

UNE RAFFINERIE LA NUIT EST UN OBJET DE POÉSIE

Entretien avec
JEAN-MICHEL ESPITALLIER

Jean-Michel Espitallier est né en 1957. En 1989 il fonde avec Jacques Sivan et Vannina Maestri la revue *Java*, où les avant-gardes sont revisitées, sans dogmatisme. Ce type d'approche caractérise son propre travail poétique : de Rimbaud à Dada, de Jarry à Zappa, de Duchamp à Burroughs, les influences foisonnent, favorisant l'invention ; il s'agit de se saisir de l'impulsion d'œuvres à la fois radicales, minutieusement systématiques, et souvent déjantées. La pratique de l'assemblage - collage, cut-up -, du prélèvement et du montage d'un matériau préexistant à l'œuvre, est le point où ces influences convergent : c'est aussi le principe moteur des livres de Jean-Michel Espitallier, *Gasoil* (2000) ou *Le Théorème d'Espitallier* (2003), conçus comme des objets, des machines étranges dérangeant la linéarité de la lecture. Les procédés de composition y sont avec rigueur poussés à leurs limites ; une fantaisie toujours active provoque de brusques court-circuits. D'un sentiment sourd d'inquiétude brusquement il peut jaillir un rire, et vice-versa. Inquiétante étrangeté et sentiment du comique qu'il suffit parfois d'un énoncé pour créer : « Contournez Téhéran par la rocade nord ». Cela doit pouvoir se faire.

Pourrais-tu nous raconter ton entrée dans la littérature ? Venu de la culture rock, tu publies en 1995 ton premier livre, *Ponts de frappe*, chez Fourbis...

J'écris et je m'intéresse à la littérature depuis que je suis tout petit. Mais j'ai aussi toujours écouté beaucoup de musique, j'ai appris le piano et j'ai commencé à jouer de la batterie dans des groupes de rock dès l'âge de 13 ou 14 ans. Le rock et la littérature, il n'y avait que ça. Côté littérature je lisais essentiellement des romans. La poésie ne m'intéressait pas beaucoup, d'autant que j'ai toujours eu une espèce d'esprit de contradiction. Quand j'étais en fac de lettres, c'était la fin des années soixante-dix, tout le monde lisait Rimbaud, et rien que pour ça je ne le lisais pas ! Je lisais Flaubert, Maupassant, Stendhal, très XIXème, et j'écrivais des petites choses, plutôt des petits récits, sans grand intérêt, des poèmes aussi, comme tout le monde. Et puis j'ai découvert René Char, c'était dans les années 80-81, il était encore en vie, et j'ai pris conscience qu'il y avait une poésie vivante, contemporaine ! J'ai adoré René Char. Maintenant j'ai du mal à le lire, mais c'est vraiment quelqu'un qui m'a marqué, pas du tout dans mon esthétique évidemment mais une très forte émotion de lecteur. C'est vraiment l'époque où j'ai commencé à avoir conscience que je pouvais écrire avec ma propre personnalité, et inventer mes propres outils. Et puis à peu près à la même époque, j'ai découvert Francis Ponge. Et ce fut une explosion. Une histoire amusante : mon premier texte publié l'a été dans une anthologie qui s'appelait *Lettres libres*, à Paris ; j'étais encore étudiant, à Aix-en-Provence, et cette maison appartenait à un éditeur qui faisait de la poésie comme couverture, mais qui en réalité était faux-monnaieur ! J'aime bien cette idée de la poésie comme fausse monnaie, ou comme couverture. Je suis arrivé à Paris en 1984, et j'ai retrouvé Jacques Sivan, qui était un ami d'enfance. C'est Jacques qui m'a vraiment ouvert au contemporain mais aussi à toute cette histoire des avant-gardes, *Tel Quel*, *TXT*, Guyotat, etc. Dans le même temps je travaillais chez Gallimard et ce fut aussi un moment de grande effervescence, je découvrais tout le fonds Gallimard. Et puis mes premiers textes publiés par Jean Ristat dans *Digraphe*. Enfin en 1989, il y a eu la création de la revue *Java* et là, c'était parti, nous devenions acteurs de nos propres désirs d'explorer le contemporain et d'agir sur l'époque.

Comme je suis très lent, je n'ai pas publié très jeune, ni beaucoup. Mon premier livre est un petit livre que j'ai fait avec un artiste, en 1992-1993, dont le texte a été repris dans *Ponts de frappe* en 1995. *Ponts de frappe* est encore un livre d'influences, un livre que j'aime bien parce qu'il reprend des textes que j'ai d'abord publiés en revue, des textes écrits plutôt dans les années 1980, époque de ma découverte de la poésie, notamment les expressionnistes allemands.

Qu'est-ce qui t'a donné le déclic pour en venir à tes livres plus récents, *Gasoil*, *Le Théorème d'Espitallier*, où on sent que tu revisites une certaine tradition avant-gardiste qu'on pourrait faire remonter à Ducasse, puis à Dada ?

Je crois que ce sont les lectures, les collisions d'influences. Et puis aussi ce passé rock dont vous parlez. J'étais frappé par le fait que la poésie contemporaine dans sa grande majorité ignorait le rock. C'était quelque chose qui n'existait pas, ou alors seulement chez les poètes rock, dans le ghetto, dont la poésie surréaliste ne m'intéressait pas. Il y avait une espèce de divorce que je n'arrivais pas à régler, alors que moi je me sentais vraiment là-dedans, le rock dans son côté rageur mais aussi dans son côté fantaisiste. Syd Barrett, Gong, Zappa, Soft Machine, Robert Wyatt, les Beatles dernière période, toutes ces choses un peu déglinguées, parodiques, etc. Je ne comprenais pas pourquoi il y avait, plus encore qu'une indifférence, une véritable hostilité vis-à-vis de ces choses-là. Je crois que ces livres ont à voir un peu avec tout ça : des assemblages, des montages, mais un peu comme pouvaient faire Soft Machine ou Frank Zappa...

C'est ce qui donne à tes textes un côté à la fois très concerté, très construit, et très fantaisiste. On sent que parfois tu te laisses complètement aller à l'humour, que tu lâches la bride...

Oui, j'aime bien casser ce que j'invente. Ça, je le dois à Rimbaud. Souvent chez Rimbaud il y a des poèmes dont la chute détruit le poème. « Les Ponts », dont la dernière phrase est citée dans *Gasoil* : Rimbaud décrit des paysages féériques de ponts et puis tout à coup « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie ». C'est vrai aussi dans « Le dormeur du val », qui s'achève sur cette espèce de *snapshot*, les fameux « deux trous rouges au côté droit ». Toujours cet effet de renversement, d'autodérision. Comme on en trouve dans le rock. Il y a toujours une inquiétude derrière le rire. Donc j'ai besoin d'interrompre brusquement la légèreté comique, la farce, pour dire à mon lecteur : on ne rit pas impunément, comme toute cette comédie est tragique... Et à l'inverse, quand je suis dans la tension, je la dégonfle par un effet comique, grotesque, parfois de mauvais goût. C'est toujours ce même mouvement de balancier. Et à la fois il y a aussi tout un regard amusé sur mon propre travail et au-delà sur l'acte créateur, évidemment, regard amusé pour dégonfler toute supposée transcendance et me moquer de moi-même en même temps que de tout esprit de sérieux.

Quand on lit tes livres, on est confronté à des strates de textes, comme si tu travaillais à différents niveaux : d'abord le niveau des fragments, qui reviennent de façon périodique, et puis celui du livre pris dans son ensemble, en tant qu'unité. Comment procèdes-tu ? As-tu d'abord un projet d'ensemble, ou bien pars-tu des fragments, pour les assembler progressivement entre eux ?

Je pars plutôt comme ça : comme tout le monde j'ai des petits essais, des départs de feu, qui ne prennent pas toujours d'ailleurs. Et puis au bout d'un moment il y a un certain nombre de textes ou de traces dont je me dis qu'ils peuvent avoir un lien. A moi de trouver ce lien qui va faire

fonctionner les éléments entre eux : c'est un premier niveau d'assemblage. À partir de là je vais nourrir l'ensemble : une fois que j'ai ma petite machine, que je commence à avoir une vision un peu totale du livre, je vais travailler par expansion. *Gasoil*, par exemple, est un livre de collages, réalisés à partir du démontage d'un traité scientifique sur les huiles publié en 1902. Du cut up, donc. Mais j'ai triché là-dessus ; comme je ne suis pas dans une logique de contrainte ce n'était pas grave : je me suis livré à des petits bricolages qui enrayent la logique du cut up. A un moment, j'ai senti que le montage tenait, mais du coup je trouvais ça très formaliste. Il y manquait une espèce d'armature, du sens, ou un contre-sens. Je travaillais à cette époque dans l'édition d'histoire, je lisais beaucoup d'histoire, et je suis tombé un jour sur les actes d'un colloque sur la Méditerranée au XVIII^{ème} siècle : il y avait une communication sur le commerce des huiles qui bien sûr m'a tout de suite intéressé, et j'y ai trouvé cette phrase, extraite d'une correspondance de négociants se plaignant du climat d'insécurité qui régnait alors en France, à l'époque de la guerre de Sept Ans, je crois, que j'ai placée en exergue, de manière tout à fait absurde, absurde par décontextualisation sauvage : « Les craintes de guerre devenant de jour à autre plus sérieuses nous empêchent de songer aux huiles ». Et j'ai trouvé là le sens de mon livre. Les montages menacés de l'intérieur « par les craintes de guerre », un effet de mise en abyme, puisque, à la fois, mon livre ne s'empêche pas de « songer aux huiles ». Ce dispositif absurde, comique, grotesque était soudain miné de l'intérieur, parcouru d'un frisson. La guerre (métaphoriquement, mais pas seulement) est une question qui m'obsède : j'ai alors parasité le livre, je l'ai « virussé » avec des choses que j'ai prises dans le script de *Shoah*, dans le livre terrible de Goldaghen, *Les Bourreaux volontaires de Hitler*, dans le livre de Raoul Hilberg sur la destruction des Juifs d'Europe, Clausewitz, etc., etc., des choses que j'ai plus ou moins camouflées mais qui donnaient à l'ensemble une sorte de tension qui n'est pas immédiatement repérable mais dérange l'ordre de ce désordre. Un soubassement inquiétant, inquiet et inquiété. L'horreur en coulisses.

Elle est visible : tout le côté très technique de ces descriptions de machines à fabriquer de l'huile finit par faire dangereusement ressembler le livre à un traité de fabrications d'armes...

Tout à fait, comme ces schémas d'appareils et de machines à huiles reproduits dans *Gasoil*. C'est toujours cette inquiétante étrangeté. Il s'agissait de visualiser des objets qui ont déjà été décrits et qui tournent à vide, puisqu'il n'y a pas de légende ; et en même temps, au milieu j'ai glissé le plan d'une chambre à gaz. Bien sûr je ne le dis pas. Et la lecture tombe dans un piège sans le savoir. On est dans une dimension ludique, avec ces appareils déjà vaguement décrits au début, et que l'on retrouve là sous forme de schémas qui n'en disent pas plus sur leurs fonctions, peut-être même moins, et puis tout à coup on n'est plus dans le même paradigme. L'énigme cache de l'indicible mais a priori les machines à huile et la chambre à gaz peuvent se ressembler. Nous voici piégés dans notre propre rire. C'est pareil avec la dernière planche, qui représente un tout petit récipient, une sorte de petit seau. Le seau est un objet très

archaïque, qui vient après ce bouillonnement de complexités mécaniques. Il ne reste plus rien, quelques cendres, un peu de savon. L'horreur est dans le détail...

C'est une chose qu'on retrouve dans ton deuxième livre chez Flammarion, *Le Théorème d'Espitalier* : cette tendance que tu as de poser tout un monde, une diversité, voire une accumulation presque infinie, et puis tout à coup de la resorber entièrement. *Le Théorème* finit dans la nuit, *Gasoil* dans cette inquiétude que tu viens de décrire ; dans *Le Théorème* il y a toutes ces sommes qui s'annulent...

Oui, je suis toujours dans cette ambiguïté. J'aime beaucoup le grotesque en peinture, et il y a cela dans le grotesque. Le grotesque ou les vanités : on a un tableau magnifique, et puis il y a quelque chose qui ne marche pas, qui grince dans son coin et dessoude l'assurance et l'unité de l'œuvre.

Ce qui fait aussi le charme de tes livres, c'est leur côté un peu « archaïque dix-neuvième siècle ». Ce quelque chose qui ne marche pas, tu pourrais aller le chercher dans les nouvelles technologies, l'internet, les nouvelles armes. Au lieu de quoi tu ressuscites un monde qui est plutôt pataphysicien, savant Cosinus...

Si on veut tirer ça vers une sorte de morale du livre, c'est que finalement au XIX^{ème} siècle la science était ce qui devait nous sauver, or un siècle après on se rend compte que c'est justement la science qui rend possible et facilite le cauchemar : les chambres à gaz, la bombe atomique... C'est ça qui m'intéressait : toujours cette espèce d'inquiétude. Au début, quand on lit ce traité sur les huiles, on sent chez les rédacteurs une confiance en l'avenir : c'est grâce à l'industrie, à la technique, aux transports que les huiles vont être meilleures, que tout le monde va pouvoir en avoir, et la science apparaît docile, rassurante, comme un animal domestique. Et puis on se rend compte que les nazis opèrent le crime absolu justement avec les moyens de transport plus rapides, avec les industries chimiques, etc. De même pour 14-18, qui met la sidérurgie au service de la boucherie.

Mais tu refuses que toute cette dimension critique soit trop visible. Rien n'est jamais explicite, tu fais signe vers les choses sans les nommer vraiment...

Cela participe de cette même histoire de l'inquiétude et de l'inquiétante étrangeté. On est aussi inquiet de l'inquiétude elle-même, on ne sait jamais trop où on met les pieds. Si on voyait clairement de quoi il s'agit, tout serait dégonflé. Dans l'une de mes descriptions un peu hallucinée d'engin à huile j'insère, l'air de rien, une note en bas de page [j'aime bien jouer sur le paratexte], une note qui est un extrait de témoignage d'un SS pris dans le livre de Goldhagen : « Apparemment, Koch ne l'avait pas fait parce que, quand on a quitté le lieu de l'exécution, des camarades se sont mis à rire de moi en voyant que des morceaux de la cervelle de l'enfant avaient atteint mon pistolet et y étaient restés collés. »

Cela évoque aussi la « machine à décerveler » de Jarry. Il y a un côté Jarry dans tes livres : la mathématique délirante ou les énoncés scientifiques mis à plat du *Théorème d'Espitalier* font songer au calcul de la surface de Dieu, par le docteur Faustroll. Tu aimes bien reprendre des discours scientifiques et les pousser jusqu'à une sorte de fonctionnement à vide...

Je lis beaucoup Wittgenstein en ce moment, sa Grammaire philosophique et toute sa réflexion sur la langue. Je travaille beaucoup à partir de propositions logiques à la Wittgenstein, du genre de celles qu'on trouve dans le *Tractatus*. Donc c'est vrai que j'ai toujours ce rapport à la vérité, à la certitude qui sont des paradis fantasmés de la raison autant que des cauchemars.

Tu veux la démonter, d'une certaine manière.

Ou en tout cas, par tous ces procédés, pousser la langue à l'extrême, dans sa logique la plus froide, et cette logique finit par devenir absurde, et cette hyper-absurdité finit par donner d'autres effets de sens. Surchauffer la logique, l'excéder pour l'amener à dégorger du sens caché.

Le meilleur exemple de ça, c'est ton texte sur « l'axe du bien » publié dans *En Guerre* : on est au-delà de la satire, dans quelque chose de plus complexe. Tu retournes la proposition dans tous les sens, mais sans que ça l'annule totalement.

Oui, ça la surchauffe. En ce moment je travaille sur un texte qui est une série de propositions à la Wittgenstein sur la vie et la mort. J'ai pris volontairement le sujet le plus bateau, et finalement j'ai trouvé, en tout cas je l'espère, des choses vraiment intéressantes à dire là-dessus. Avec des propositions binaires, toujours la vie ou la mort, jamais les deux à la fois. Je pousse cette binarité dans ses limites, je cherche des combinatoires infinies, et finalement ça m'apprend des choses sur ces questions-là en même temps que ces propositions sont condamnées à tourner en boucles tragiques, vides, absurdes. La question n'est pas ce que ça dit mais comment. Comment travaille la langue.

Tu utilises beaucoup aussi le principe de la liste, qui ne constitue précisément pas un assemblage. Que vises-tu à travers ces listes ? Est-ce une attaque de la pratique du penser/classer ? On a l'impression que tu veux entraîner tout dans une espèce de mouvement délirant.

Je pourrais en parler très longuement... *Le Théorème d'Espitalier* contient un petit art poétique de la liste. Il y a beaucoup de choses qui m'intéressent dans la liste : d'abord ce fantasme d'appeler le monde à soi, un peu ce que dit Novarina, la liste comme façon de faire venir le monde ; Novarina dit aussi que l'homme a appris à compter avant d'apprendre à parler... Mais ce qui m'intéresse aussi, c'est tout ce qui reste à venir. Ça c'est un peu le fantasme du collectionneur : ce qui anime le collectionneur, c'est la recherche, l'objet manquant, pas ce qu'il

a déjà. Il amasse, mais plus il amasse, plus il continue de chercher. C'est la question du désir. Ce qui reste à trouver, à convaincre, à séduire, à captiver. Quand je fais des listes, il y a toujours quelque chose devant, quelque chose qui fuit, et c'est ça qui m'intéresse. Le hors-champ de la liste. Mais dans la liste il y a aussi le plaisir de l'écriture, et j'espère de la lecture. Il y a des choses que je fais par plaisir avant tout, et je crois que la liste c'est ça : quelque chose d'un « bonheur taxinomique » comme dit Roland Barthes. On ne le dit peut-être pas assez souvent, mais il y a aussi ce plaisir. Quand j'ai fait ce parcours entre Paris et Pondichéry, c'était pour le plaisir de faire ce travail sur la carte, de retranscrire un itinéraire... J'aime beaucoup la géographie, et il y avait une espèce de challenge : comment aller à Pondichéry avec la langue. On y arrive très bien, alors que si l'on veut y aller en voiture c'est plus compliqué aujourd'hui !

Tes listes sont souvent très étranges. Par exemple la liste qui se trouve dans les notes de bas de page du *Théorème d'Espitalier* : il y a des gens très connus, des gens inconnus, et puis des gens à moitié connus, qu'on est tout étonné de retrouver là.

Je vais vous dire ce que c'est, cette liste : ce sont tous les noms de personnes que j'ai trouvés dans le *Libération* du 12 septembre 2001. Je me disais : nous sommes en train de vivre un événement d'une portée considérable et, quand on lit le journal du 12 ou du 13 septembre, on a huit pages là-dessus, mais la vie continue, il y a toujours les programmes télé, les petites histoires de politique intérieure... *The show must go on*. Alors, je me suis dit : tiens, je vais lister tous les contemporains de cet événement, contemporains attestés par un quotidien, puisqu'ils y sont tous, même si certains sont morts depuis longtemps. J'ai listé consciencieusement, y compris le nom des photographes mentionnés dans les crédits photo, et je me suis retrouvé avec une masse de noms qui a trouvé sa place dans ce livre. Il y a une sorte de déhiérarchisation, Ben Laden à côté d'Ornella Muti, Alain Madelin à côté de Titof, etc., une espèce de linéarité des valeurs et des statuts. Tous dans le même sac... C'est au fond une caricature de la machine médiatique. Avec en même temps un vrai lien entre tous ces gens : cette contemporanéité de l'événement. Mais cela je ne le dis pas. Il ne s'agit pas d'une énigme, je ne raconte rien, il y a ce dispositif qui a son origine mais qui fait circuler des effets de sens.

Du point de vue de l'assemblage, ces listes ont un statut particulier : elles fonctionnent comme effet d'ensemble, mais il y a quelque chose de l'ordre du refus de l'assemblage. Le titre de la dernière section de *Gasoil*, une longue liste d'huiles, est révélateur : « Vrac (non point fugue mais fuite) ».

Oui, mais c'est aussi la fuite par rapport à la dureté de ce qui se dit dans les sections précédentes. Au départ, on démarre un peu comme du Stravinsky, il y a des caractères éparpillés sur la page, c'est chaotique, explosé, le sens est bien là mais il résiste en gerbes mosaïques, et puis progressivement, on en arrive à ça : une coulée, et c'est aussi une fuite au sens physique, comme une fuite d'eau, une fuite d'huile... Ce ruban tout à

fait lisse, un retour au calme après les chaos, les grotesques et les horreurs grimaçantes. Retour à l'ordre ou plutôt continuation du ronronnement de quelque chose qui ne s'arrête pas, jamais, voyez là ce que vous voulez, le cynisme tranquille de l'histoire, la mécanique inflexible des pouvoirs, la langue qui n'a pas été atteinte, le temps qui file, etc.

La longue liste d'huiles qui clôt *Gasoil* renvoie aussi à la poésie et à la diversité des huiles poétiques (du poète comme « abstracteur de quinte essence »), la tienne étant le gasoil ?

Bien sûr, l'huile c'est ça : un produit naturel qui subit toutes sortes de transformations, de filtrages, pour aboutir à quelque chose d'autre, à une sorte de pureté. Moi je ne suis pas du tout dans le concept de pureté, ni la pureté métaphysique, lyrique, ni la pureté avant-gardiste, mais en tout cas l'huile c'est ça : un produit transformé. La littérature c'est ça : un objet transformé à partir de la langue, ce matériau qui appartient à tout le monde.

Alors pourquoi le gasoil ? Le livre marche au gasoil, comme une jeep ou un tank de l'armée américaine ?

Non, je crois que là on est vraiment dans une logique de paratexte. J'avais proposé à mon éditeur un très mauvais titre : « langue d'oil », pour faire allusion à la fois aux huiles et à la langue. C'est vrai que ce n'était pas un bon titre. Et Yves Di Manno m'a dit non, ça n'ira pas. Et c'est vrai que dans *Gasoil* il y a gaz, il y a huile... Mais si l'on veut trouver des motifs, on peut extrapoler à l'infini : le gasoil est un matériau à la fois primitif et tout à fait indispensable aux sociétés modernes. Qui sert aux poids lourds comme aux chars d'assaut, etc.

Cela renvoie aussi à tout un imaginaire auquel tu te réfères pour penser tes propres dispositifs : la machine, le bain d'électrolyse...

Oui, il y a une fascination pour ça. Une interrogation par rapport à la machine très complexe de la langue : comment rentrer dedans, comment la démonter pour en observer le fonctionnement. Et puis il y a aussi une histoire personnelle : quand j'étais gamin mes parents avaient un magasin de jouets, et bien avant mon grand-père avait vendu des motos, des postes de radio, tout un bazar... Dans l'arrière-boutique, il y avait encore tout un tas de machines et d'appareils, ça me fascinait. C'est vrai que mon imaginaire s'est construit en partie dans ce foutoir de moteurs, machines et bidons. D'ailleurs j'en parle un peu, je parle du BP Zoom, de la Solexine : c'est des trucs qu'il y avait chez mon grand-père, la Solexine c'est ce qu'on mettait dans les Solex, une sorte de mélange à 10%, comme pour les mobylettes.

Tel que tu le présentes là, il y a certes ce côté inquiétant de la machine, mais il y a aussi manifestement tout un enchantement...

Oui, je pense aussi qu'il y a toute une sensualité de la machine, mais qui fonctionne toujours en binaire : ça peut rapidement virer à l'inquiétude. Il y a un vrai charme, au sens médiéval. La machine métaphorise aussi l'inquiétude de ce que l'on ne connaît pas.

Finalement tes livres remettent en cause la façon de lire : il y a ces notes qui se renvoient les unes aux autres, ce compte de moutons qui sautent... Est-ce que tu accepterais l'idée d'un livre-jeu, comme quand on était gamins ?

Tout à fait, oui, moi j'ai vraiment envie qu'on zappe, qu'on surfe dessus, qu'on revienne en arrière, ou qu'on lise de manière cursive. Je crois que c'est la fonction de l'art : transformer le regard. Non pas transformer le réel, mais transformer le regard qu'on a sur le réel, transformer le lecteur.

Du coup, peut-être que la question difficile dans tes livres, c'est celle du sens. On pourrait te reprocher d'annuler ironiquement tout sens, de ne pas en assumer vraiment l'exigence. Tu parlais tout à l'heure d'un poète comme René Char : pour toi le poète ça ne serait plus un oracle, un mage, mais plutôt une sorte de bricoleur fou ?

Mais c'est ce bricoleur fou qui produit des effets de sens. On ne peut plus éveiller les consciences comme René Char avec ses aphorismes prescriptifs tellement pompeux, c'est quelque chose qui ne marche plus, on n'y croit plus. Puisqu'on parle du sens, je prends l'exemple des « moutons qui sautent » dans *Le Théorème d'Espitallier* : bien sûr que ça renvoie à l'enfance, mais c'est aussi pour moi une façon de régler la question de la temporalité du livre, et de parler du temps qui passe, qui cavale. C'est toujours la peur de la mort, je suis très angoissé par la mort. C'est cette espèce de gargouillement qu'on n'entend pas mais qui est là à chaque seconde qui passe, et qui finalement va éteindre le livre, le tuer. C'est une cancérisation du livre. Le sens vient comme ça je crois, par les façons d'assembler ou de désassembler (j'allais dire « désensabler »...).

Il vient en négatif, en quelque sorte.

Il vient en négatif, comme sur un oscillateur : il se passe des choses et mon travail consiste à fournir l'aiguille du sismographe. Je produis des traces de choses qui se passent ailleurs, pas dans le livre.

Quand tu travailles par collage, comment procèdes-tu ? Dans *Gasoil* par exemple, quelle part est empruntée au fameux traité des huiles dont tu parles ?

Ça doit être 80% du livre. Toutes les « Pensées de Monsieur Cossus » sont du cut-up, ça n'est pas moi qui les ai écrites. Sinon ça n'aurait pas beaucoup d'intérêt. Ce qui est intéressant, c'est la décontextualisation. C'est du recadrage photographique : je recadre différemment le réel et les objets dont je me saisis.

Comment situes-tu ces livres-dispositifs par rapport à d'autres pratiques de montage contemporaines, à des positions telle que celle de Cadiot et Alferi dans « La mécanique lyrique », le texte liminaire du numéro 1 de la *Revue de Littérature Générale* (RLG), ou celle de Christophe Hanna par exemple ?

Je me situerais plus proche de la RLG et de ce texte, que d'Hanna. Il y a dans mon écriture, et dans la poésie contemporaine que j'aime, quelque chose qui joue non seulement contre les langues dominantes, mais qui joue aussi contre la domination du folklorisme poétique. Ça c'est « La mécanique lyrique » en quelque sorte, et moi aussi je me situe là-dedans, avec ce côté joueur et léger de Cadiot et Alferi qu'on ne retrouve pas chez Hanna, plus « avant-garde », plus sérieusement théorique. Comme dans toute avant-garde, il y a d'abord le programme, la théorie, et ensuite le produit... Quand j'écris, je ne sais pas où je vais, je ne maîtrise pas vraiment, je n'ai pas de programme préétabli. Là on entre dans des questions beaucoup plus complexes, qu'est-ce qui fait qu'on écrit ça plutôt qu'autre chose, pourquoi moi j'écris ça, etc.

Tu penses vraiment que le folklorisme poétique domine ?

Je ne sais pas s'il domine, mais en tout cas il continue de troubler l'image que les gens ont de la poésie. Il faut constamment le tenir à distance, parce qu'on peut très vite se laisser happer par les facilités narcissiques de l'indice autobiographique ou le piège de la recherche du nouveau à tout prix, le folklorisme de l'inspiration et de l'expression comme le folklorisme d'avant-garde.

Pourtant, dans le n°16 de *Java*, « Écrire après les avant-gardes », tu parles quand même de « petites mécaniques qui vont faire dérailler les grands express lancés à toute vitesse ».

C'est vrai, mais ces « grands express », c'était plutôt toute la poésie patrimoniale. Parce que finalement, il y a toujours eu un malentendu autour de *Java* : on employait le terme « avant-garde » en disant « on vient après les avant-gardes » et non « on continue l'aventure de l'avant-garde ». Il faut recontextualiser les choses : c'était dans les années 80, les avant-gardes étaient vraiment battues en brèche, où il y avait un retour du lyrisme le plus raplaplat. Nous, ce qu'on voulait, ce n'était pas rejouer les avant-gardes, c'était essayer de les réexaminer, de les revisiter pour voir ce qu'on pouvait en retirer comme outils et plans de montage. Et les gens disaient : ils rejouent les avant-gardes, ils continuent TXT, *Tel Quel*. Alors que pas du tout... ne serait-ce que le titre, *Java*, était d'une certaine façon programmatique, il annonçait une distance par rapport à tout ça.

La revue elle-même était d'ailleurs une sorte d'assemblage un peu hétéroclite, il y a des choses très diverses : ce que font Jacques Sivan ou Vannina Maestri est finalement assez différent de ce que tu fais toi.

Oui, même si tous les trois, nous travaillons avec des vocabulaires formels très différents, nous nous retrouvons sur un certain nombre de points (généalogique, esthétique, formel aussi, etc.). Moi je me définirais plutôt comme un franc-tireur, dans la tendance de gens qui n'ont jamais vraiment appartenu à des écoles, parce que je suis un mondain sauvage, je me sens mal à l'aise dès qu'il y a possibilité de faire bande, groupe, club (et la mondanité permet justement la solitude accompagnée) : je me sens plus proche par exemple de gens comme Duchamp, Rousset, Jarry, Rimbaud, Satie. En tout cas, quand j'ai commencé à écrire, je n'avais aucune culture poétique. J'avais la culture classique d'un étudiant de fac de lettres.

Alors qu'est-ce qui te fait rattacher ces pratiques à la poésie, finalement ? Parce que sur la couverture il est quand même indiqué : poésie !

Je n'en sais rien, mais là-dessus j'ai ma petite idée : je pense que si l'on s'inscrit dans le genre poésie, on transforme ce genre à l'aide des objets avec lesquels on s'y inscrit. Quand moi j'arrive avec ce truc-là, je transforme un peu le genre poésie. De façon un peu plus violente, je dirais que finalement je m'en fous, que ça s'appelle de la poésie ou non, après tout qu'importe. Il y a une très belle phrase de Miró qui dit : « ce que je fais ce n'est peut-être pas de la peinture, mais je m'en fous ». Les genres littéraires aujourd'hui ont éclaté, plus de frontières, des circulations, hybridations, porosités, vaporisations de genres etc..

Tu acceptes le rapprochement entre ton travail de montage et la pratique de l'installation en arts plastiques ?

Complètement. C'est un milieu dans lequel je me sens très à l'aise. Je fais beaucoup d'interventions dans des écoles des beaux-arts, et on se comprend tout de suite. Il m'est arrivé de faire des interventions dans des facs de lettres, et paradoxalement c'était beaucoup plus difficile. Je mène et ai mené plusieurs projets artistiques avec des artistes (chorégraphes, musiciens, vidéastes, peintres, etc.) et c'est toujours très intense comme pratique transversale (je n'aime pas ce mot), de trafic, d'échanges, de contrebande d'outils, etc.

Peut-être parce que les notions même d'écriture ou de style, dès lors que tu passes par le cut-up et le montage, ne sont plus vraiment opératoires. Est-ce que tu ne crois plus du tout à l'écriture, au jeu de la subjectivité dans la langue ?

Je crois que de toute façon il n'y a que de la subjectivité dans la création. Il y a une très belle confession d'une poétesse américaine, Rosemarie Waldrop, qui écrit quelque part : j'écrivais de la poésie, mais je ne cessais pas de parler de ma mère ; un jour j'en ai eu assez, et j'ai voulu faire du cut-up ; mais quand je me relisais, ça parlait encore de ma mère ! Je crois que la subjectivité est toujours là, sur des choix de formes, des choix d'assemblage, dans le dispositif d'ensemble. Mais elle ne

passee plus par un rapport direct, une énonciation directe. Mon angoisse du temps qui passe, par exemple, je ne sais pas comment je pourrais en parler, sinon en passant par ces moutons qui sautent. Et je pense que c'est efficace, que ça parle : la cavalcade, systole-diastole...

Tu a publié chez Pocket une anthologie de la poésie d'aujourd'hui, que tu as appelée *Pièces détachées*, un titre qui dit plus le désassemblage que l'assemblage. Pièces détachées de quoi ? De la machine Java ?

C'est un peu ça, oui. C'est finalement des pièces détachées pour que chacun se refasse sa machine, qui avec Luca, Heidsieck, Sivan, Prigent, Novarina, qui avec Cécile Mainardi, Michelle Grangaud, Olivier Cadiot... C'est ça les pièces détachées : avoir démonté la machine, et donner tout ça. Je publie bientôt un essai chez Pocket : *Boîte à outils*. Donc comment remonter tout ça. C'est aussi propre à mes obsessions machiniques. La question de la mécanique, c'est quelque chose qui m'intéresse, parce que c'est aussi la question de la langue, la question de la grammaire. « Pièces détachées » c'était aussi ça, la volonté de ne pas donner un objet qui aurait voulu être l'Anthologie de la poésie d'aujourd'hui ; c'est « une » anthologie subjective : pièces détachées aussi pour dire qu'elles sont détachées les unes les autres, on peut très bien détester Luca et adorer Cadiot qui pourtant font fonctionner la même grande machine.

Java a toujours cherché à faire des ponts entre disciplines, entre pays, en consacrant par exemple un dossier au mouvement Fluxus, aux poètes objectivistes américains. Cela aussi c'est de l'assemblage ?

Oui, c'est de l'assemblage. Ce qui nous intéressait dans la revue, c'était justement d'inviter ou d'importer dans une revue, qui a priori était une revue de poésie, des formes, des vocabulaires esthétiques et des genres contigus ou connexes. Ça, c'était déjà un parti pris esthétique. Ça m'a beaucoup aidé, parce que faire une revue c'est aussi écrire : on a des textes, on les prend, on se demande où on les met, on met celui-ci à côté de celui-là, on crée des collisions, des réponses, on travaille sur la dissonance. Pour différentes raisons, j'ai adoré faire cette revue, mais j'ai notamment adoré travailler là-dessus : prendre des pièces détachées et essayer de monter un objet qui soit la revue.

Et tu penses maintenant que le montage de la machine est achevé ?

Oui. D'abord il y a des impératifs prosaïques : on n'est plus diffusés en librairie, je n'ai plus tellement le temps de m'en occuper, Jacques et Vannina non plus. Mais surtout je crois qu'on a produit les effets que nous souhaitions produire, qu'on a appartenu à une époque où on a bien senti les choses, où on a accompagné ou été accompagné par une « génération » (même si je n'aime pas beaucoup ce mot), et puis que maintenant c'est un peu fini, on n'a plus grand-chose à apporter. Il ne faut pas durer pour durer.

Si tu devais donner une métaphore du recueil, du dispositif textuel tel que tu le rêves ?

Une machine parfaitement organisée. C'est pour cela que j'aime bien *Le Théorème d'Espitallier*, mais que je trouve *Gasoil* un peu plus raide, parfois. Une machine très complexe, mais qui dans sa complexité produise quelque chose d'extrêmement homogène. Un peu comme quand on voyage en train, on passe dans des banlieues industrielles, et l'on découvre une raffinerie de pétrole : c'est très beau, surtout la nuit, avec des petits tuyaux, des fumées, des lumières, c'est assez inquiétant. De l'extérieur c'est du chaos, ça n'a de sens que dans la globalité - une raffinerie - on décrypte mal, et pourtant ça fonctionne parfaitement, on voit bien les articulations et c'est tout de suite reconnaissable comme objet. Objet poétique, ou textuel, bien sûr.

Propos recueillis par Jean-François Puff et Sylvain Prudhomme

BOU

PROPOSITIONS
SUR
LA VIE
ET
LA MORT

(TRAVAIL EN COURS)

par JEAN-MICHEL ESPITALLIER