femmes s'intéressent/les fameux seins* », « *inattendue/natte tendue* » et « *gagné/gars niais* ». La mise en œuvre simultanée de ces figures concourt au procédé, plus englobant, du calembour. Notons, par exemple, « succès aux examens » qui, devenant « suce-les au sexe, gamin! », présente une paronomase, certes souple, entre « succès » et « suce-les », une variation dans le découpage des mots (lorsque la liaison est effectuée, « *aux examens* » permet d'entendre « au sexe ») ainsi qu'un glissement sonore d'« *examens* » à « gamin ». La transformation de « je suis ravie, j'ai gagné » à « j'essuie mon radis d'gars niais » repose également sur ces procédés : « je suis/j'essuie », « ravie/radis », « gagné/gars niais ».

Si l'on ne peut refuser à ces figures leur dimension intrinsèquement ludique, la visée qu'elles acquièrent dans le poème de Prigent ne peut se réduire qu'à des jeux purement formels. En effet,

[l]e calembour ne peut avoir de statut linguistique que marginal. Le terme propre (*collision homonymique* ou *homophonique* [...]) atteste qu'il s'agit d'une méprise, d'un *accident* ou d'un *déraillement du sens*. En un point du discours, deux signifiés hétérogènes se superposent, signifiés que le contexte référentiel, à défaut des contraintes syntaxiques ou morphologiques, aurait dû normalement maintenir séparés (Duisit, 1978, p. 89).

Le calembour et l'ensemble des jeux sonores qui s'y rattachent deviennent, dans ce texte, un arsenal pour éroder la fusion du signifiant et du signifié. En effet, dans ce premier mouvement, c'est de la défiguration des signifiants de la colonne de gauche (discours publicitaire, parole socialisée) que naissent les signifiés grotesques des segments de droite. En s'en prenant de la sorte au modèle du signe, Prigent exhibe la précarité et la friabilité du langage. Ainsi, à travers l'affrontement du signifiant et du signifié de ce premier temps, l'auteur échappe, dans « une course désespérée[à la] fixation cadavéreuse du sens » (Prigent, 1994, p. 22). Pour éviter que le sens ne coagule à nouveau, le texte se remet en mouvement.

Second mouvement : la renégociation sémantique

On pourrait s'attendre à ce que la lecture du texte en sens inverse le fasse régresser au statu quo du langage sclérosé, puisque de la colonne de droite on retourne à celle de gauche. Toutefois, cette parole socialisée ne ressort pas indemne de la défiguration grotesque qu'elle a subie dans le premier mouvement. On assiste en effet, dans le second mouvement, à une reconfiguration complète du sens, puisque les segments

grotesques acquièrent à présent la fonction de « co-texte [...] dit “inducteur”, c’est-à-dire dont le sémantisme tend à filtrer de façon préférentielle l’un des sens d’une expression » (Fuchs, 2004, p. 186). En devenant le(s) co-texte(s) inducteur(s), ces segments (grotesques) créent un nouveau contexte d’énonciation et, par conséquent, de décodage. Comme l’explique Catherine Fuchs,

l’interprétation d’un énoncé est un processus actif qui procède de façon non strictement linéaire. [...] [L]es anticipations interprétatives [...] et les mouvements de réinterprétation [...] trouvent leur source dans l’émergence de configurations signifiantes construites à travers les opérations énonciatives (c’est-à-dire lors de la mise en fonctionnement de la langue) (2004, p. 187).

Les segments de gauche, sous la pression de ceux de droite, changent de signification, bien que leurs signifiants demeurent identiques. Il en découle que l’obscénité du grotesque infiltre les énoncés de gauche qui étaient pourtant stériles et fantoches. La proposition « mon sexe tonne et le voici en l’air », précédant « on s’étonne de me voir si alerte », pousse le lecteur/auditeur à réinterpréter le second segment. « Alerte » renvoie alors à l’érection du sexe et l’étonnement du « on » confronté à cette érection suggère l’habituelle impuissance érectile du « je ». Les deux segments qui suivent corroborent cette lecture : « quel sang s’met dans mon vit/quel changement dans ma vie ». De cette façon, la sexualité empreint désormais la majorité des segments de gauche et y forme la même isotopie que celle relevée dans notre analyse du grotesque. Par ailleurs, il semble qu’elle soit ici plus fulgurante dans son obscénité, car elle enchérit sur un discours déjà scabreux : « suce-les au sexe, gamin/succès aux examens » encourage, dans une formule-choc qui relève presque du slogan avec l’impérative initiale, la fellation à des fins académiques. Un effet semblable est produit

avec « j'ai troué trois fois l'bide de maman dans l'étable/j'ai terminé brillamment mon stage ». Cette surenchère s'opère aussi sur le plan du scatologique : avec « j'essuie plus ma raie/je suis plus entourée », on se doute que le soutien émotionnel que dénote « entourée » devient ici une aide hygiénique. L'examen de ces occurrences, qui ne saurait être exhaustif dans le cadre de cet article, permet de montrer qu'après l'affrontement entre le signifiant et le signifié du premier mouvement, Prigent met au jour, dans ce second mouvement, l'entrechoquement des signifiés.

Il est à présent possible de constater, de manière plus englobante, les effets métatextuels du dispositif de mise en mouvement du texte à travers lequel Prigent met en scène son propre acte d'écriture découlant de sa conception du langage. Érigeant un *mur du symbolique* à gauche, déconstruit par un discours et une langue qui y échappent à droite, le texte de Prigent se présente comme la traversée du poète dans le langage dont la difficulté est marquée par l'oscillation constante entre les deux colonnes et accentuée par la disposition des deux colonnes sur deux pages. L'interstice entre celles-ci matérialise alors le pivot entre l'obstacle et son franchissement. Ainsi, le poème en mouvement se fonde sur le principe de l'anamorphose dans laquelle la langue fait office de miroir défigurant et révélateur. En traversant l'obstacle de langue, les sens et les sons s'entrechoquent, les significations *se déchainent* et le texte est transfiguré.

Si le sujet poétique, tantôt féminin, tantôt masculin, est toujours fuyant et équivoque, c'est la voix de l'auteur qui ressort *in fine*. Il ne s'agit pas de la voix psychologique de Prigent, mais de celle du sujet écrivant confronté à sa langue. Alors

que les voix de Prigent et de Vanda Benes s'alternent sur la piste sonore, c'est celle du poète qui endosse la défiguration des segments : Benes lit systématiquement le co-texte inducteur (de droite dans le premier mouvement et de gauche dans le second) tandis que la lecture des syntagmes transformés revient à Prigent. La figure auctoriale est donc représentée en train de franchir un obstacle de langue, ce qui est le propre de l'acte d'écriture prigentien. Le texte même y fait d'ailleurs allusion avec la proposition « je surmonte les difficultés », placé aux deux tiers (environ) du texte, et avec « je ne rencontre plus d'obstacles », formule à la fois liminaire et closulaire, qui annonce le projet autant qu'elle en marque l'aboutissement.

En « fai[sant] surgir, à cru, [...] *le corps du symbolique* » (Prigent, 2011, p. 16-17) et en « surexpos[ant] l'*obstacle* (le nouage verbal de l'expérience) et sa *traversée* (l'écriture) » (Prigent, 2011, p. 14), ce poème fait voir *démonstrativement* ce que Prigent entend par la voix-de-l'écrit. Le franchissement de l'obstacle de langue passe par le mouvement qu'insuffle au texte le dispositif lectoral. C'est donc par le biais de la voix que l'auteur mène son combat dans et contre la langue. Toutefois,

il ne s'agit pas tant de la voix qui fait du bruit [...]. Il s'agit plutôt du corps vocal du poème comme [...] fendu déchaîné dans le fondu enchaîné des traits qui articulent du sens. [...] [Elle] est un tracé tonique d'échappée à l'institution atone de la langue formée, dictée, uniformisante, dont le système articule les représentations qui constituent pour nous « le monde » (Prigent, 2004, p. 35-36).

En ce sens, « Comment j'ai écrit certains de mes textes » agit comme un art poétique dans lequel le poète articule sa pensée théorique en dévoilant les rouages de sa pratique. Il ressort manifestement de ce texte une grande polyphonie (alternance des répliques et des deux voix, multiplicité des sujets énonciateurs et mélange des tons,

des registres et des discours) qui, animée par un traitement métapoétique et par la réflexion théorique à laquelle elle invite, fait contraste à la langue amorphe, coagulée par trop de voix, que déplore Prigent. Cette polyphonie, qui fait ressentir le triomphe libérateur du poète ayant trouvé sa langue en la pulvérisant pour se rapprocher du réel, nous rappelle que « [l]a poésie se dit *dans un souffle* [...]. [C]'est incarner la langue dans l'intranquillité du corps qui forme ce souffle et se forme, re-né, ré-animé, en lui » (Prigent, 2004, p. 38). Or, une telle victoire est des plus fugaces, s'il en est, car « [f]orcément, ça n'a pas lieu beaucoup, ni longtemps. Petits coups de liberté sporadique, bols d'air parcimonieux dans l'asphyxie des langues que "l'universel reportage" pollue » (Prigent, 2004, p. 38-39).

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel et Marc BONHOMME (2005), *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique ».
- ARCAND, Richard (1991), *Figures et jeux de mots*, Beloeil, La Lignée.
- DUISIT, Lionel (1978), *Satire, parodie, calembour, esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anma Libri.
- EL DJOUHER, Khalef (2011), « De la sémiotique du discours publicitaire », *Synergies Algérie*, n° 14, p. 97-104, https://gerflint.fr/Base/Algerie14/el_djouher.pdf.
- FUCHS, Catherine (2004), « La co-énonciation, carrefour des anticipations linguistiques », dans Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire (dir.), *L'anticipation à l'horizon du présent*, Sprimont, Mardaga, p. 181-192.
- GARNIER, Typhaine (2012), *Le grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs*, mémoire de Master 2, Rennes, Université de Rennes, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00751698/document>.

GUIRAUD, Pierre (1976), *Les jeux de mots*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».

PRIGENT, Christian (1982), *Voilà les sexes*, Paris, Luneau Ascot Éditeurs.

PRIGENT, Christian dans Christian ARTHAUD (1994), « Christian Prigent, nageur de fond, denseur de langue, videur d'espaces. Entretien avec Christian Arthaud », *Faire part*, n° 14-15, p. 11-28.

PRIGENT, Christian (2000 [1991]), *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L.

PRIGENT, Christian (2004), *L'Incontenable*, Paris, P.O.L.

PRIGENT, Christian dans Bénédicte GORRILLOT (2009), *Christian Prigent, quatre temps*, Paris, Argol.

PRIGENT, Christian (2011), *Compile*, Paris, P.O.L.

Résumé

Partant du principe que toute pratique poétique présuppose une conception particulière du langage, cet article cherche à explorer la relation entre la théorie du langage et l'acte d'écriture chez Christian Prigent. Prenant appui sur l'essai préfaciel de *Compile* (« La voix-de-l'écrit »), cette étude s'intéresse particulièrement au poème « Comment j'ai écrit certains de mes textes » afin de voir en quoi celui-ci est une illustration pratique de la conception singulière du langage qui sous-tend l'écriture prigentienne. Cet article se penche notamment sur le traitement du discours publicitaire et du discours grotesque et sur les effets de la mise en voix sur la facture textuelle.

Abstract

This article explores the relationship between Christian Prigent's theory of language and its actualization within his poetic work. Based on "La voix-du-texte", a notion developed by the poet in his eponymous preface to *Compile*, this study focuses primarily on "Comment j'ai écrit certains de mes textes" in order to show how this particular poem illustrates Prigent's conception of language. The article mainly discusses how Prigent's poem uses the contrast between commercial and grotesque speech to epitomize the poet's subjection to and liberation from socialized language. This paper also examines the reconfiguration of the poem and its new semantic dynamics once orally performed by Prigent.