

POÉSIE ININTERROMPUE

Claude Faraggi

Diffusé le 09/05/1976

BN : Claude Faraggi, cet entretien je voudrais le commencer par une petite citation anonyme. Quelqu'un – j'ai oublié son nom – se sentant près de mourir, exprima son estime pour quelqu'un d'autre par ces simples mots : « J'ai été heureux d'être votre contemporain. » Vous avez publié à ce jour six livres, les deux premiers chez Grasset, *Les Dieux de sable* et *Le Fou du jour*, les quatre suivants au Mercure de France : ils ont pour titre *L'Effroi*, *Le Signe de la bête*, *L'Eau et les Cendres* et *Le Maître d'heure*. Ces livres, quand je pense à eux, c'est à travers une image : enfant, je restais longtemps à regarder ce qui danse dans un rayon de soleil. Je croyais voir la vie de l'air. Dans vos livres, quelque chose danse, pareillement, comme si les mots bougeaient dans l'épaisseur d'une lumière, noire : la vie des mots. Cette image est pauvre. Je l'ai employée pour essayer de dire que, vous lisant, ça bouge ; qu'une matérialité se met en mouvement et qu'elle affecte, par contrecoup, chez le lecteur, la pensée, ou plutôt le mental, et dans cette mécanique mentale, plus précisément, ce qui la met en branle : l'imagination. Ainsi vous lire, ce n'est pas seulement suivre un texte, l'analyser, c'est entrer dans une immobilité paradoxale parce que les mots – les vôtres – la creusent, l'aèrent, faisant surgir un en-dessous et un en-dedans, qui font, à travers l'immobilité, que devient justement perceptible la doublure mentale de toute activité, de telle sorte que l'instant de la lecture devient l'instant d'une intensification, d'une accélération qui troublent toutes les catégories à partir desquelles on voudrait vous aborder. On entre alors dans une espèce de vertige, au sens le plus physique, parce qu'une béance est ouverte : cet en-dessous où l'imagination puise et devant lequel elle s'affole – car l'imagination a besoin de quelque chose de plus que des images – il lui faut une figure sombre qui trouble nos assises. Écrire cela, déclencher cela, au-delà du travail propre à l'écrivain, n'est-ce pas chercher à établir une nécessité qui serait la nécessité du trouble ?

CF : D'abord, en vous écoutant, je suis un peu perdu parce que la marge d'aveugle est presque nommée dans ce que vous dites entre les termes de « mouvement » et d' « immobilité » qui fait qu'au moment même où la réalité semble défiler et qu'on la nomme, on est pris dans le partage même de ce qui bouge et qui se mobilise en soi, qui crée le moment de la parole. Alors, j'écoute et la marge d'aveugle par rapport à ce que je fais, je la sens déjà commencer dans cette sorte de définition que vous faites. Une image me vient à l'esprit qui semble repasser à travers vos mots, qui, au fond, se sent traversée par le langage, qui se donne comme mouvement – cette traversée serait mouvement – et qui d'un seul coup, dans le moment même où il travaille, cherche à l'immobiliser à l'infini dans un livre. Penché sur la table de travail – parce que c'est là où ça se passe – on est traversé par un mouvement qu'on voudrait figer et fixer.

Nous sommes conscients d'un certain nombre de gestes qui sont notre vie quotidienne et c'est comme si les mots avaient le pouvoir de dédoubler à l'infini ces gestes, de les rendre bien plus riches qu'ils ne le sont apparemment.

J'irais plus loin, par rapport à ce que je vis : les mots me *donnent* les gestes. Sans ces mots-là pour les nommer, je suis, au fond, sans gestes, sans corps, sans images, même pas représenté à aucun niveau de la réalité. Donc j'ai l'impression que c'est en étant à l'écoute d'une sorte de langage qui n'est pas forcément le mien, qui est presque anonyme, qui est presque l'anonymat de l'écriture, que d'un seul coup, je gagne, contre cet anonymat, une sorte de corps parlant, de corps bavard qui devient le mien est qui est, à ce moment-là, un corps avec des gestes. Ce stylo, qui me sert aussi à écrire, c'est par rapport à lui que toute ma vie mentale de quelqu'un qui se laisse traverser par la parole s'organise : c'est par rapport à un objet que je ne connais que quand il est en mouvement lui-même. J'ai l'impression qu'écrire c'est faire le voyage chez les morts. Je me suis retrouvé avec un texte de Strindberg¹ où, d'un seul coup, s'ouvre le monde des morts. J'avais pris un texte de Virgile que je n'ai pas eu le temps de lire qui était le voyage d'Énée retournant au royaume des ombres. J'ai l'impression que traiter ou pactiser avec le langage ou même lui déclarer la guerre c'est définir en soi cette sorte de volonté d'aller dans un lieu presque originel de la parole mais que je n'imagine moi, par rapport à une espèce de mythologie, que dans le monde des morts.

Dans *Le Signe de la bête*, le personnage central est un archéologue qui est en train de fouiller quelque part dans une île mais il descend dans la terre. De même que l'ingénieur du *Maître d'heure* va traverser la montagne, ce qui appelle – au-delà de cette image anecdotique de la fouille ou du tunnel – c'est que quand ils entrent dans la terre ou quand ils entrent dans la montagne, ils découpent quelque chose qui est à la fois du temps, de la mort et de l'espace. C'est quelque chose qui est en-dessous encore, toujours plus en-dessous. Ce qui m'attire là c'est que c'est un peu comme s'ils cherchaient dans la terre un endroit qui serait un point où se focaliserait le sens des choses, c'est-à-dire que si on atteignait ce point, on saurait à la fois pourquoi ça parle et ce que ça veut dire, et le monde entier s'organiserait.

Ce que vous dites là me fait retraverser une sorte d'obsession que j'ai quand je pense écrire : je suis persuadé qu'il y a un texte commun à tous enterré quelque part. Et ce n'est pas par hasard si dans les différents livres que j'ai écrits, il y a perpétuellement ce phénomène d'ouverture, de cassure d'un monde qui, au départ, est appréhendé comme texte, qui revient d'une façon presque obsessionnelle où le monde naturel est lu par les personnages comme un livre, le premier livre en braille. Puis c'est ce livre-là qui est fracassé comme si on arrivait dans la caverne où il y a le premier texte. J'ai l'impression que le monde serait constitué de strates silencieuses et que tout au fond, dans la nuit même de ces strates, il y aurait une bouche qui articulerait un texte et une parole qui va commencer à monter comme une sorte de fontaine qui va humidifier chacune des strates du monde jusqu'à ce qu'on ait affaire à l'image de la terre.

Oui, ce qui est important c'est que ce texte est minéral et que chez vous, même la lumière est minérale...

Oui, parce que j'ai l'impression que l'écriture est une sorte de spéléologie. Je ne parle pas de spéléologie de l'inconscient ou de l'âme mais d'une certaine façon de descendre dans le monde.

Mais il faut qu'elle soit libérée de tout système. Écrire, ce n'est qu'écrire, ce n'est pas imaginer des tas de trucs sur l'écriture.

Non, je n'imagine pas écrire avec un discours préalable sur l'écriture. Écrire c'est s'abandonner...

¹ Claude Faraggi évoque ici les textes qu'il a choisis pour l'émission « Poésie ininterrompue ».

Ce que je n'ai pas osé dire dans mon introduction c'est que ce que l'imagination affronte quand elle est mise en mouvement, cet en-dessous énorme et gigantesque, cela ressemble étrangement à ce qu'autrefois on appelait le destin – mot qu'on n'ose plus employer.

De même qu'on n'ose plus employer le mot « âme ». Ces mots « destin » ou « âme » sont des façons de décrire des phénomènes très matériels de glissements de terrain, de syphon. L'écriture fait en vous un bruit de syphon : on lui prête son corps pour qu'elle vienne tourbillonner. J'ai l'impression qu'à ce moment-là, l'écriture vous fait un autre corps qui n'est plus humain, un corps comme le monde, un corps vaste qui accueille de la même façon le jour et la nuit. J'avais envie de lire des textes d'Hérodote, des textes qui vous ramènent à des moments où on a l'impression que le monde vient de sortir du poing de Dieu – encore un mot qu'on n'ose pas prononcer – un monde qui vient juste d'être desserré, encore glaiseux.

Cette parole qui passe dans l'écriture serait comme si elle essayait de mimer à elle-même le moment de la Création. Elle essaie de recommencer à perpétuité ce moment d'invention premier. C'est pour cela que je suis fasciné par les textes de Léonard de Vinci qui décrivent la lumière ou par ceux de Sénèque sur la foudre, sur la façon dont les comètes ont des têtes de cheveau. Au fond, l'écriture est une aventure mythologique : c'est rejoindre les Grecs ou les autres et toutes les forces naturelles. L'écriture est à la fois une sorte de geyser et aussi le contraire.

Mais qu'est-ce que cette image, à la fin du *Signe de la bête*, du personnage, de cet archéologue dont nous avons déjà parlé, qui finit dans sa fouille – finit au sens strict – enterré mais la tête hors de la terre et les yeux tournant comme des derniers signaux ?

C'est une image qui continue à la fois à m'interroger et à m'inquiéter car s'il est question jusqu'ici d'enfouissement, comme si l'écriture vous permettait non pas de vous enfouir mais de prolonger l'enfouissement. Dans ce dernier texte, la presque totalité du corps est enfoui, est repris par la terre et il reste cette tête comme un astre avec deux yeux que j'imagine briller dans la nuit comme ce qu'on appelle les « flambeaux » dans les textes mythologiques. Dans la caverne de l'œil, dans l'orbite, vivent deux nuits brillantes. C'est l'image que j'ai : la tête dans les étoiles, la tête qui devient étoile. J'ai l'impression qu'écrire c'est travailler à se donner ce corps-là.

Oui et non parce que tout à l'heure vous disiez : « Écrire c'est descendre pour faire remonter ce qui est en-dessous. » Tandis que là, celui qui s'enterre n'est apparemment pas l'écrivain, c'est celui qui perd l'amour. Bizarrement, dans le livre précédent, *L'Effroi*, le personnage qui n'atteint jamais l'amour – il s'appelle Charles, je crois – est l'homme qui devient terreux, qui est terreux à la surface de la terre et à la sienne propre.

Là, c'est une question qui me traverse parce qu'elle m'inquiète un peu. Puisqu'il y a des personnages et qu'il leur arrive effectivement dans les livres d'être enfouis ou d'être cimentés dans leur corps, est-ce parce que, d'un seul coup, il y a un vide d'amour ou parce qu'ils ont atteint le vide ? C'est la question que je me pose à l'instant. Le vide presque mystique qui serait le comble de l'amour ? Je ne sais plus, je m'interroge...

Mais écrire sert à quoi par rapport à ce dont vous venez de parler ?

À remplir tous les vides.

À boucher ?

Non, à essayer de propulser dans le vide une onde sonore. J'ai l'impression que, sans l'écriture, le monde est d'un tel silence, d'une telle pesanteur, s'assombrit tellement... Il y a une nuit si lourde,

si éteinte, si aveugle que la parole vient y faire crépiter quelques électricités, vient y réveiller des forces.

Est-ce qu'il y a un rapport entre le temps et la parole ?

Le temps se parle en nous donc on le parle, et on parle.

Parce qu'apparemment, dans tout ce monde enfoui dont il est beaucoup question dans vos livres, il n'y a pas de temps, alors que dans le dernier livre, le temps est très présent à travers un symbole direct qui est l'horloge.

J'en reviens à ce que vous disiez au début, c'est que je suis pris dans cette opposition entre le mouvement et l'immobilité. À l'intérieur même de ce que je peux faire maintenant, je ne sais pas à quel moment, jusqu'à quel point je vais travailler, je vais me sentir en mouvement pour mériter mon moment d'immobilité, d'immobilisation, comme si écrire supposait de travailler à se permettre de ne plus écrire, de pouvoir se dire : je me stratifie, je deviens sillon, je deviens concrétion sans langage, j'ai enfin expulsé la parole. Je me sens pris entre les deux...

J'ai vraiment l'impression que le langage vient à la fois vous dénoncer comme personne désirant encore le mouvement et qui désire aussi tout le contraire en même temps, donc qui désire à la fois une vie individuelle et personnelle qui peut s'inscrire dans un calendrier, et puis le contraire, donc une vie défaite. Cette question me fait peur...

Descendant dans quelque chose de très archaïque, il y a une image qui m'était très chère autrefois – elle venait de Bataille – c'est celle de la glande qu'on aurait au sommet du crâne et qui correspondrait à l'œil du soleil, à l'œil perdu mais il manquait toujours un complémentaire à cette image qui était la bouche perdue. En lisant *Le Signe de la bête*, j'avais l'impression d'être en présence de la bouche perdue. La facilité serait de parler de l'image romantique, ça n'a rien à voir avec ça...

Est-ce que c'est cette bouche perdue qui vient prendre la parole en vous ? Je ne serais pas loin de le penser...

Cette bouche-là donne le sentiment qu'il y a deux langues, qu'il y a une langue ancienne que nous essayons de parler à travers un langage d'images. Pensant à cela, je pense aux cavernes et aux dessins, des dessins qui fonctionnaient comme un langage et non pas un langage de mots. Tous se passe comme si nous essayions d'articuler un langage de mots sur un langage plus archaïque que je ne sais comment appeler.

Il y a le dessin mais il y avait aussi le côté incantatoire du dessin. Je suis persuadé que devant les dessins des grottes, les gens le vivaient, ils le parlaient, ils se le racontaient. Même si c'est un récit qui n'était pas avoué, en dessinant l'animal de tous les jours – qui nous devient un animal fabuleux – ils se le racontaient, ils le disaient. J'ai l'impression qu'il y a une sorte de mouvement originel du dire.

L'autre chose qui m'a frappé et qui n'a peut-être pas de rapport direct avec ça, c'est que d'ordinaire, la prose investissait l'espace et le poème investissait une sorte de verticalité qui pourrait faire moyeu par rapport à cet espace. Or ce qui m'avait frappé dans vos livres, particulièrement dans *Le Signe de la bête*, parce que c'est le premier qui déclenche tout le reste, c'est qu'il y avait à la fois cet investissement de l'espace qui est dans l'épaisseur presque touffue du texte mais que cette épaisseur se creuse d'une verticalité qui est vide, qui est interne, comme si le vertical se rétablissait mais à l'envers, par en-dessous.

Ce qui m'éclaire sur un certain mouvement à l'intérieur de ce que je vais quand même appeler roman, c'est que tout se passe comme si ces verticalités poétiques venaient complètement fracasser le terrain romanesque. C'est un peu comme ça que j'imagine un livre que j'ai envie de faire que j'appelle roman car je mets en jeu des personnages : une sorte de plan horizontal mais criblé par des chutes de comètes.

Ce qu'il y a de bizarre – là, je retrouve ce qui m'a amené à vous poser la question précédente – c'est qu'à travers cette verticalité, s'articule quelque chose qui est comme la langue ancienne : une certaine importance de l'image, non pas au sens poétique mais plutôt idéogrammatique, alors que dans la prose, il y a cette espèce de flux de mots. Et chez vous, à travers ce creux vertical, ce vide à l'envers, cette première bouche reparle par-derrrière les mots quelque chose, ce monde des images. Toute cette traversée du langage à travers vous se heurte et se brise contre un certain nombre d'images-clefs : la pierre qui vient fracasser le front de l'archéologie, qui vient l'ouvrir comme une bouche...

Il va parler en haut de sa tête, il a un front qui commence à articuler des mots et la bouche est cousue à ce moment-là.

Une bouche ancienne...

C'est comme si le mouvement même du roman lui avait cousu la bouche quotidienne, la bouche ordinaire pour lui ouvrir sur le front un croissant de lune qui parle. Là, on est en pleine mythologie mais je crois que l'aventure est de cet ordre-là. Si je parle d'expérience personnelle, j'ai l'impression que le fait d'écrire transforme mon corps, qu'il n'est plus contemporain, qu'il n'a plus sa définition biologique en tant que corps humain. Écrire me permet d'avoir un corps de cheval, de truie, de passer dans d'autres organisations biologiques.

Qui restent... Et le texte est quoi par rapport à ces organisations ? Est-ce qu'il est simplement ce qui les met en place ?

Peut-être que ces organisations s'y sont inscrites. Je sais qu'il y a une figure dominante dans *L'Eau et les Cendres* qui est, d'un seul coup sur une plage, une sorte de charogne. Au moment où mon image est employée, cette charogne qui est un chien empalé sur un pieu devient, pour le personnage, comme un ciel. C'est un corps en état de pourriture, purement organique, qui gouvernerait la totalité des choses. C'est devenu la voûte.

L'écriture vous fait un corps de bête, un corps mythologique. Vous êtes licorne pendant quelques heures dans une hallucination réelle...

Tout ce que vous dites là me fait penser à un voyage qui est celui d'Artaud au pays des Tarahumaras quand il parle de la montagne des Signes. Il dit que, marchant dans cette montagne, il avait l'impression de voir sur les flancs des figures d'hommes suppliciés ; les rochers devenaient des figures d'hommes. À travers ces figures, il revoyait tout un monde du supplice, de l'ouverture du corps. Dans sa vision, ça se termine, il me semble, par celle d'un corps écartelé sur la roche et dont le crâne est ouvert et vide. Ce que vous dites – c'est ce que j'ai lu – fait penser que dans vos livres, tout se passe à l'intérieur de ce crâne vide. Dans ce vide, il y a à la fois le vide « vide » et le vide de l'histoire. C'est comme s'il y avait dans nos crânes quelque chose d'inscrit qui n'est pas manifeste, cet en-dessous que la venue de l'écriture vient délivrer.

C'est aussi ce qui me fait marcher. Alors c'est peut-être une marche au supplice... Je réemploie le terme parce qu'il correspond à ce que je sens le plus sincèrement, cette sorte de traversée du corps par l'écriture est l'expérience propre du supplice de l'écartèlement car l'écriture est foudroyante. Il est curieux que je fasse des romans : je ne devrais parler que du foudroiement mais peut-être ai-je voulu articuler dans un temps qui serait le temps de l'histoire, raconter ce foudroiement-là. Est-ce que ça se raconte ? Je ne sais pas. C'est une gageure. Un supplice, ça se raconte en tout cas.

Pour que le foudroiement ait lieu, il faut un lieu donc il faut l'organiser ?

Quand on demande à un écrivain comment il travaille, cela revient à lui demander comment il organise son corps comme lieu du supplice. Alors je me lève à telle heure, etc. C'est cela que je sens très bien en jeu ; ce n'est pas par hasard si quand on écrit, on a des horaires.

Est-ce que vous pouvez parler de cette mise en jeu ?

Ce qui me semble clair c'est qu'à partir du moment où un texte commence à rouler sur lui-même et à amasser, je me présente à lui complètement nu, c'est-à-dire vraiment à poil car il est le feu ou il est la bête. Ce peut être le supplice de l'arène. J'ai l'impression qu'il doit provoquer, au niveau de l'expérience physique, ce sentiment d'éclatement, de foudroiement. Là, je rêve mais je crois que le travail du langage sur vous-même vous fait autre et si l'on allait jusqu'au bout du fantastique, un écrivain, à la fin de sa vie, ne devrait plus avoir apparence humaine : on pourrait terminer une vie d'écrivain sous forme de chien, sous forme de coq ou de hibou... À ce moment-là, ce qui est en jeu dans l'écriture c'est presque vous comme personne humaine.

Ce qu'il y avait de frappant dans ce que vous avez dit avant c'est aussi cette capacité de métamorphose.

C'est une fable mais qui rejoint une sensation réelle. Au cours d'une journée de travail, j'ai l'impression que par le travail des mots que j'ai suivis, que j'ai inscrits sur une feuille, je me suis vécu sous différentes formes.

Il y a une chose qui est frappante dans vos livres par rapport à beaucoup de ceux qu'on écrit aujourd'hui et qui ont l'air d'être écrits à un bureau, c'est que les vôtres ont le monde, la terre, l'air, les éléments. Tout à coup, j'avais envie de poser une question bête : comment supportez-vous la ville ?

Je ne la vois pas, c'est comme un mauvais rêve. La ville est l'équivalent du cauchemar mais dans les cauchemars, on marche, c'est pour cela qu'à chaque fois que je marche dans une ville, j'ai l'impression d'avoir un cauchemar.

Jamais la ville ne vous apparaît comme de l'écriture ?

Je sais qu'il y a des textes urbains. Si je devais écrire un texte où je m'engagerais physiquement dans l'espace urbain, ce serait de la science-fiction qui raconterait la fin de la ville, l'éclatement de la ville...

Pour retrouver ce qui est en-dessous...

La ville-décombres... Alors est-ce que parler, écrire, ce n'est pas mettre à feu et à sang toute construction humaine, tout ce qui se propose comme langage stratifié de l'homme ? C'est ce que je me demande...

Le « à feu et à sang » me gêne... Pourquoi ? Je ne sais pas... (rires) Peut-être parce que... ce n'est pas assez.

Moi aussi, « à feu et à sang » me gêne parce que ça a un côté invasion, un côté Hun et Tartare.

Ce qui me gêne plutôt c'est que ça se passe à fleur de peau.

Oui, mais ce qui se passe dans le ventre d'une montagne, au niveau d'une cassure ou d'une faille géologique, ça se passe à fleur de roche.

Mais cet « à fleur de roche » est quelque chose qui est remonté ?

Qui n'apparaît pas forcément en vergetures sur la paroi de la montagne.

Ce qui est fascinant dans la montagne, c'est un fond qui est remonté. Ce que vous cherchez dans la montagne c'est l'histoire de cette remontée ?

Oui... J'ai une image qui me poursuit en travaillant, en écrivant : j'ai l'impression que le texte qui s'écrit sur la page s'écrit sur ma peau. C'est une image qui revient beaucoup, celle du tatouage. De même que le texte s'est fait dans un fracas intérieur avec des fissures, il est aussi venu s'écrire sur l'extérieur et je ne sais plus quoi dire parce que je me sens de plus en plus menacé à la fois du dedans et de l'extérieur.

Cette sécrétion permanente, est-ce que ce n'est pas aussi une protection ?

Oui, mais je ne sais pas de quoi... Je réponds très sincèrement. Cette accumulation de langage, de tissus, d'habits – car effectivement le langage peut vous habiller – je ne sais pas de quoi elle me protège. De temps en temps, c'est une façon d'entrer dans la place : le cheval de Troie c'était aussi un habit pour ceux qui étaient dans le ventre. C'est aussi une peau, une drôle de peau de bois qui fait sortir des hommes pleins de cuir, avec l'arme à la main. Quand on se met au texte, il y a une mise à sac quelque part qui se fait mais je ne sais pas comment elle se fait.

La représentation de la mise à sac est toujours double : est-ce que la représentation du carnage équivaut au carnage ?

Je crois que le carnage se construit. Les risques vitaux que je me sens prendre par rapport au texte font qu'il peut se passer une catastrophe que j'accepte...