

Entretien avec Mathieu Bénézet (4 juillet 2006)

John Stout
McMaster University

J

JOHN STOUT : Mathieu Bénézet, on a souvent décrit votre œuvre – et il me semble que vous l’avez aussi fait vous-même – comme un projet biographique, comme un effort soutenu de transformer l’écriture en se servant du biographique. On pourrait citer des exemples tels que *Biographies (roman)* (1970) ou *L’Imitation de Mathieu Bénézet* (1978) comme des essais de radicaliser l’art de la biographie. Pourquoi avez-vous choisi la biographie comme centre (ou centre dé-centré) de votre œuvre?

M

MATHIEU BÉNÉZET : D’abord, je précise que je n’ai pas écrit d’« œuvre ». Je suis contre le mot « œuvre ». D’ailleurs, j’ai été très content de lire hier Yves Bonnefoy, qui est un ami, énonçant la même chose, il n’y a plus d’« œuvres ». Sans évoquer le « désœuvrement » de Maurice Blanchot. J’ai écrit *Mais une galaxie* (2005), justement, pour dire qu’il y avait différentes écritures et que le concept « œuvre » ne peut être, à mes yeux, acceptable que sous la forme dont Aragon l’employa. Il a intitulé son œuvre poétique « œuvre poétique » au masculin, c’est-à-dire une réunion de ses écrits, comme pour un peintre. L’œuvre n’est pas un concept pour moi. Il y a des gens tel Michel Butor ou d’autres qui sont absolument admirables dans la mesure où ils ont compris cela d’emblée. On n’est pas là pour faire une « œuvre » mais pour noter approximativement ce qui nous traverse. Certains livres se répondent, vingt ans plus tard, cela est une construction mentale. Il y a un mot de Michel Deguy là-dessus désignant un calcul infini. C’est un calcul *mental*. Il n’y a pas de vrai calcul dans le sens où on n’utilise pas des chiffres. Quant au biographique, j’ai plus de mal à répondre à cette question. J’ai publié mon livre *Biographies* (au pluriel) chez Gallimard en 1970. Je pense que la

question du sujet est une question essentielle au sens où Valéry écrit que le moi est un écho. Moi, ce qui me requiert est l'absence même de sujet, l'absence de moi. C'est biographique, si vous voulez, mais ce qui m'intéresse, est que le biographique rejoigne d'une certaine façon la vie de chacune ou de chacun, au sens où on espère chaque jour qu'il y aura quelque chose de lié, quelque chose de plein, alors que, ontologiquement, c'est creux. Tout écrivain qui meurt (j'ai « vu » mourir Aragon ; j'ai « vu » d'une certaine façon mourir André Breton) à chaque fois se dit, « À quoi cela sert ? » Aragon est mort comme Hölderlin, dans un désespoir profond. L'idée de l'inanité de ce que fut accompli.

JS : La poésie a toujours été un versant ou une tendance clé de votre écriture. Puis-je vous demander quelle est votre vision ou votre définition de la poésie ? On ressent chez vous une très grande fidélité au vers. Votre premier livre est *L'Histoire de la peinture en trois volumes* (1965). D'autres livres de poèmes l'ont suivi : *l'Océan jusqu'à toi*, *Détails*, *apostilles...* Plus récemment, en 2000, vous avez publié *L'Aphonie de Hegel*.

MB : Je dirais que je suis partagé. J'ai commencé par écrire de petits romans de quinze pages, seize pages. D'une certaine façon je suis beaucoup plus à l'aise dans la prose que dans la poésie. Cela m'est arrivé – mais très rarement – d'écrire des poèmes en prose. J'aime la poésie des autres. J'aime profondément celle de mes contemporains et de ceux qui les ont précédés. J'anime des émissions à France Culture, « Reconnaissance à... », où on peut trouver à la fois Alfred Jarry, André Frénaud, bientôt Roger Laporte. J'aime un certain lyrisme *cassé*, comme celui d'Anne-Marie Albiach ou Fabienne Courtade.

JS : Dans vos premiers recueils de poèmes, on sentait l'influence du surréalisme. D'ailleurs, Aragon a écrit la préface à *L'Histoire de la peinture en trois volumes* (1965). Après cette première étape, où l'influence surréaliste était marquante, vous êtes passé à un autre type de poésie, que certains ont qualifié de semblable à l'objectivisme américain. Comment cette évolution ou ce cheminement a-t-il eu lieu ?

MB : J'ai toujours dit qu'il faudrait un jour que j'écrive la biographie de mes livres. Non pas la mienne, celle de mes livres. Il se trouve que j'ai écrit un livre qui s'appelle *Récit de 1971*, qui a été publié bien des années après. Comme j'ai écrit en préface à *Récit de 1971*, un jour j'ai décidé de casser mon talent. J'avais déjà publié *L'Histoire de la peinture en trois volumes*,

Biographies. Entre les deux, il y avait déjà une grande rupture. Aujourd'hui les jeunes gens sont étonnés d'apprendre que j'ai écrit cela à vingt-deux ans. Je suis très reconnaissant à mon ami Laurent Cauwet à Al Dante qui a repris le livre. J'étais arrivé à un point où écrire un « ô » vocatif sur une page me semblait l'idéal. Il n'y avait rien d'autre à faire. Je commence par casser, casser, casser. Casser mon talent. Casser ma facilité d'écriture. Un jour, j'ai envoyé des poèmes inédits à Louis Aragon. Quand je les ai relus, je me suis dit : « Tu es en train de faire du Bénézet » et j'ai dit : « Non, je n'en veux pas. » Voilà. C'est le fantasme que je poursuis : c'est-à-dire, ne pas faire du Bénézet. Évidemment, il y a des récurrences. Je n'en doute pas. Quand il m'arrive de rééditer un livre, je suis bien obligé de le relire et de me rendre compte que « tu as déjà dit cela », « tu as déjà fait *cela*... » alors que mon fantasme, est que chaque livre, ce soit quelque chose d'autre. Je n'ai pas du tout envie de creuser le même sillon. On prend toujours le même chemin, mais le chemin m'intéresse davantage que le sillon.

JS : Ce que vous dites concernant ce besoin de « casser » votre talent me rappelle la préface à *Récit de 1971*, où vous évoquez « les longs après-midi à ne pouvoir ni lire ni écrire; je vivais à peine [...] je travaillais contre la métaphore ». Vous qualifiez ce « travail » comme une opération de « décrasser, dégraisser », en disant que « j'ai mortifié ma langue et ma syntaxe. J'ai ruiné ma santé poétique. Et cela, définitivement ». D'où est venue la nécessité d'entreprendre une tâche si ambitieuse et si difficile ?

MB : C'est vraiment compliqué à expliquer parce que là, maintenant, nous sommes dans l'après-coup. Je me méfie toujours de l'après-coup. Je travaille à France Culture et j'y rencontre des écrivains, beaucoup, depuis deux, trois ans qui disent, après coup, qu'à chaque livre on a l'impression qu'on va mourir. Donc si jamais tu ou vous mourrez à ce livre-là, on dit : « Voilà. C'est écrit ». Un écrivain n'est pas quelqu'un qui se retourne. C'est quelqu'un qui avance, qui poursuit. Il y a un mot de Roger Laporte que j'ai déjà cité une centaine de fois dans mes écrits : « Poursuivre. La tâche est de poursuivre ». Blanchot, lui aussi, aurait pu signer cette phrase mais c'est Roger Laporte qui l'a signée. Qu'est-ce qu'on poursuit ? Des chimères. De toute façon, on se retrouvera sans rien. C'est ce que je dis aux jeunes gens que je rencontre. Je leur dis : « Si tu veux écrire, sache que tu mourras dans la misère morale. Que tu sois reconnu ou non, célèbre ou non, tu mourras dans la misère morale en te demandant ce que tu as accompli et si tu as accompli quelque chose, comme n'importe quel être humain ». Ce n'est pas parce qu'on est écrivain ou poète que... je dirais que le parcours diffère.

Cela permet de comprendre des choses peut-être un peu plus tôt que d'autres. Je ne pense pas qu'il y ait de littérature ni de poésie sans intelligence de l'autre, de la perte de soi.

JS : La modernité de Rimbaud, de Mallarmé et de Joyce a été déterminante pour vous, me semble-t-il. Les textualités que vous créez font hommage, ou font écho, à leur écriture, tout en la déplaçant. Il y a, par exemple, la figure de Mallarmé dans *L'Imitation de Mathieu Bénézet* : « J'imagine Mallarmé enfant » (p. 15) ; « Je sais que Mallarmé se marie parce qu'il chérit trop le langage » (p. 149) ; « Les larmes et la mère dormaient dans le nom de Mallarmé » (p. 159). Est-ce que vos textes seraient plutôt la suite de cette modernité ou une remise en question dirigée contre certains aspects de cette modernité ?

MB : Je me suis entièrement dans la littérature, dans la poésie. Cela signifie que quand j'écris, la littérature est sur ma table. Pour moi, il n'y a pas de différence, concrètement, entre un texte de Clément Marot et un texte de Mallarmé. Il me plaît de savoir, par exemple, de me rappeler que c'est Clément Marot qui a traduit et a introduit le sonnet à partir de Pétrarque en France. Même si ce n'est pas lui qui l'a exploité ; c'est Ronsard. Pour moi, Ronsard, Mallarmé, Albiach, Pierre Jean Jouve, ce sont des livres, des passions. Je m'inscris à l'intérieur même du continent littérature. Je ne m'inscris pas *après*. Il n'y a pas de rupture épistémologique au dix-neuvième siècle, à mon avis. Je ne m'inscris pas après Rimbaud, Lautréamont. Quand je lis Victor Hugo, je m'aperçois de ce qui s'est passé entre Hugo et Baudelaire. Mallarmé a arraché le mot « azur » à Hugo. Ce qui m'intéresse, c'est cette espèce, non pas de filiation mais de passage de relais. Je ne sais plus dans quel livre j'ai mis une phrase de Mallarmé qui dit – je résume – « Mon Dieu, mon Dieu, qu'est-ce que j'étais malheureux parce que j'ai pensé que Baudelaire était mort. » (Parce qu'il y avait des échos dans la presse). C'est aussi que je « vis » dans la littérature. Là-dessus on peut ajouter Verlaine. On peut ajouter Laforgue. On peut ajouter Claudel, une de mes grandes admirations. On peut ajouter Valéry, André Breton, Aragon. (Je ne dirais pas Eluard parce que je suis plus réticent à son égard). On pourrait ajouter Benjamin Péret... Pour moi, la littérature n'est pas dans *Lagarde et Michard*. Il ne s'agit pas de quelqu'un qui viendrait après quelqu'un. Bien sûr, j'ai beaucoup de respect pour les aînés. La preuve, c'est que j'en ai connu plusieurs, y compris Jean Cocteau, que j'aime beaucoup. Je viens de faire une émission à son propos. La littérature est quelque chose qu'on fait ensemble au même moment avec, effectivement, le goût de lire

les autres, de lire ceux qui furent là avant. Il y a eu un article de Serge Fauchereau dans *Critique* sur *L'Histoire de la peinture en trois volumes* qui s'appelle « La Bibliothèque. » Oui, la bibliothèque est essentielle. Il m'arrive encore aujourd'hui à soixante ans de découvrir des écrivains. Grâce à la radio, je dois les lire. Je choisis, bien sûr. Je me dis « Là, tu as peut-être sous-évalué quelqu'un. Tu ne le connais pas. » Je vais prendre une anecdote, que je cite souvent, à propos de mon ami Emmanuel Hocquard. Emmanuel Hocquard publie *Le Cap de Bonne Espérance* aux éditions P.O.L. à Paris. Je le retrouve dans un restaurant qui est tenu par des amis. Il vient à ma table et je lui dis : « Mais, Emmanuel, *Le cap de Bonne Espérance* est le plus grand livre de Jean Cocteau. Personne ne te l'a dit ? Ni P.O.L. ni personne autour de toi ne savait cela ? C'est en Poésie/Gallimard, quand même, en livre de poche. » Je ne fais pas partie de ceux qui s'inscrivent après les autres. Je ne m'inscris pas *après* les surréalistes. Il est évident que j'ai connu une influence surréaliste. Je le sais. J'ai connu Breton, ai-je dit. Je l'ai beaucoup aimé. Jamais je ne le dénierai, bien au contraire ! (Par parenthèse, je pense qu'André Breton est un immense poète. J'ai écrit un livre intitulé *André Breton*. On parle toujours du prosateur mais, excusez-moi, le poète, il existe. Il ne faut pas ignorer son ampleur poétique).

JS : Parlons maintenant du théâtre. Le rapport au théâtre me semble avoir une importance fondamentale dans vos écrits. Pierre Vilar a parlé, par exemple, de « la mise en place, des [vos] premiers livres, d'un espace dramatique au sein de la voix » (Pierre Vilar, 65). En effet, un de vos textes les plus récents, *Médée* (2004), est la réécriture d'une pièce classique. Qu'est-ce qui vous a poussé à écrire *Médée* et qu'en est-il du théâtre dans votre écriture ?

MB : J'ai commencé très tôt à écrire des pièces de théâtre. Pendant des années, j'ai dit que sous tous mes livres il y a avait une pièce de théâtre ratée. Si on considère par exemple, *Dits et récits du mortel*, il y a une très mauvaise pièce de théâtre au milieu. C'est un hommage à Alfred Jarry. J'aime faire des livres avec des bouts comme cela, avec quelque chose que j'estime très mauvais mais qui, en fin de compte, va fasciner (Rire). J'ai écrit beaucoup de textes pour la radio, sous forme de théâtre. J'ai assisté aux débuts de gens comme Daniel Mesguich, dans un lycée. J'ai même fait des critiques dans *L'Humanité*. Le théâtre m'a procuré des émotions extraordinaires. Comme un *flash* de haschisch ou d'héroïne. J'ai eu une passion pour le théâtre, pour une génération qui a révolutionné et accompagné la naissance de la dramaturgie, des metteurs en scène qui ont

commencé à avoir un point de vue sur le texte. Cela m'a beaucoup nourri. J'ai assisté à énormément de mises en scène, de la part de très jeunes gens qui étaient à leurs débuts. Moi aussi, j'étais à mes débuts. De même, j'ai rencontré de jeunes cinéastes à la même époque, après '68. Les choses circulaient entre nous. On allait chez l'un; on allait chez l'autre. Les chanteurs c'est pareil. Tout cela circulait très, très bien. C'était « Mathieu, tu viens. Il y a un tel qui a fait cela ce soir; il y a cela à la cinémathèque... » Je me suis nourri profondément de ça. Je fais partie des anciens soixante-huitards. J'en suis fier. Grâce à mai '68 j'ai pu faire des études. Je n'ai pas le bac. J'avais refusé de passer le bac. Donc je suis rentré en '69 par l'intermédiaire de Michel Butor, pour qui j'ai énormément de respect, à Vincennes, où j'ai eu les plus grands profs. J'ai fait de la linguistique, de la philosophie, même de la psychanalyse. J'avais vingt et un ou vingt-deux ans. Cela m'a permis d'avoir des dialogues, de découvrir Georges Bataille, de découvrir... cette expérience a cassé qui j'étais. J'ai vu Lacan. Ce fut un grand cinéma mais – moi, je suis très bien. Lacan – quand il parlait du rapport maître/esclave, petit a, petit b, et cetera, je suivais très bien. Je le lis avec une facilité totale, d'abord, parce que j'avais compris que telle phrase de Lacan venait de Valéry, telle phrase de Mallarmé, et ainsi de suite, avec un sens qui reste toujours flottant. J'ai appris énormément. Cela m'a formé. Tous les grands intellectuels étaient là. En même temps, j'ai connu Roland Barthes. Ainsi, j'ai pu me débarrasser d'un complexe intellectuel. Comme je dis, « Connais ton savoir », pour moi, c'est évident. *Le Roman de la langue*, je l'ai écrit d'un trait. Je n'avais écrit jusque-là qu'un petit article critique. Grâce à Christian Bourgois, j'ai pu le publier. Au départ, je devais écrire un texte de cent pages avec un choix de textes et j'en ai fait deux cent cinquante. À l'époque, je lisais Lévinas. Je lisais *L'Être et le Temps* dans l'édition originale. Je me suis ouvert... Mon intelligence est allée au niveau de son savoir.

JS : À travers votre pièce *Médée* vous parlez de l'Algérie et du rapport entre la France et l'Algérie. Alors, pourquoi choisir Médée – cette femme rebelle, révoltée, condamnée – pour parler de l'Algérie?

MB : D'abord, parce qu'il y a une ville qui s'appelle Médée en Algérie. Pourquoi? Je ne sais pas. J'ai écrit un roman qui s'appelle *Tancredè* qui est plutôt un livre d'amour entre garçons. De toute façon, j'ai aimé les hommes, j'ai aimé les femmes et j'avais envie d'écrire un livre qui fût, qui évoquât à la fois le manque d'amour et, j'allais dire, le *crime* maternel. Dans

les deux livres, *Tancredè* et *Médéa*, il y a un crime. J'avais envie, en écrivant *Médéa*, d'être du côté de la femme, simplement, de « lafemme » comme l'écrirait Lacan, en un seul mot. Je me devais d'être là. J'ai toujours écrit des livres où les identités sont floues sur le plan sexuel. Si on regarde des livres comme *La Fin de l'homme* ou d'autres, on se rend compte que les identités sont floues. Avec *Tancredè* et *Médéa* cela fait comme un diptyque. Ce n'est pas le maîtriser. Je connais l'Algérie. J'y ai passé des vacances. Mon père était militaire; il a dirigé une oasis. En Algérie, j'ai eu la seule crise d'asthme de ma vie. Le pays me fascine profondément. J'aime l'idée du metteur en scène qui devrait monter cette pièce de théâtre, écrite à l'âge de quatorze, quinze ans, c'était déjà l'Algérie, en plein conflit. J'ai vu, autour de moi, des gens détruits par la guerre d'Algérie. J'ai eu la chance d'avoir deux ou trois ans de moins que d'autres amis. De toute façon, j'avais tout pluri pour désertier... L'armée, je l'avais chez moi. Je n'allais pas la retrouver! Quand je parle du nombre de gens que j'ai vu se faire détruire, je ne parle pas de ceux qui sont morts, blessés, amputés; je parle de ceux qui sont revenus corps et biens, mais qui sont restés détruits. Ce fut une horreur...

JS : Dans *Dits et récits du mortel* (1977), vous reprenez l'histoire de Lancelot et d'Isolde. Puis dans *L'Aphonie de Hegel* de 2000, vous reprenez une autre histoire d'un autre couple célèbre de la littérature, Orphée et Eurydice. Vers où votre relecture de ces personnages célèbres nous mène-t-elle?

MB : Vaste question, cher ami! J'ai toujours été fasciné par Lancelot et Isolde. Quand j'étais à l'Université de Vincennes, j'ai eu l'occasion d'étudier... j'allais dire l'ancien français mais, en fait, ce n'est pas de « l'ancien français » parce que c'est la genèse du français. Nous nous sommes vieux, pas eux! Les mythes de la Table Ronde m'ont toujours fasciné. Un jour, j'ai découvert, grâce à un professeur extraordinaire, Paul Zumthor, qui enseignait ce texte-là et les troubadours, que j'ai appris à aimer à cette époque-là. Je n'en fais pas du Jacques Roubaud mais – et à travers Aragon, après – ce sont des textes qui m'ont profondément fasciné. Puis, j'ai étudié. Je suis parvenu à lire le fameux prétendu ancien français.

JS : À travers votre représentation d'Orphée et d'Eurydice dans *L'Aphonie de Hegel*, certains critiques ont compris que vous écriviez une sorte de congé donné à la poésie, d'adieu à la poésie.

MB : Évidemment. C'est un adieu à la poésie. Je n'y reviendrai plus comme naguère. Je vais y revenir mais ce sera un livre avec un ami peintre, chez Flammarion, et il y aura aussi beaucoup de prose. Je n'ai pas à écrire trois *Aphonie de Hegel*. On n'écrit pas dans la plénitude; cela correspond toujours à un moment de crise. J'écris dans l'urgence, quand j'y suis vraiment obligé. Ce qui m'intéresse est de me surprendre moi-même et d'avoir des projets qui soient différents.

JS : Ce que vous dites me semble très compréhensible dans la mesure où, déjà à l'âge de vingt ans ou vingt et un ans, vous avez écrit *L'Histoire de la peinture en trois volumes*, où se voyait déjà une très grande maîtrise du vers. Plus tard, dans *L'Océan jusqu'à toi* (1994) vous présentez d'abord, des poèmes en vers, dans la partie « Strophe », où il y a un très beau lyrisme, qui a l'air naturel. (C'est-à-dire ce lyrisme est certainement très travaillé, mais il a l'air naturel). Ensuite, dans la deuxième partie du même livre, qui s'appelle « Contrestrophe », il y a une mise à distance du lyrisme – notamment, à travers un emploi excentrique de la ponctuation.

MB : Oui.

JS : Alors, il serait logique de dire que puisque vous êtes allé si loin dans l'art du vers et la pratique du lyrisme, on se demande s'il serait possible d'aller « plus loin. »

MB : En changeant de forme. J'ai toujours affirmé que la plus grande difficulté est de trouver une forme. Écrire, c'est facile. Même si je corrige, écrire n'est pas, pour moi, quelque chose de difficile. Le fait même d'écrire me pose problème au moment où je suis en acte. Mais je pense toujours à un *livre*. Je n'ai jamais pensé à un recueil de poèmes; je n'ai jamais publié de recueil de poèmes.

JS : Vous appelez vos livres de poèmes plutôt des « rimes » ou des « strophes » ou des « apostilles »... Vous utilisez des termes autres que « poèmes. »

MB : Je n'écris pas des « poèmes » épars que je vais, à un moment donné, collecter. Je conçois un livre – il y a un matériau, bien sûr, un humus – mais je conçois des *livres*. C'est pour cela que j'ai pu être proche d'écrivains comme Claude Royet-Journoud ou Anne-Marie Albiach et d'autres, parce que j'avais la même pensée qu'ils avaient. Je l'ai eu d'emblée, à vingt ans.

JS : Quelle influence vos lectures vos lectures des écrits de Maurice Blanchot, de Roger Laporte et de Philippe Lacoue-Labarthe ont-elles eu sur votre écriture ?

MB : Leurs écrits sont pour moi essentiels. Je ne pense pas qu'il y ait d'écriture sans philosophie. Il y a Heidegger, par exemple ; je m'en nourris. Blanchot, Laporte et Lacoue-Labarthe sont des amis. Roger, malheureusement, nous a quittés, mais j'ai des lettres de Roger. Effectivement, ces trois noms sont des penseurs qui ont été très importants pour moi. Ce ne sont pas les seuls, toutefois, mais ils font partie de mon panthéon.

JS : Pourriez-vous me parler de vos projets en cours ?

MB : Je vais publier bientôt *Continuités d'éclats*, des textes que j'ai publiés dans *La revue littéraire*. J'y parle de Jarry, de Claudel. Pas sous forme de discours, mais sous une forme éclatée. Il y a un hommage à Derrida. Je l'ai peu connu, mais sa pensée m'a influencé. Après cela, j'ai promis un roman. Le thème de ce roman, est le double ; c'est un peu *Le Horlà*. Il s'appellera *Après moi, le déluge*. Puis, le livre chez Flammarion, un an plus tard. J'aime, j'ai besoin de concevoir des livres avec des peintres.

Mathieu Bénézet : Bibliographie

- L'Histoire de la peinture en trois volumes* Paris : Gallimard, 1968.
Biographies (roman) Paris : Gallimard, 1970.
Le Roman de la langue Paris : U.G.E., 1977.
Dits et récits du mortel Paris : Flammarion, 1977.
L'Imitation de Mathieu Bénézet Paris : Digraphe, 1978.
Pantin, canal de l'ourcq Paris : Flammarion, 1981.
Récit de 1971 Paris : William Blake and Co, 1982.
Roman journalier Paris : Flammarion, 1987.
L'Océan jusqu'à toi Paris : Flammarion, 1994.
Détails, apostilles (1982-1997) Paris : Flammarion, 1998.
Moi, Mathieu Bas-vignons, fils de... Paris : Actes Sud, 1999.
L'Aphonie de Hegel Paris : Obsidiane, 2000.
Et nous n'apprîmes rien : poésie (1962-1979) Paris : Flammarion, 2002.
Médée : pièce en vers Paris : Flammarion, 2005.
Mais une galaxie Paris : Obsidiane, 2006.